

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

№ 3 (166) ЛЮТИЙ

---

2009

2009 лютий № 3 (166)

# **ВІСНИК**

## **ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**Частина II**

Заснований у лютому 1997 року (27)  
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 14441-3412 ПР,  
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Друкований орган  
Видавництво Державного закладу  
“Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка”

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(протокол № 6 від 30 січня 2009 р.)

Виходить 2 рази 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. Галич В. М.,  
проф. Глуховцева К. Д.,  
проф. Гриценко П. Ю.,  
проф. Зеленько А. С.

**Засновник** – Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

*Збірник наукових праць, ліцензований ВАК України за напрямками: педагогіка, історія, філологія, біологія*  
(Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

**EDITORIAL BOARD:**

*Editor-in-chief –*  
Prof. Kharchenko S. Y.  
*First Deputy –*  
Prof. Sinelnikova L. M.  
  
*Deputy –*  
Prof. Uzhchenko V. D.  
*Executive secretary –*  
Prof. Halych O. A.  
*Editor Board Members:*  
Prof. Halych V. M.,  
Prof. Glyhovceva K. D.,  
Prof. Gritsenko P. Y.,  
Prof. Zelenko A. S.

**Founder** – Luhansk Taras Shevchenko National University

*The collection of studies on Pedagogic, History, Philology, Biology licensed by the Higher Attestation Board of Ukraine (HAB)*  
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. – No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Державного закладу  
“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.  
e-mail: [mail@luguniv.edu.ua](mailto:mail@luguniv.edu.ua)

## Зміст

### Дослідження літературного процесу північно-східного регіону України

<b>Плугатарьова Н.В.</b> Анастасія Ніженець – дослідник давньої української літератури .....	6
<b>Пустовіт В.Ю.</b> Концепції нації як духовної спільноти в письменницькій мемуаристиці ХІХ століття .....	15
<b>Савенко І.Л.</b> Залежність жанрово-стильової специфіки сучасного документально-біографічного твору від особливостей вираження авторської позиції .....	21
<b>Сапожникова Г.М.</b> Семантика просторових локусів будинку, саду, лісу, дороги драматургії О. Олеся .....	27
<b>Скиба О.В., Філоненко Н.М.</b> Роль тамади в сучасному українському весіллі .....	32
<b>Шестопалова Т.П.</b> Харківський період літературознавчого становлення Юрія Лавріненка .....	35

### Вивчення літературного процесу, творчості окремих письменників, пов'язаних зі Слобожанщиною

<b>Манич Н.Є.</b> Автоінтертекстуальність (власне інтертекстуальність) художньої творчості Микити Чернявського .....	45
<b>Матвєєва Т.С.</b> Феномен танатологічного як смислоутворюючий чинник образу Гордія Раденка (за романом Б. Грінченка “На розпутті”) .....	53
<b>Нежива Л.Л.</b> Марія Загірня – перекладач .....	59
<b>Пінчук Т.С.</b> Історіософський часопростір художнього осмислення образу Івана Мазепи в поемі В. Сосюри “Мазепа” .....	64
<b>Стеценко В.В.</b> Рецепції фольклорних образів та мотивів у творчому доробку В. Ксеніна .....	68
<b>Тичук О.М.</b> Жанрово-тематичне розмаїття творчості Ярослава Кремінського .....	73
<b>Турчин М.М.</b> Слобожанський пейзаж у неокласичній рецепції Миколи Зерова .....	78
<b>Хіжняк К.П.</b> Філософія життя і творчості В'ячеслава Ксеніна .....	86
<b>Чепурна О.В.</b> Образ дитини-дивака – ключ до розуміння художнього світу Григора Тютюнника .....	91

## **Інтерпретація літературних творів**

<b>Калина Н.Ю.</b> Відчуження особистості як екзистенціальна проблема у прозовій творчості Р. Андріяшика .....	101
<b>Колкутіна В.В.</b> Леся Українка в рецепції М. Євшана та Д. Донцова: до проблеми літературно-критичних перегуків .....	107
<b>Кулініч Т.О.</b> Інтертекстуальні зв'язки у збірці І. Калинця “Відчинення вертепу” .....	119
<b>Ласкава Ю.В.</b> Образ останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського в романі Г. Колісника “Полин чорний, мак гіркий”: правда і вимисел .....	125
<b>Лучицька М.Є.</b> Наратив трагедії людських доль у повістях Є. Гуцала “З вогню воскресли” та “Мертва зона” .....	130
<b>Негодяєва С.А.</b> І. Мазепа в історичному романі у віршах Івана Шкурая “Батурина”: типологічний аспект .....	139
<b>Родигіна В.Ю.</b> Літературна панорама 20 – 30-х рр. ХХ століття в мемуарному романі Докії Гуменної “Дар Евдотеї” .....	144
<b>Стецюк О.А.</b> Герман Кестен – уродженець Тернопільщини у контексті світової літератури .....	151
<b>Тендітна Н.М.</b> Порівняльно-підсумкова типологія художніх версій тлумачення смерті у прозі Євгена Пашковського та Олеся Ульяненка .....	159
<b>Ткаченко І.А.</b> Імплицитна природа образу степу в романі Василя Сологуба “Полинове причастя”: семіотика геопростору .....	167
<b>Фока М.В.</b> Хореографічний компонент у поетичній творчості Павла Тичини (на матеріалі вірша “Балетна студія”) .....	173
<b>Шарова Т.М.</b> Василь Бондар: особливості біографічної прози та ідейно-художні пошуки письменника .....	179
<b>Шестель О.Г.</b> Художня інтерпретація національних символів і архетипів у новелах Івана Липи .....	186
<b>Якименко Л.М.</b> Автобіографічність текстів табірної прози Надії Суровцової .....	192

## **Журналістика та видавнича справа Сходу України**

<b>Дроздова А.В.</b> Концептуальні аспекти регіональної молодіжної журналістики Луганщини .....	202
<b>Клименко С.С.</b> Дискурс-аналіз політичних текстів сучасних українських СМІ .....	206
<b>Кулініч О.О.</b> Художньо-публіцистичні жанри у творчості Микити Чернявського .....	212

<b>Овчаренко К.Ю.</b> Контекстные характеристики новостного дискурса .....	217
<b>Федотова Н.М.</b> Статті на кримінальну тематику в регіональній пресі (на матеріалі публікацій Луганської газети “XXI ВЕК”) .....	226
<b>Відомості про авторів</b> .....	232

Дослідження літературного процесу  
північно-східного регіону України

УДК 821.161.2 – 94

**Н.В. Плугатарьова**

**АНАСТАСІЯ НІЖЕНЕЦЬ – ДОСЛІДНИК ДАВНЬОЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Доля Анастасії Максимівни Ніженець як ученого нерозривно пов'язана із Слобожанщиною, з культурою українського народу, українською філологією, зокрема українською медієвістикою. До останніх днів свого життя дослідниця продовжувала збагачувати українське літературознавство цінними дослідженнями. З її смертю (13 березня 1992 року) науковий світ втратив одного із видатних знавців давнього українського письменства.

Народилася Анастасія Максимівна Ніженець 28 грудня 1902 року в місті Білопілья Сумської області, в сім'ї робітника. Батько – Максим Федорович Ніженець (1874 – 1946) був людиною рідкісного розуму, самоуком, винахідником-раціоналізатором залізничної справи (винайшов регулятор руху насосу). Саме він справив неабиякий вплив на формування характеру і життєвої позиції доньки, прищепив любов до навчання та дослідницького роботи. Початкову освіту А. Ніженець здобула у Білопільській жіночій гімназії. Вчилася дівчинка сумлінно, за час навчання освоїла три мови – англійську, французьку та латину, пізніше – білоруську. Закінчивши гімназію, у 1919 році А. Ніженець працювала учителем-ліквідатором неграмотності у відділі народної освіти м. Білопілья.

З 1920 по 1924 рік А. Ніженець навчалася у Київському інституті народної освіти (КІНО). Л. Бикова зауважує, що саме у 20-х роках, на які припадає розквіт літературної та літературознавчої діяльності в Україні, склався світ наукових інтересів і уподобань А. Ніженець і вона сформувалася як науковець і педагог, тяжіючи передусім до досягнення літературного процесу XVI – XVIII століть [2, с. 151]. Закінчивши літературно-лінгвістичний відділ КІНО дослідниця стала працювати викладачем мови та літератури в ФЗУ деревооброблювачів м. Києва. У 1925 році, у зв'язку зі зміною родинного стану, переїхала жити до м. Харкова. З цього часу до 1929 року вона працювала викладачем мови та літератури в Харківській середній (трудої) школі № 15. У архіві Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка збереглися спогади Галини Стукалової про роботу А. Ніженець у цій школі: “Коли 1924 року у

старші класи так званої Пушкінської школи у Харкові... прийшла молода викладачка української мови та літератури, учні відразу потягнулися до неї. Красива дівчина з довгою чорною косою, гарно одягнена, добре обізнана, вона одразу стала улюбленою вчителькою. З нею ходили на екскурсії, каталися на лижах, довіряли таємниці. І, звичайно, намагалися наслідувати в усьому. І може саме тому серед перших учнів вчительки було згодом так багато викладачів, а деякі стали вченими і виховали не одне покоління українських філологів. Це були Марія Кенігсберг та Євдокія Вербицька”.

З 1929 по 1930 роки А. Ніженець – викладач мови та літератури в ФЗУ залізничників та технікумі Південної залізниці м. Харкова.

З 1930 по 1932 рік А. Ніженець навчається в аспірантурі на кафедрі історії української літератури при Всеукраїнському літературознавчому науково-дослідному інституті імені Т.Г. Шевченка в м. Харкові разом з такими майбутніми науковцями і педагогами, як М. Грундицька, В. Заєць, Г. Костюк, В. Курашова, Ю. Лавріненко, М. Пасічник [3, с. 3]. У той час цей інститут представляли такі видатні науковці як І.Я. Айзеншток, С. Пилипенко, М.А. Плевако, В.Д. Коряк, С. Єфремов, О. Дорошкевич, М. Жинкін [3, с. 3]. Анастасії Максимівні пощастило на вчителів. Її наставниками були академік Д.І. Багалій, професори А.П. Шамрай, О.А. Назаревський. Саме вони прищепили своїй аспірантці любов до давнього письменства, смак до пошукової роботи, почуття поваги до своїх попередників. Під їхнім доброзичливим керівництвом А. Ніженець увійшла у велику науку. І, як результат, саме українська медієвістика стала центром уваги дослідниці з перших кроків її наукових студій.

Навчання у аспірантурі припало на 30-ті роки, час, коли українському письменству припало пережити смугу тяжких випробувань, “коли безповоротно відійшов у минуле яскравий літературний процес попереднього десятиріччя з бурхливими творчими полеміками” [17, с. 17], коли водночас країну затопили потужні хвилі “червоного терору” і було знищено три чверті українських письменників та науковців.

Про життя А. Ніженець у той період ми можемо дізнатися з мемуарів її близького товариша по аспірантурі, відомого у всьому світі літературознавця української діаспори Григорія Костюка. У своїй книзі “Зустрічі і прощання” він присвятив їй декілька сторінок, з яких вона постає як “ревна читачка”, мудра людина, віддана і щира у дружбі, вимоглива до себе і інших, особливо щодо аргументованості і науковості досліджень “...Коли заставала, що я не хворий, казала, прочитай, що написав. Я читав. Вона уважно слухала. Потім або схвалювала, або критикувала. Не любила води. Була вимоглива до точності формулювань...” [5, с. 416]. Також, завдяки спогадам Г. Костюка, відкриваються нові факти біографії дослідниці, а саме її приналежність, до нелегального Укрюсу (Української юнацької спілки чи Українського



юнацького союзу української соціалістичної молоді, прибудівки Української комуністичної партії).

“Тася родилася під щасливою зорею. Вона закінчила успішно аспірантуру... Єдина серед нас пережила божевілля терору... Стала професором Харківського університету і, як свідчить її студентка Надія Світлична (в майбутньому учасниця руху шістдесятників, лауреат премії В. Стуса, премії ім. Т.Г. Шевченка – Н.П.), була навіть солідною інтерпретаторкою української літератури. Переживаючи всі злигодні радянського “щасливого життя”, не раз проходячи над прірвою, в яку ось-ось мала зірватися, мудра і вдумлива Тася напевне за довгий час виробила собі випробуваний модус вівенді й суворо дотримувалась його до глибокої своєї старості” [5, с. 417]. Також у своїх мемуарах Г. Костюк наголошує на тому, що саме вона була тією “старою подругою мами” Гелія Снегірьова, відомого українського дисидента, правозахисника і письменника, до якої він звернувся з надією вяснити, чи була мама свідком на процесі СБУ і чи свідчила там? Про це пише Гелій Снегір'юв у своїй книжці “Набої для розстрілу” [див.: 15]. Г. Костюк пише, що “колишня Тася, ...з гірким досвідом громадянки Радянського союзу..., добре знала і розуміла, чого так боляче б’ється скривавлене серце сина її колишньої трагічної подруги, знала вона добре й історичну вагу тих деталей і фактів, яких розшукував цей неспокійний син Наталії Собко..., але теперішня Анастасія Максимівна, професор університету, з сивиною семидесятниці, також добре знала, що можна, а чого не можна..., що і чим “пахне” [5, с. 417]. Тому змушена була говорити, що “ми захоплені були грандіозним розмахом нового життя, і мама твоя була захоплена, подумаш, якихось там півсотні недобитків-націоналістів судять! Ні, ми вірили, не сумнівались нітрохи в законності процесу. І Наталія вірила...” [15, с. 131]. Події, що відбувалися у 30-х роках, всі втрати, яких зазнала дослідниця в ті роки (чимало друзів А. Ніженець загинуло у тюрмах), назавжди залишили в її душі осад страху, примусили її бути обачливою, застережливою у висловлюваннях і діях.

Першим серйозним захопленням молодого вченого стало українське полемічне письменство другої половини XVI – XVII ст. Керуючись напрацюваннями найавторитетніших знавців полемічної літератури, і насамперед творчості І. Вишенського, М. Возняка, М. Грушевського, І. Єрьоміна, В. Перетца та інших вчених, під керівництвом процесора А.П. Шамрая, А. Ніженець студіювала творчість українського полеміста Івана Вишенського. Пояснення вибору науковцем тематики дисертаційного дослідження знаходимо у її “Спогадах”. “Ще в аспірантурі, згадує А. Ніженець, я захопилася творчістю полемістів у боротьбі з Унією (XVI – XVII століття)” [12, с. 270].

Свої дослідження давнього полемічного письменства А. Ніженець розпочала з підготовки розділу на тему “Полемічна література – твори XVI – XVIII століть” до підручника з давньої української літератури,

який готували А.П. Шамрай та О.А. Назаревський, що мав друкуватися у видавництві “Рух” у 1933 році, і який, згадує А. Ніженець, “саме в ті роки безславно “рухнув” у результаті піднятої кампанії боротьби з буржуазними тенденціями в науці” [12, с. 270]. Цю подію дослідниця пояснює перегином партійних настанов в оцінці минулого: “Як всяка добра ідея, якщо набуває поширення й підтримки в суспільстві осіб, здійснюється не тільки розумними людьми, які не виливають води з ночов разом з дитиною, а й такими, що вважають за “доленосний” труд нарубати більше дров. Період цей тривав недовгі роки, за які багато хто позбувся волі і аж по війні був реабілітований, часто посмертно” [12, с. 270].

Після закінчення аспірантури, з 1932 по 1933 роки А. Ніженець – старший науковий співробітник інституту літератури імені Т.Г. Шевченка АН УРСР.

З 1933 по 1937 роки А. Ніженець була доцентом (за визначенням того часу і без захисту дисертації) кафедри української мови і літератури в Харківській Вищій Комуністичній школі. Початок викладацької діяльності дослідниці у вузі припав на час особливого, нечуваного в історії людства розмаху жорстокої війни влади проти власного народу, час, коли репресії перетворилися на буденне явище. Всенародне лихо не оминуло і родину Ніженець. У 1937 році “через культ особи” заарештовують батька і засуджують на 10 років тюремного ув’язнення. Матір теж заарештовують і вона декілька місяців просидить у в’язниці м. Суми. Після безкінечних (багатомісячних) спроб і зусиль Анастасії Максимівни, справу батька було переглянуто і термін ув’язнення був зменшений до двох років. З 10.09.1937 року по 14.10.1939 року – батька утримували під вартою у в’язниці міста Володимира (Володимирський централ) в Росії. У 1940 році, після звільнення батька з в’язниці, родина продала будинок і переїхала до міста Харкова. Після виходу з в’язниці батько починає сильно хворіти. Допити, в’язниці, тяжкі умови життя відібрали в нього здоров’я і в 1946 році, після третього інсульту, він помирає.

До Великої Вітчизняної війни, з 1937 по 1941 роки, А. Ніженець працює доцентом кафедри української мови і літератури Українського Комуністичного університету сільського господарства імені Артема (м. Харків) [6, с. 204].

Під час тимчасової окупації родина Ніженець залишилась у Харкові, точніше в селищі міського типу “Науковий робітник” (нині смт. Високий) Харківського району. “Виїхати не змогли через хворого батька. Весь час окупації жили там. Джерелом для існування був обмін речей на продукти по сім’ях та урожай з городів, засіяних на пустирях. Ні в яких установах того часу ніхто з родини не працював, в тому числі і я”, – пише дослідниця у своїй автобіографії [див.: особова справа А. Ніженець, стор. 4, архів ХНУ ім. В. Каразіна].

З часу визволення м. Харкова від німецько-фашистських загарбників, з 1943 по 1952 рік, А. Ніженець працювала у Харківському державному педагогічному інституті імені Г.С. Сковороди спочатку на посаді доцента, потім (з квітня 1947 року, після захисту кандидатської дисертації на тему: “Реалізм у творчості Івана Вишенського”) – завідувача кафедри української літератури.

З 1952 по 1970 рік працювала доцентом (з 1955 по 1958 – завідувачою кафедрою історії української літератури) в Харківському державному університеті імені М. Горького (нині Харківський національний університет імені В. Каразіна). У 1970 році була звільнена у зв’язку з виходом на пенсію.

Розквіт наукового таланту А. Ніженець припав на роки нового наступу тоталітарної ідеології на українознавство, що розпочався в 60-х роках і набув особливо агресивного характеру після 1972 року. Але навіть тоді у викладацькій і дослідницькій практиці їй вдалося досягти досить високого рівня наукової об’єктивності й звести до мінімуму поступки на користь офіційним доктринам. Як “справжній вчений, зазначає Л. Бикова, вона залишилася вірною власній науковій тематиці, уникла спокусливих перспектив залишити студії над українською культурою XVI – XVIII ст. для кон’юнктурних розважань над творами протегованих правлячими колами представників “літератури соціалістичного реалізму”, ухиляється від ганебної практики “навішування ярликів”, прагне знайомити колег і студентів зі спадщиною визначних україністів минулого, будує власний пошук на міцних підвалинах національної наукової традиції” [2, с. 152]. Тому, неминучі в тогочасному науковому етикеті цитати з марксистських ідеологів і партійних документів займають у текстах оригінальних праць Анастасії Максимівни порівняно скромне місце.

Так, на загальному тлі антирелігійних публікацій 1946 – 1988 років, помітно вирізняється монографія дослідниці “Реалізм у творчості Івана Вишенського” [див.: 11], видана на основі положень дисертації А. Ніженець під виглядом конспекту лекцій зі спецкурсу з давньої української літератури для студентів-філологів ХДУ.

Студіюючи полемічну літературу, зокрема творчість Герасима Смотрицького, Стефанія Зизанія, Клірика Острозького, Мелетія Смотрицького, найбільшу увагу А. Ніженець зосередила на постаті і творах Івана Вишенського. Спираючись на здобутки своїх попередників, М. Возняка, М. Грушевського, І. Єр’оміна, В. Перетца та інших вчених, А. Ніженець знайшла свій підхід до аналізу творчості І. Вишенського. Науковець детально зупинилась на історіографії питання, оглянула велику літератури про І. Вишенського, проаналізувала його творчість на тлі ідейно-політичної боротьби того часу, зробила спробу розкрити їх літературно-естетичну цінність.

У дослідженні авторки проблема полемічного діалогу проектується головним чином в площині соціально-політичних

стосунків, полемічна проза вводиться до контексту визвольних змагань демократичних верств України й зауваженого в письменстві XVI–XVII століть росту реалістичних тенденцій. Але при тому значним здобутком є перенесення уваги з ідеології авторів на їхню поетику. Підкреслене зосередження на особливостях художньої мови Івана Вишенського об'єктивно сприймається як вихід поза рамки вульгарно-соціологічних канонів, повернення до засад безстороннього філологічного аналізу тексту, вироблених літературознавцями дорядянської доби.

Звичайно, якась частина тверджень і оцінок автора сьогодні застаріла, але на той час вони були останнім словом науки й виражали офіційну точку зору радянського підходу щодо трактувань полемічних писань. Загалом, дослідження А. Ніженець полемічної літератури відзначається своєю об'єктивністю, повнотою, поважною детальною базою.

Та, не зважаючи на інтерес А. Ніженець до полемічної літератури і постаті І. Вишенського, домінантою наукового зацікавлення дослідниці завжди була творчість Г. Сковороди. “Харківський професор Анастасія Ніженець своє наукове життя присвятила нашому Перворозуму...” – пише у своїй праці В. Стадниченко [16, с. 89]. Підтвердженням цього факту є те, що А. Ніженець була одним з ініціаторів, які клопоталися про присвоєння імені видатного філософа Харківському педагогічному інституту (це клопотання було позитивно сприйняте вищим керівництвом і з 1945 року Г. Сковорода офіційно стає патроном Харківського педагогічного вузу), організатором фольклорних експедицій студентів-філологів і викладачів до місць перебування мислителя на Харківщині. Науковий доробок дослідниці нараховує цілу низку статей та розвідок про мислителя: зв'язок нашого філософа та поета з різними культурами, ідейні і риторичні засади та жанрова природа його писань, життєвий шлях Сковороди, його діяльність у Переяславському і Харківському колегіумах, поетична та байкарська творчість, нащадки видатного мислителя, оточення Сковороди у Липцях та Валках – такий неповний перелік питань, порушуваних у ході творчих пошуків дослідницею [див.: 7; 8; 9; 10; 13; 14].

Центральне місце у науковому студіюванні науковця займає книжка “На зламі двох світів”, яка включає дві пов'язаних між собою розвідки: “У пошуках істини” та “Сковорода і Харківський колегіум”. Перша розвідка авторки присвячена вивченню філософської концепції мислителя, що ґрунтувалася не тільки на ідеях античності та нової філософії, але й мала національні витoki, які базувалися на глибокій повазі до переконань українських барокових письменників. У другій розвідці дослідниці вдалося, завдяки багаторічним ґрунтовним вивченням різних архівних матеріалів, з'ясувати місце перебування мислителя у період з 1764 (коли він був змушений залишити Харківський колегіум) до 1768 року, який на той час залишався зовсім не висвітленим

у літературі, відтворити колоритну картину обставин, за яких довелося працювати Сковороді у Харківському колеґіумі, встановити десятки імен прихильників і недругів філософа та з'ясувати по можливості факти біографії кожного з них. “У своїх студіях про Г. Сковороду, зазначають Ю.М. Безхутрий, Т.С. Матвеева, А. Ніженець постає як послідовниця академіка Д.І. Багалія, поглиблюючи і доповнюючи новими фактами його фундаментальну працю “Український мандрований філософ Г.С. Сковорода” (1923) [1, с. 75]. Завдяки багаторічній копіткій праці А. Ніженець і її науковим знахідкам, ця розвідка стала одним із найсолідніших внесків у тогочасне сквородознавство.

Крім цього, у коло наукових зацікавлень потрапили П.А. Грабовський, І.П. Котляревський, Г.Ф. Квітка-Основяненко, Києво-Могилянська академія, українська журналістика, перші українські журнали, поети-декабристи тощо.

Так, 1964 року, з метою зосередити увагу широкого кола реципієнтів на вшануванні пам'яті поета-революціонера П.А. Грабовського (1964), що тривалий час жив і навчався у нашому місті, А. Ніженець зав'язала листування з його великою родиною, а саме з Лідією Олексіївною Грабовською (дівооче прізвище Жигунова), дружиною Бориса Павловича, сина П.А. Грабовського, яка мешкає далеко за межами батьківщини свого славнозвісного предка – м. Пішнек (Фрунзе) в Середній Азії, яке згодом переросло у справжню дружбу двох родин. У процесі заочного спілкування дослідниця одержала цінну інформацію (якої немає навіть у монографії О.І. Кисельова “Павло Грабовський. Життя і творчість. Перероблене і доповнене видання”, виданій 1959 року) [див.: 4] не лише про самого поета, а й про його численних нащадків.

Передусім, завдяки листуванню А. Ніженець з Л.О. Грабовською, вдалося дізнатися про деякі цікаві моменти життя Анастасії Миколаївни Грабовської, дружини П. Грабовського, а саме про зв'язок її з терористичним гуртком, яким керував Маліновський, про невдалий замах на цесаревича Миколу, через який її і було заслано в Тобольськ, про причини їхнього одруження (про те, що спочатку шлюб Анастасії Миколаївни та Павла Арсеновича був фіктивним), про другий шлюб А. Грабовської, про негативне відношення другого чоловіка А. Грабовської до пасинка, про те як склалася подальша доля єдиного поетового сина Бориса Павловича Грабовського, якого він так любив, яким дорожив, про якого потурбуватись заповідав своїм друзям на Україні.

Поряд з науковими дослідженнями літературознавця привертає увагу її краєзнавча діяльність – практична робота по вшануванню і увічненню пам'яті Г.С. Сковороди в місцях його перебування на Харківщині. А. Ніженець організовувала і проводила фольклорні експедиції у Харкові, Сковородинівці, Бабаях, Великому Бурлуці, влаштовувала республіканські Сковородинівські конференції. Вона

спромоглась на створення літературно-меморіального музею Сковороди в с. Сковородинівці, упорядкування сквородинівської криниці в Бабаївському лісі, відкриття меморіальної дошки мандрівному філософу в селі Бабаї. Їй не вдалося тільки зберегти найціннішу пам'ятку – сквородинівську хатку біля Лисої гори в Харкові. Історія зруйнування хати – цей злочин режиму супроти української культури – розказана в дослідниці у власних “Спогади” і ніде більше. Також вона була ініціатором і організатором створення шкільного музею П.А. Грабовського у Харківській СШ № 6, який, на превеликий жаль, до нашого часу не зберігся.

Крім дослідницької праці та літературного краєзнавства, А. Ніженець займалася педагогічною діяльністю. Не можна оминати діяльності вченого як видатного вузівського педагога, довголітнього викладача філологічного факультету Харківського національного університету, блискучого лектора, дбайливого вихователя наукової молоді, який дбав про творчу атмосферу в студентському середовищі, прищеплюючи любов і інтерес до рідного слова, залучаючи їх до пошукової роботи.

Протягом усього творчого життя А. Ніженець постійно прагнула діяти, бути науково продуктивною та громадсько корисною особистістю. Вона уміла завжди, за будь-яких обставин і умов, знайти об'єкти для прикладення своїх сил.

“Секрети” творчості А.М. Ніженець як ученого й педагога – в її фаховій ерудиції, постійно поповнюваній ґрунтовною підготовкою до будь-якої конкретної роботи – від лекцій до наукових студій, поєднаній з неабияким природним хистом дослідника, літератора, педагога, лектора. Вона працювала з глибокою любов'ю до свого фаху та з усвідомленням його потрібності для людей.

#### Література

**1. Безхутрий Ю.М., Матвєєва Т.С.** Vita brevis, ars longa (З історії літературознавства в Харківському університеті) // Слово і час. – № 5. – 2005. – С. 72 – 76. **2. Бикова Л.Г., Ісиченко Ю.А.** А.М. Ніженець – дослідник української літератури // Вісник Харківського університету. Проблеми філології. – 1992. – № 369. – С. 151 – 156. **3. З хроніки наукового життя Інституту літератури** // Слово і час. – № 11. – 2001. – С. 3 – 6. **4. Кисельов О.І.** Павло Грабовський. Життя і творчість. Перероблене і доповнене видання. – К. : Держлітвидав, 1959. – 282 с. **5. Костюк Г.** Зустрічі і прощання. Спогади. У 2-х кн. – Едмонтон, 1987. – Кн. 1. – С. 415 – 418, 425, 442, 463. **6. Ніженець Анастасія Максимівна** // Літературна Харківщина : Довідник / За заг. ред. М.Ф. Гетьманця. – 2-ге вид., виправл. і доповн. – Х., 2007. – 320 с. **7. Ніженець А.М.** Діяльність Г.С. Сковороди в Переяславському і Харківському колегіумах // Педагогічні ідеї Г.С. Сковороди : Збірник статей / Ред. колелія : О.Г. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К., 1972. – 246 с. **8. Ніженець А.М.** На

зламів двох світів. – Х. : Прапор, 1970. – 208 с. **9. Ніженець А.М.** Поетична творчість Г.С. Сковороди і російська література XVIII ст. // Учені записки (Харківський університет). Т. 70. Труды філологічного факультету. – Х., 1956. – Т. 3. – С. 261 – 283. **10. Ніженець А.М.** Про оточення Г.С. Сковороди в Липцях і Валках (70 – 80-і роки XVIII ст.) // Радянське літературознавство. – 1983. – № 2. – С. 28 – 35. **11. Ніженець А.М.** Реалізм у творчості Івана Вишенського. Конспект лекцій по спецкурсу з давньої української літератури для студентів-філологів ХДУ (кафедра історії української літератури). – Х., 1964. – 140 с. **12. Ніженець А.** Спогади // Від бароко до постмодерну : збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди]. – Х. : Майдан, 2005. – Том III. – С. 270 – 311. **13. Ніженець А.М.** Характер розвитку байки в українській літературі XVII–XVIII століть // О.О. Потебня і деякі питання сучасної славістики : Матеріали III Республіканської славістичної конференції. – Х., 1962. – С. 321 – 335. **14. Ніженець А., Штейн Г.** Про походження псевдоніму Г.С. Сковороди // Григорій Сковорода. 250. матеріали про відзначення 250-річчя з дня народження / За ред. І.П. Стогнія, П.Ю. Шабатіна. – К., 1975. – С. 229 – 233. **15. Снегірьов Г.І.** Набої для розстрілу (Ненько, моя ненько...) // Літературно-публіцистична розвідка. Серія “Романи і повісті”. – К., 1990. – № 11. – С. 130 – 131. **16. Стадниченко В.Я.** Іду за Сковородою : Сповідь у любові до вчителя : Документальна повість-подорож. – К., 2002. – 176 с. **17. Українська література :** Підручник для середньої загальноосвітньої школи / За загал. ред. Р.В. Мовчан. – Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2000. – 496 с.

The article is dedicated to the research of A. Nighenets' literary heritage, her role in research of the ancient Ukrainian literature and her place in the history of Ukrainian Literature Studies. While analyzing her historical and literary works, social and political factors and life circumstances, we tried to make a thorough examination of A. Nighenets' scientific works. The special attention is given to research by the scientist of the polemic literature and creative heritage Grigorii Skovoroda.

**В.Ю. Пустовіт**

## **КОНЦЕПЦІЇ НАЦІЇ ЯК ДУХОВНОЇ СПІЛЬНОТИ В ПИСЬМЕННИЦЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Українське письменство завжди відстоювало національні питання, пріоритетними в цьому плані є надання державного статусу української мови, виведення рідної літератури на світову арену, виборювання вільного й незалежного розвитку України.

У сучасній літературознавчій енциклопедії введено до наукового обігу поняття “національне у літературі” – “Поза національним література неможлива, оскільки поряд з універсальними поняттями існують культурно-історичні реалії, що сприяють її становленню і розвитку” [7, с. 108]. Цілком виправданою є твердження, що “проблема національного у літературі є актуальною під час визвольного руху певного народу” [7, с. 108], саме це підтверджує необхідність і важливість дослідження націєтворення в українській мемуаристиці ХІХ ст., бо означений період відзначається посиленою увагою до виховання національної самосвідомості, ментальності, виборювання права на вільний розвиток мови, вихід на європейський рівень української літератури тощо. Діяльність нашого письменства у ХІХ столітті має відголоски у наш час, за влучним визначенням О. Борзенка “словесність, будучи яскравим віддзеркаленням етнічної ментальності, виступила водночас одним із найбільш вагомих чинників творення новочасного національного буття” [1, с. 3].

Проблему духовного розвитку нації розглядали ще в ХІХ столітті, варто навести прізвища М. Максимовича, О. Бодяньського, М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, М. Грушевського та ін, у пізніші часи означена тема також була в полі зору вітчизняних дослідників: В. Яніва, Г. Ващенко, І. Мірчука, Я. Яреми, Д. Віконської, С. Андрусів та ін.

У творчому доробку І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, переважають листи, які відбивають особливості суспільного життя, свого гімназійного навчання й буденні спостереження тощо. Однак усе це не зменшує ролі цих матеріалів у розвитку мемуаристики, попередники Т. Шевченка залишили неоціненні матеріали, які сьогодні допомагають у вивченні творчості письменників. І. Котляревський хоча не порушував питання націєтворення у мемуаристиці, але у всіх його художніх творах виголошуються думки про національну відмінність і самобутність українства. П. Гулак-Артемівський виявляв готовність до роботи над перекладами світової літератури на українську мову тим самим рятуючи народну культуру й літературу від духовного спустошення, забуття й зникнення.



М. Максимович, укладаючи фольклорні збірники, не раз наголошував у листах до однодумців на винятковості українського фольклору, наукова діяльність ученого відіграла визначну роль у впровадженні в свідомість українства ідеї національної самобутності, про окремішність української мови тощо. Г. Квітка-Основ'яненко зробив помітний крок у справі українського націєтворення, довівши універсальність української мови, яка здатна бути мовою цілої нації. Свої ідеї письменник розв'язував у листуванні з М. Максимовичем, Т. Шевченком, Є. Гребінкою тощо. Так, Є. Гребінка з юнацьких років носив у серці пам'ять про історичне минуле свого роду, з повагою ставився до минувшини, тому вважав націєтворчими факторами звернення до рідної мови, літератури, національної історії. Т. Шевченко наповнив українську ментальність націєтворчим змістом. Хоча у мемуарній спадщині немає прямих вказівок на це, художня творчість рясніє закликами до виявлення героїзму, тим самим поет намагався утвердити це в свідомості українців.

Розглядаючи українське письменство перших десятиріч XIX століття, М. Зеров зауважив: "...Можна сказати, без усяких майже обмежень, що побутовий консерватизм та *місцевий, кутковий патріотизм* – це перша фаза національної свідомості українських авторів доби Котляревського та Квітки" [4, с. 104].

Друга половина XIX століття більш повно розкриває проблеми нації, які письменство порушувало у мемуарах. Літературно-естетична думка досліджуваного періоду характеризується актуальністю питання про національну самобутність української літератури, національні джерела її становлення тощо. Тому, і художні твори, і мемуарна спадщина доносять до читачів злободенні для того часу національні ідеї, у свідомість людства закладалося критичне ставлення до сучасності, пробуджувалися національні почуття і спонукання. Саме під впливом цього і формувалася громадянська, історична, соціальна і національна позиція українства на чолі з письменством. О. Вертій вважає, що: "Національна своєрідність такої форми полягає в тому, що з її допомогою творився національний духовний простір, у якому національні звичаї, мораль, філософія і т.д. не лише співвідносилися та узгоджувалися з повсякденним побутом, з виробленими упродовж століть підставами духовного життя народу, а й вступали у відповідність з потребами часу" [2, с. 353].

Помітне місце посідає в українському літературному націєтворенні спадщина П. Куліша, Юрій Шерех, зокрема наводить наступні: "Його творчі пляни, а далі – загальна концепція української літератури й культури, загальна концепція української історії, місце української нації супроти росіян і супроти поляків, взаємини підросійської України з Галичиною й Буковиною і виховання української людини" [11, с. 19]. Для П. Куліша боротьба за українську національну справу була смислом, і життя, і творчості, тому листи письменника найчастіше концентруються на питаннях ідеологічних, тільки побіжно

наводячи факти біографічні. Уболівання за українську національну справу було одним з найважливіших таких ідеологічних питань, на яких ґрунтувалися листи П. Куліша до різних адресатів. У більшості епістол митця присутня віра в майбутнє своєї нації, він розумів, що нація є лише в етнографічному сенсі, а не в політичному. У листі до Параски Глібової він писав: “Наша ідея ще в сповиточку, і навіть такі люди, як Ви, сумніваєтесь, щоб вона не загинула в пелюшках. Але з нас досить, що вона народилась і існує”. Куліш впевнений, що він має місію, що це місія – здвигнути свою націю і що він цю місію може виконати, попри всі, здавалося б, нездоланні перешкоди” [11, с. 27]. Свою місію П. Куліш достойно виконав, завдяки його важкій праці українська ідея не тільки не “загинула в пелюшках”, а й ґрунтовно розвинулась і дійшла свого логічного та історичного завершення.

Епістолярна спадщина Панаса Мирного дає більш повний матеріал для розуміння його національної позиції. З листів бачимо бажання неодмінно щось робити для усвідомлення українцями приналежності до великої нації з багатовіковою історією. У листі до невідомої особи митець зауважує: “Почнемо з мови, почнемо з язика, так як народна мова – душа народна, ... мова, слово займало, глядіть лиш, чи не перше місце. З появою великого літературного (я не ділю ученої літератури од усякої другої) таланту тільки починається те, що зовуть наші близькі сусіди “народным самосознанием” [9, с. 353]. У цьому ж листі письменник простежує як його попередники працювали для розвитку самосвідомості народу, наприклад, діяльність П. Котляревського була “ознакою, що в народі почалось глухе самосознання, котре просилося на світ божий” [9, с. 353], Квітка своїми творами довів “універсальність” народної мови, Шевченко своїми віршами вів за собою людей, П. Рудченко зазначає: “З його (Т. Шевченка. – прим. наша – В.П.) уже починається те, що в послідні часи зветься українофільством” [9, с. 353].

Для Панаса Мирного формування самосвідомості народу полягає у шануванні, розвиткові національної мови, тому цим питанням пройняті усі листи до однодумців

Павло Грабовський завжди мав власні позиції щодо української нації, розвитку літератури та місця інтелігенції у розбудові держави, відстоював їх у листах. Зокрема, в одному з листів до Б. Грінченка (який був для Грабовського близьким товаришем, на його честь подружжя назвало свого первістка Борисом) поет пише: “Скажу по правді: на українців ще менша надія; ні в їх енергію, ні в їх патріотизм я не вірю; єсть кілька справжніх патріотів-трудівників, як, напр., Перебендя (літературний псевдонім Кониського. – прим. наша. – В.П.), єсть чимало псевдоукраїнолюбців, що дальше галасу про “Січ-матір” не йдуть, загалу ж українського... по-мойому – його немає... Не треба затуляти очей, патріотизм не в ілюзіях, котрими живуть т.з. “українофіли”... Годі, вибачайте, що пишу таке” [3, с. 250 – 251].

Про українську націю у письменника були неоднозначні думки, але те, що він шукав шляхи подолання духовного вакууму яскраво свідчать епістолярні взаємини з однодумцями. Так, до Василя Лукича він писав: “Мене часто докоряли знакомі, буцім українолюбство – одна панська примха, а що простий нарід, як і всякий другий, побивається лихою годиною заради черствого шматка хліба, не думаючи ні про які “матерії важні”, – про це нема чого й говорити; але щоб наш нарід не відчував своєї національної окремоті, – про це, добродіі, вибачте...” [3, с. 185].

У “Листі до молоді української” П. Грабовський конкретизує проблеми націєтворення: “літературна праця рідною мовою, направлена на “пропаганду радикалізму європейського”; заснування українських видавництв для видання популярних книжок з історії України, бібліотек, особливо пересувних, для розповсюдження українських книг серед народу; створення грошових фондів для українських видавництв у підросійській та галицькій Україні – на ґрунті українському, коло народу українського, в мові українській” [3, с. 148].

Борис Грінченко листувався і з патріотично налаштованими культурними діячами й письменниками. Серед усіх дописувачів чи не найяскравішою постаттю вирізняється Т. Зіньківський, який “відіграв велику роль у національному самоутвердженні Грінченка” [5, с. 10 – 11]. Обох письменників об’єднувало єдине бажання – жити і творити добро для свого народу. Листовні стосунки тривали упродовж десяти років (1881 – 1891), за які молоді літератори набули певного досвіду. З епістолярію яскраво простежується дружба й повага однодумців, обмін думками й творчими планами, поради щодо видання літературного доробку, обох митців хвилювала майбутня доля української мови, бо вони розуміли, що без мови немає нації, першість у вихованні національно свідомого українця, на думку Т. Зіньківського, належить інтелігенції. У листі до Б. Грінченка він писав: “Для нас, українців, українізація інтелігенції – все: буде в нас інтелігенція – кацапи нам не страшні...” [5, с. 172]. Грінченко у відповіді погодився з товаришем, але запевняв його: “Але ж думаю, що ти помиляєшся, кажучи, що інтелігенція для нас – усе. Народні маси тепер уже не такі, як 20 років назад. Серед їх дуже багато людей, а по деяких селах навіть групи, що хочуть читати і читають, але читають, звісно, не укр[аїнську] книгу, бо її ще нема. Нам треба якомога більш книжок для народу. Дарма, що поки будуть вони, може, й не зовсім гарні, – аби українські...” [5, с. 174]. Б. Грінченко не позбувся своїх мрій і думок щодо відродження національної мови, літератури, української державності тощо.

До справи націєтворення залучалися не лише українські, а й прогресивні російські діячі. Так, С. Ерастов (громадський діяч на Кубані) у листі до М. Коцюбинського писав про наміри українізувати Чорноморське узбережжя: “Все-таки тут гарно, і якби українізувати цей край, то це було б добрим патріотичним вчинком...” [8, с. 201]; А. Єнсен

(член Нобелівського інституту) крім перекладів творів М. Коцюбинського писав монографію про гетьмана І. Мазепу, яка вийшла 1909 року у Стокгольмі та працював над статтями про Т. Шевченка, які згодом лягли в основу книги, виданою німецькою мовою в 1916 році, а через п'ять років у перекладі І. Мандюка українською “Тарас Шевченко. Життя українського поета”. Про відданість справі А. Єнсена писав: “И однако Вы знаете – и для света это не неизвестно – как люблю Украинскую литературу и ваш бедный народ” [8, с. 233].

Діяльність українського письменника, драматурга Михайла Старицького мала різноплановий характер про що свідчить його мемуаристика. Так, М. Старицький пише як у студентські роки разом з М. Лисенко ходили на збори, де вирішувалися проблеми нації й рідної мови, тут було встановлено: “что малорусский народ составляет особую национальность, богатую всеми данными для культурного развития и участия полным голосом в славянском концерте, что честный, сознательный малоросс должен отдать все свои душевные силы для поднятия в народе самосознания и развития” [10, с. 405]. Перебуваючи на канікулах у Жовніні хлопці почали зі знайомства з усім селом з єдиною метою, пропагувати свої національні ідеї, розвивати національну самосвідомість селянства й зібрання етнографічного матеріалу.

Протягом життя М. Старицький опікувався розвитком мови, театру, який би базувався на національних основах, духовним розвитком українства, але бачив, що ця робота не приносить швидкого зросту національної ідеї. Так, у листі до П. Куліша ставив риторичне питання: “Чи з'явиться та просвітна годинонька, коли й наше затіпане, захаяне слово боязко сяде на покуті, чи йому вже з розбитими дзвонями лягати у вічну могилу?” [10, с. 522], у листі до Ц. Білиловського говорить про необхідність видання історичної драми, яка значно підвищить національну самосвідомість, обурюється митець, що його роман “Хмельницький” виходить тільки російською мовою, “а по-українському – нема спромоги такого роману видати... Так би хотілося завершити будову нашої літературної мови таким романом, та ба! – “вже до снаги, бач, розплатився”...” [10, с. 564 – 565].

Епістолярій М. Кропивницького дає можливість виділити основні націєтворчі проблеми, порушені письменником. Це, зокрема уболівання за українське слово, дух українського народу, опікування станом українського театрального мистецтва, створенням українських шкіл тощо. Окрему увагу слід приділити питанням національного менталітету українців та пов'язані з цим проблеми, що мали місце у листуванні драматурга. В одних листах письменник захищає українців, як наприклад, у листі до товариша М. Аркаса, в якому повідомляється про успіх вистави М. Старицького “Богдан Хмельницький”, де М. Кропивницький з осудом говорить: “Під впливом, певно, ляха Сенкевича Старицький дуже багато дає пить Богданові. Якщо ж й

справді всі українці так багато пили того венгерського, то як його поспівали робить? Певно, і тоді фальсифікація процвітала” [6, с. 473]. В інших – наголошує на бездіяльності нації, яку всі кому не ліньки пригнічують, ставлячи на коліна: “З листа Івана я знаю про те, що німці глузують над нами (певно, це Зіна йому сказала); нехай глузують, бо ми того варті. Мало глуму, мало... Треба переполосувати всіх, котрі головні винуваті, переполосувати тими нагаями, котрими годують неповинних... І справді, як задумаєшся над минулим нашим, над вихованням, у котрім ми зросли, то й бачиш всі мотиви і всю пакость того виховання... Як кацапчат вчать, що ніякої України не було, а були шайки розбійників з отаманами Конашевичем, Дорошенком, Хмельницьким і т.д., Росія їх усмирила, скорила і дала Югу мир і благоденствие” [6, с. 504]. Через три роки у листі до того ж М. Аркаса письменник згадував зустріч про одного полтавського патріота: “Увійшов в уборну (давно це було) сивоусий дідуган, в жупані, з люлькою в зубах і трохи під чаркою. “Ти Кропивницький?” – “Та що з того?” – “Горілку п’єш?” – “Ні”. – “Люльку куриш?” – “Ні”. – “Вареники їси?” – “Грапляється...” – “Так горілки не п’єш?” – “Ні...” – “Який же ти хохол?” – “Та отакий як бачите...” Повернувся і пішов назад. І таких патріотів сила незчисленна” [6, с. 536]. М. Кропивницькому боліло за бездіяльність української нації, він неодноразово наголошував у листах: “Ну, як не зляпалось, то й не зляпалось; це, звичайно, є найвірніший барометр, показател, наскільки взагалі українці не здатні до будь-якої організації...” [6, с. 554]; “Вообще нам, украинцам, велят во всем бать на затычках, в арьбергарде...” [6, с. 527].

Проаналізувавши мемуарну спадщину українських письменників доходимо висновку, що письменники XIX століття підносили ідеї національної єдності, визначали значення мови як основної об’єднуючої сили нації; надавали вирішальну роль у відродженні нації й національної самосвідомості інтелігенції, яка мала розповсюджувати прогресивні ідеї серед мас тощо.

#### Література

**1. Борзенко О.І.** Сентиментальна “провінція” (Нова українська література на етапі становлення). – Харків, 2006. – 322 с. **2. Вертій О.** Народні джерела національної самобутності української літератури 70 – 90-х років XIX століття : – Суми : Собор, 2005. – 486 с. **3. Грабовський П.А.** Вибрані твори : В 2-х т. Т. 2. – К. : Дніпро, 1985. – 343 с. **4. Зеров М.** Нове українське письменство // Зеров М. Українське письменство. – К., 2002. **5. Кіраль С.** “...Віддати зумієм себе Україні” : Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком. – Київ, Нью-Йорк, 2004. – 520 с. **6. Кропивницький Марко.** Твори. В 6-ти. – К. : Художня література, 1960. **7. Літературознавча** енциклопедія : У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. **8. Листи** до Михайла Коцюбинського / Упоряд. та коментарі В. Мазного. – Т. 2. – К.,

2002. 9. **Мирний Панас**. Збір. творів : У 7 т. – К. : Наук. думка, 1971. 10. **Старицький М.П.** Твори : В 6 т. – К. : Дніпро, 1989. 11. **Юрій Шерех** Кулішеві листи і Куліш у листах // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія. Три томи. Т. 2. – Харків, 1998.

In this article the author is looking through the problem of the nation as spiritual fellowship of the writer's memoirs of XIX century.

УДК 821.161.2 – 94.09

**І.Л. Савенко**

### **ЗАЛЕЖНІСТЬ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНО-БІОГРАФІЧНОГО ТВОРУ ВІД ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ**

Постмодернізм другої половини ХХ століття привніс специфіку до сприйняття читачем літературного твору й актуалізував важливість основних теоретичних засад рецептивної естетики на новітньому етапі. “Повний збіг авторського, наукового і колективно-читацького сприйняття жанру трапляється рідко”, – пише Н. Копистянська [1, с. 48]. Частіше всього виникає “боротьба” між автором, жанром і читачем. Складна сучасна свідомість людського індивіду по-особливому сприймає модель світу, яку пропонує автор у своєму творі. Причому, це стосується не тільки читачів, але критиків і теоретиків літератури.

С. Квіт зауважує, що останнім часом спостерігається зміщення уваги з проблем творчості й літературного твору на особливості його рецепції, “інакше кажучи, з рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймаючої свідомості” [2, с. 72]. Саме текст створює й конкретизує рецепцію читача.

У другій половині ХХ ст. постала теорія смерті автора Р. Барта, Ж. Дерріди і М. Фуко [3; 4; 5; 6]. Р. Барт виступив за необхідність включення автора до комунікативного кола читача. Цю порожнечу, яка утворюється між автором у житті й автором у творчості, Р. Барт називає “смертю автора”. Автор із реального життя переходить до псевдореальності свого твору. Але не всі науковці погодились із таким твердженням (С. Борк [7; 8], Е.Д. Хірш [9; 10] тощо).

У зв'язку з тим, що в останній третині ХХ ст. посилюється інтерес до документальної й біографічної літератури, у 80 – 90-х рр. ХХ ст. англо-американські критики і літературознавці знову повертаються до аналізу “авторської свідомості”, до її важливої ролі у створенні літературного твору. Сучасні авторські теорії [5; 7; 9; 10; 11; 12] схильні

студіювати реальну діалектику автора й читача та звертаються до проблем центроутворюючої функції автора в цілісності твору. Наприклад, Е.Д. Хірш [10] виступає проти ігнорування особистості автора і його творчого задуму. Авторський задум – центральний, який організує єдину систему значень твору. Авторська авторитетність – критерій достовірності інтерпретації фактів. Розуміння тексту – це не тільки читання і дослідження, це – усвідомлене сприйняття, яке допомагає оцінити своєрідність тексту.

Подібні твердження дозволяють зробити висновок про те, що жанрово-стильова своєрідність сучасного твору перш за все пов'язана з індивідуальною творчою манерою письменника і залежить від його бачення концепції свого твору. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. для документальної літератури авторське начало набуло особливо значущої ваги.

Зміни в родо-жанровій структурі літератури несуть у собі зміну форм естетичної оцінки особистості, що має першорядне значення для розвитку великих романних форм. Передумовою романної ситуації є цікавість автора до біографічної особи. “Цікавість до особистості у власному смислі слова – прерогатива саме романного типу творів” [13, с. 10]. Змінюється роль автора, який мусить бути уважним до свого героя, не втискувати його насильно в рамки задуму, а прислухатися до його особистості.

Особливо актуальною й специфічною постає взаємозалежність жанрово-стильових акцентів від авторської позиції у великих прозових творах, зокрема романах і біографіях. Біографічний твір – змістовна форма, де специфіка відношення автора до документального матеріалу і його реалізація через дослідницьку візію світу виступає фактором формування романного мислення і є одним із чинників, які формують особливість жанрового вираження біографічного матеріалу. Тому вирішальний критерій у визначенні загальної жанрово-стильової спрямованості залежить від авторської ідейної позиції, що виражається в специфіці подання образів, композиційних прийомах та сюжетній організації.

У ХХ ст. оповідна техніка роману ускладнилась. “Роман ХХ століття встиг випробувати різні форми оповіді і може собі дозволити по-різному їх поєднувати” [14, с. 106].

А. Есалнек зазначає, що аналіз у галузі теорії та історії роману виявляє одну загальну особливість, яка полягає у взаємозв'язку роману й особистості, що свідчить про залежність “структури роману від сприйняття і розуміння митцем свого героя як особистості” [15, с. 74]. Специфічне відношення автора до свого героя і зумовлювана цим специфічна тривалість часо-простору визначає особливості жанрової структури сучасного документального твору. Особистість автора є одним із важливих компонентів, які визначають жанрово-стильові особливості твору. Особливості стилю створюються творчою особистістю,

своєрідність якої, ніби накладаючись на цю особливість, і виступає стильотворчим фактором для сучасної документально-біографічної прози.

Особливі труднощі відчуває документально-біографічна проза, яка, за традиціями біографічного жанру, повинна мати чітку структуру. Проте об'єктивне в документалістиці тісно поєднане із суб'єктивним, що, на перший погляд, суперечить науковій концепції витворення серйозної біографії. Проте суб'єктивний елемент не можна розглядати як випадковість, як "особистісну примху" дослідника-біографа. Причиною цьому стали багатосуб'єктність зображення свідомості, зміна та суміщення в часо-просторових зв'язках між зовнішніми подіями, що дає можливість змінювати кут зору на проблему функцій автора.

Досліджуючи своєрідність вираження авторської свідомості в мемуарній щоденниковій прозі ХХ століття, як вагомої частини сучасного документального письменства, О. Галич правомірно вважає, що свідомість героя має своє вираження через авторську позицію: "Між героєм і автором завжди є певна межа. Коли письменник творить свого героя, то він ніби вживається в нього, намагаючись пережити його почуття, щоб дізнатися про те, які відчуття переживає герой. По-суті, мова йде про те, що авторові треба щоразу зуміти поставити себе на місце свого героя, поділившись з ним частею власної свідомості" [16, с. 185].

Саме цей феномен спостерігаємо в сучасних документально-біографічних творах. Комплекс стилю й жанрової специфіки сучасного документального твору позначений суб'єктивним елементом, який зумовлений ставленням автора до свого героя.

З метою визначити взаємозалежність жанрово-стильової специфіки сучасної документально-біографічної прози від авторського бачення матеріалу, звернемося до аналізу найновішого документально-біографічного твору М. Слабошпицького "Веньямін літературної сім'ї" (роман-ревью) [17].

Творча особистість М. Слабошпицького поєднує в собі талант прозаїка, критика, літературознавця, публіциста, журналіста й громадського діяча. Своєрідність есеїстичної спрямованості творів та елементів публіцистичного стилю в авторській манері біографо-дослідника зумовлена тим, що М. Слабошпицький багато років присвятив журналістській діяльності: був завідувачем відділу критики газети "Літературна Україна", головним редактором газети "Вісті з України" і журналу "Вавилон".

У його "документальному доробку" романи-есе (найвідоміший – "Марія Башкірцева"), хроніки-колажі ("Пейзаж Помаранчевої революції"), літературні портрети, документальні нариси (про Т. Осьмачку, І. Качуровського, Л. Костенко, Б. Нечерду, Р. Федоріва та ін.), низка художніх і документальних повістей тощо.



Квінтесенцією авторського досвіду в роботі із документально-біографічним матеріалом став роман-ревію “Веньямін літературної сім’ї”, що побачив світ у 2008 році. Проте окремі розділи його з’явилися в періодиці [18; 19]. За визначенням самого М. Слабошпицького – це роман-ревію, що присвячений трагічній долі О. Влизька, одного із талановитих українських поетів, що був репресований у 20-х роках ХХ століття.

Слово “ревію” в перекладі із французької означає “огляд”. Ревію – це театральна вистава, яка вміщує в себе риси оперети, балету, кабаре й вар’єте, де музика відходила на другий план [20].

У 2008 році минає сто років від дня народження О. Влизька. Визнаний “контрреволюціонером”, що готував замах на “діячів партії та уряду”, він був розстріляний разом із Г. Косинкою, Д. Фальківським, братами Крушельницькими у 1934 році.

Книжка М. Слабошпицького покликана подолати інерцію білих плям історії України. У творі простежується думка автора про те, що найяскравіші постаті української літератури змушені виконувати роль “нудного п’єдесталу” для звичайного “обивателя”. Проте кожний з них – жива особистість, яка має свій характер, свої повороти долі, незвичайні стосунки із оточенням. Проте людині потрібний усталений міф, на який вона могла б спиратися. Для того, щоб подолати цей розрив між дійсним і бажаним, авторська позиція дослідника й обирає таку своєрідну форму, як ревію.

Схожі за стилем із цим твором й інші новітні роботи М. Слабошпицького, наприклад, “За гамбурзьким рахунком” (“про відомого письменника Павла Загребельного) та “Приватна справа дисидента в науці (Вибрані епізоди з біографії Володимира Берсенєва)”.

М. Слабошпицький оперує надзвичайно цікавим й складним матеріалом. Для автора важливі не зовнішні події, проте найвизначальнішим для дослідника є те, що відбувалося в душі його героя, що сховане від людських очей. Багаторічна праця на ниві літературного критика зумовила прагнення уникнути монотонності в сюжеті, бажання створити роман за іншою композицією, що не буде просто передавати підряд всі біографічні відомості про поета, починаючи від народженні й до смерті.

Хронологія в подачі біографічних відомостей для письменника – це просто творення “дутих” книг-кумирів. Не таким автор хотів бачити свого героя. О. Влизько увійшов до історії української авангардної літератури під “ярликом” “непослідовного футуриста”. Саме “футуристичність” постаті героя, риторичний пафос мови його літературних творів, специфічність ритміки, деструктивізм у поглядах, силабо-тонічне віршування, – все це гармонізує із обраним жанровим визначенням “ревію”.

У колі уваги літературного критика й біографа – уточнення біографічних відомостей щодо дати народження, причини появи глухоти,

перший дебют із віршами російською мовою, потім перехід на українську, блискуче раннє визнання, що йому зашкодило, аспекти шліфування стилю й тематики творчості, філософських основ світогляду. М. Слабошпицького цікавить участь О. Влизька у літературній дискусії, витворення агітаційної мови власних текстів, болісне відношення до соцреалізму та його впровадження в українську літературу.

Специфічно належними до стилю “ревью” проступають відомості про подорож поета до Німеччини, де він підібрав собі модний гардероб, екстравагантне життя, чутки і небилиці, що пов’язані із його життям. Наприклад, “спеціальне” втоплення в Дніпрі, а після виходу численних некрологів про нього, несподівана поява в Києві, нелегальне перетинання радянсько-іранського кордону, виїзнення на радянський пам’ятник тощо.

Проте 1934 року поета було заарештовано, він визнав свою причетність до “контрреволюційної організації” і його розстріляли 14 лютого цього ж року.

Така “колекція” подій з життя поета і його драматична доля постають із роману-ревью М. Слабошпицького “Венямін в літературній сім’ї”, головною метою якого є введення постаті О. Влизька в нормальний літературний контекст. Обраний жанр роману-ревью допомагає М. Слабошпицькому без зайвих труднощів увести до літературного обігу таку величезну кількість творів і незвичайних подій про репресованого митця.

Отже, жанрова форма “ревью” й зумовлює таку строкату багатосюжетну картину твору та широкий контекст подій: це твір про тексти О. Влизька, про його сучасників, про стиль епохи, в яку він жив.

Ревю збагачується невідомими досі історіями із життя української літературної “богеми”, фотоматеріалами й малюнками, добіркою поетичних матеріалів. Причому вірші О. Влизька цитовані мимохіть М. Слабошпицьким в інших розділах свого роману-ревью, повністю подаються в кінці книжки. Така хрестоматійність подачі матеріалу сприяє витворенню повної картини про творчість поета.

Крізь призму оглядовості жанру “ревью” і відповідної подачі матеріалу про О. Влизька, М. Слабошпицький подає своє бачення літературної дискусії 20-х років ХХ століття, не надаючи перевагу жодній стороні цього процесу. Пафосність мови і розлогість викладу біографічного матеріалу теж зумовлена обраною жанровою формою.

Питання жанру, стилю й впливу на специфіку їхнього вираження автора-біографа сьогодні для документального письменства, зокрема документально-біографічної прози, без перебільшень постають найактуальнішими, бо наслідком їхньої взаємодії є поява численних різножанрових і різностильових варіацій. Сьогодні авторська позиція біографа стала ще більш незрозумілішою, ще більш складнішою. Під впливом автора активно змінюються жанрові традиції, а стильова палітра не вкладається в межі таких “традиційних” форм, як біографія або біографічний роман. Тому й виникають суперечки щодо жанрової

приналежності біографічного твору, або постає питання чи відносити даний твір до документальної літератури взагалі. Яскравим підтвердженням цього факту є аналізований твір М. Слабошпицького.

#### Література

- 1. Копистянська Н.Х.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : Монографія. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 2. Квіт С.М.** Основи герменевтики : Навчальний посібник. – К. : Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192 с.
- 3. Барт Р.** Избранные работы : Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 540 с.
- 4. Барт Р.** S / Z : Пер. с франц. – 2-е изд., испр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
- 5. Burke S.** The death and return of the author : Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. – Edinburgh, 1983. – 199 p. Critical essays on R. Barthes / Ed. By Knight D. – N.Y., 2000. – XI. – 314 p.
- 6. Derrida J.** The law of genre // *Glyph Seven : Textual Studies*. – Baltimore, 1980. – P. 202 – 229.
- 7. Burke S.** Authorship : From Plato to the postmodern reader. – Edinburgh, 1995. – 349 p.
- 8. Burke S.** The death and return of the author : Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. – Edinburgh, 1983. – 199 p.
- 9. Hirsch E.D.** Three dimensions of hermeneutics // *New lit. history*. – Baltimore, 1972. – Vol. 3. – № 2. – P. 245 – 261.
- 10. Hirsch E.D.** The aims of interpretation. – Chicago; London, 1976. – VI. – 177 p.
- 11. Bronzwaer W.J.M.** Implied author, extradiegetic narratological model and the reading version of “Great expectations” // *Neophilologus*. – Groningen, 1978. – Vol. 67. – № 1. – P. 1 – 18.
- 12. What is an author?** / Ed. Biriotti M., Miller N. – Manchester, 1993. – 216 p.
- 13. Эсалнек А.** Типология романа : Теоретические и историко-литературные аспекты. – М. : Издательство МГУ, 1991. – 156 с.
- 14. Мотылева Т.Л.** Роман – свободная форма. – М. : Советский писатель, 1982. – 400 с.
- 15. Эсалнек А.Я.** Роман // *Русская словесность*. – 1999. – № 5. – С. 72 – 79.
- 16. Галич О.А.** У вимірах non fiction : Щоденники українських письменників ХХ століття. Монографія. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 17. Слабошпицький М.** Венямін літературної сім’ї. Олекса Влизько та інші ревію. – К. : Ярославів вал, 2008. – 288 с.
- 18. Слабошпицький М.** Венямін літературної сім’ї (Олекса Влизько та інші) : Ревію // *Київ*. – 2008. – № 4. – С. 87 – 106.
- 19. Слабошпицький М.** Венямін літературної сім’ї (Олекса Влизько та інші) : Роман-ревію // *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. – 2008. – № 4. – С. 74 – 92.
- 20. Большая советская энциклопедия.** – М. : Советская энциклопедия, 1969 – 1978.

At the article author considers the connection between the genre modification and “style variety in the structure of modern documentary biographic prose. Genre is one from the basic notions of the newest literary critic and central question of modern poetic’s theory.

**Г.М. Сапожникова**

**СЕМАНТИКА ПРОСТОРОВИХ ЛОКУСІВ БУДИНКУ,  
САДУ, ЛІСУ, ДОРОГИ ДРАМАТУРГІЇ О. ОЛЕСЯ**

Прочитувати творчість будь-якого митця необхідно в діахронічно-синхронічних площинах як феномен часу і простору, відтак ітиметься про інтерпретацію оприявнюваних у текстах буттєвих доміант – психологічних, морально-етичних, світоглядних – водночас засадничих та особистісних, які й утілюються (свідомо чи підсвідомо) у процесі творчості. Отже, спробуємо подати власне бачення деяких таких доміант, вичленованих на рівні художніх образів. Це абсолютні умов життя, матеріалізовані просторово. Пишучи про О. Олеся, акцентуємо на початковому етапі його входження в літературу, пов'язаному зі Слобожанщиною: навчання в Дергачівській хліборобській школі, коли в рукописному журналі “Комета” з'явилися поезії українською і російською мовами, навчання в Харківському ветеринарному інституті, – тому що перші враження, художньо осмислені й оформлені, варіюватимуться й пізніше.

Драматургічна спадщина О. Олеся дедалі частіше стає об'єктом вивчення літературознавців: Н. Іванишин [1], Т. Івахненко [2], О. Камінчук [3], Н. Малютіна [4], С. П'ятаченко [5] та ін. Проте, на жаль, жоден із названих дослідників не зосереджував свою увагу на проблемі художнього хронотопу, тому у пропонованій статті йтиметься саме про його специфіку. Враховуючи її (статті) обмежений обсяг, предметом студії стане не власне художній простір і час як одні з фундаментальних категорій буття світу, а деякі образи й символи з просторовим значенням, які актуалізуються у свідомості автора й читача у процесі художнього мислення.

У моделі світу, що постає у драматургії О. Олеся, акцентовані такі локуси, як будинок і його частини (кімната, веранда, тераса), сад, ліс, дорога.

Образ будинку і його частин зустрічається у п'ятнадцяти драматичних творах О. Олеся із двадцяти двох опублікованих. У кожному творі цей образ має свої смислові нюанси. Традиційно простір оселі сприймається як священний. Так, дім, будинок зазвичай символізують не просто житло, помешкання, а той освоєний простір, у якому людина знаходиться у безпеці. Дім – це символ роду, він успадковується і передається від покоління до покоління [6, с. 160]. Це те місце, де людина народилася й куди повертається з мандрів. У драматичних творах “По Мюллеру”, “Патріот” дім не захищає своїх господарів від втручання людей, що перетворюють життя на пекло. У п'єсі “По Мюллеру” життя Макару Макаровичу отруює його молода

дружина Мурочка; не дає спокою Конопельченку його зять Кресало (“Патріот”). В обох творах господарі, доведені до відчаю, роблять спробу піти: Конопельченко – з власного дому в монастир, а Макар Макарович – із життя.

У п’єсах “Морока”, “Меценати і богема”, “Осінь” дія відбувається у кімнаті. Відмінність становить лише інтер’єр. У Івженка це – зала, у бідного поета-лірика – вбога кімната, у п’єсі “Осінь” – *“велика, майже порожня кімната”*. У драмі “Хам” Слепа живе не у своїй хаті, будинок належить Старшому братові. Тому Слепа почувається там немов у клітці (*“Я пливу, сліпа і хвора, / І закута в кайдани...”* [7, с. 262]). У п’єсі “Тихого вечора” місце розгортання сюжету – веранда в сад, у драматичному етюді “На курорті” – це *“тераса якогось пансіону”* [7, с. 311], у драмі “Буржуї” – двірницька. У “Художниках” дія починається у кімнаті й поступово зміщується до майстерні. У драмі “Танець життя” основні події відбуваються у будинку (в одній із його кімнат); покидати цей простір горбані не мають бажання, бо після зустрічей з іншими людьми у них залишилися тільки гіркі спогади. Де б не відбувалася дія – у будинку заможного господаря, у пансіонаті, у вбогій кімнаті – спільним є те, що оселя як безпечний для її мешканців простір послаблює свої захисні функції, а інколи й зовсім втрачає їх. У “Землі обітованій” ланцюг помешкань, що їх змінила родина Шумицьких, закінчується замкненим простором (камерою). Шумицькі добровільно покинули дім, що став їм рідним (*“Кабінет Шумицького. Кидається в очі велика бібліотека і робочий стіл, завалений книгами, паперами. На стінах портрети Шевченка, Франка, Коцюбинського – всі прикрашені українськими рушниками.”*; Шумицька: *“...все, що я ось тут бачу навколо, все мені таке дороге, що, кидаючи його, я наче відриваю шматок свого живого серця. Воно неначе сходить кров’ю...”*), і переїхали до помешкання, яке так і не набуло функцій справжнього дому (*“Кімната. Права сторона зроблена з тонких дощок. Чути через неї якісь сварливі голоси. Примітивні то з табуреток, то з скринь ліжка. На загальному убогому тлі виділяються речі, очевидно, привезені з дому.”*), не захистило від сторонніх їхню родину.

Жінка з драматичного етюдю “На свій шлях” йде з дому, знаючи, що навряд чи ще сюди повернеться. Вона свідомо залишає родинне вогнище, яке стало для неї не прихистком і захищеним простором, а підступно поглинуло, розчинило її власне “я” (*“В мені, здається, не лишилося свого нічого”* [8, с. 318]). Небезпечним виявляється дім і для Панночки (“Осінь”), яка шукає порятунку й захисту. Натомість дім (“свій” простір) впускає “чужого” – Пана. Замість спокою, віднайдення рівноваги на Панночку очікує такий жах, який не забудеться протягом життя. Дім “захищає” свою господиню, але робить це так хижо й люто, як дикий звір: убиває Пана, який є причиною моральних страждань головної героїні. Тобто дім стає смертельною пасткою, Панночка – опосередкованим учасником убивства.

Уникає власного дому Чоловік (“Трагедія серця”), бо він зрадив свою родину, довіру дружини й сина, тому будинок (домашнє вогнище) щомиті нагадує йому про власну ницість (“...і чуються слова докору: “Забув... забув і зрадив”” [9, с. 243]). Гине поза межами будинку Давид (“При світлі ватри”), якому забракло сил і сміливості створити власний дім, зробити його щасливим осередком роду. Стіни хати не захищають і Андрія від проникнення потойбічної істоти – русалки (“Над Дніпром”). А персонажі драматичного етюду “По дорозі в Казку” взагалі не мають дому, вони (юрба) – втрачені душі.

Отже, у деяких творах О. Олеся локус дому (“свого, безпечного, культурного, захищеного покровительськими богами простору”) набуває ознак “антидому” (“чужого, диявольського простору, потрапляння до якого рівнозначно подорожі до потойбічного світу”) [10, с. 313 – 314].

Так само переосмислюється в драматургії письменника й образ саду – “метафора раю” [11, с. 575]. Сад здавна вважався “ідеальним описом ідеї замкненого простору, що зберігає всередині повний достаток, проте зовні огорожений стіною чи парканом” [11, с. 574]. У О. Олеся сад, особливо місячної ночі, теж нагадує маленький земний рай, але тільки на перший погляд. Ідилічна природа контрастує з душевним станом людини. У саду поруч із басейном іде з життя Давид (“При світлі ватри”), у квітучому весняному саду Чоловік зраджує свою родину (“Трагедія серця”), у старому саду при світлі місяця шукає себе і втрачене мистецтво пан Ян (“Місячна пісня”); веранда, що виходить у сад, – ніби вікно, крізь яке видно омріяний, але такий, що не став реальністю рай, оскільки дійсний рай не можна побудувати на ілюзії, відкидаючи справжнє, нехай і невзаємне кохання (“Тихого вечора”). Він і Вона – головні персонажі драматичного етюду “Тихого вечора”. Вони заручені, але в минулому кожен із них кохав, і те кохання не забулося. Обидва герої інтуїтивно відчують, що той спокій, який їх огорнув, це не справжнє щастя, а ілюзія (“...тільки на руїнах, / Після страшних пожеж, / На віки чи на мент єдиний / Та дивна квітка розцвітає, / Що зветься щастям” [12, с. 33]; “Любов – любов жорстока! / А нас вона, як мати, пригорнула, / Утерла слізюньки, / Надіями приспала” [12, с. 34]). Але будь-яка ілюзія рано чи пізно зникає, на відміну від справжнього кохання, яке живе у пам’яті серця завжди. І спогад про таке кохання знищує ілюзію раю, щастя (“Минулого не варто згадувати ніколи...” [12, с. 37]).

Локус лісу виокремлюється у драматичних етюдах “Осінь” і “По дорозі в Казку”. Ліс – розповсюджений символ зовнішнього світу, що протистоїть світу внутрішньому [11, с. 307]. Ліс сповнений небезпеки, перепон, які повинен подолати герой, що йде до мети (проходження крізь ліс стає в цьому розумінні символом ініціації) [11, с. 308]. У драматичному етюді “По дорозі в казку” люди заблукали у лісі (“У лісі живемо, у лісі й заблудились”; “В цім лісі завжди ніч – вночі і вдень” [7, с. 7]). І тільки головний герой твору усвідомлює, що “в цім лісіжить

не можна” [7, с. 7] і намагається допомогти людям знайти країну мрії, змінити життя на краще. Він майже досягає своєї мети, і нагородою йому є проблеск сонця, яке він, напівживий, угледів поміж гіллям дерев (“Хлопчик ... відхилив гілку, і цілий потік сонячного проміння летить через провіт...” [7, с. 29]). Головний герой майже пройшов ініціацію, бо присвятив своє життя спасінню інших; він дійшов до краю лісу (“Тут ліс кінчається? Кінчається тут зараз” [7, с. 29]), але не вийшов із нього, оскільки сумнів, зневіра звели нанівець зусилля. Проте Він все-таки спробував змінити животіння на життя, чого не можна сказати про юрбу, яка доти не побачить сонця і не вийде з лісу, доки не помруть усі раби (маємо на увазі рабство не в фізичному, а в духовному розумінні).

Ліс – це традиційне місце, де можна заблукати; місце, підвладне духам, демонам [6, с. 280]. Так заблукала душа Панночки, яка хоче знайти правильний вихід зі складного становища. Загубив себе і Пан, який, відпустивши коней, тобто прийнявши рішення залишитися (нехай і тимчасово) із Панночкою, відмовився від своєї родини, зрадив (вже вкотре) дружину (“Зараз весь світ зник.. І на всім світі немає нікого і нічого, крім тебе однієї” [13, с. 221]). Це – хибний крок з точки зору людської моралі, тому Пан ніколи не вибереться з лісу (“Звідси, з лісу немає дороги” [13, с. 218]); єдиний вихід для нього – смерть, бо продовження його життя спричинить остаточну руйнацію внутрішнього світу не лише його дружини, але й Панночки. Ліс – містичне місце, сповнене природної справедливості. Якби Пан зробив правильний (з точки зору вічних цінностей) вибір і поїхав додому, ліс відпустив би його, даруючи ще один шанс на віднайдення гармонії в собі й відновлення гармонійного буття з іншими.

У драматургії О. Олеся акцентується ще один просторовий образ – дороги та її синонімів (стежка, шлях). Важливість і смислове навантаження цього символу доводить той факт, що його винесено в заголовок двох драматичних творів (“По дорозі в Казку”, “На свій шлях”). Як правило, назва твору відображає (сконцентровано) його сутність, отже, драматург надавав неабиякого значення символу дороги. Людина, виходячи на дорогу, “входить до світу, охопленого рухом, входить до світового контексту, розчиняється у єдиному цілому світобудови. Рух є не тільки сутністю світу, а й першопричиною пізнання” [14, с. 93]. Дорога в моделі світу О. Олеся пов’язана насамперед з надією віднайти себе у новому топосі (“По дорозі в Казку” – країна Казки; “На свій шлях” – інший світ за межами будинку, де є свобода). Жінка з драматичного етюдю “На свій шлях” йде з дому, де вона через надмірну любов до чоловіка втратила своє “я”, розчинилася в ньому (“Я йду, щоб відшукать себе колишню. В мені, здається, не лишилося свого нічого. Усе полонено, заповнено тобою... Моя душа – твоя раба” [8, с. 318]). (Згадаємо Нору з “Лялькового дому” Г. Ібсена, героїнь романів О. Кобилянської “Ніоба”, “За ситуаціями”, “Через кладку”; драми В. Винниченка “Закон”). Щоб вибудувати майбутню

особистість, Жінка має повернутися до себе колишньої, тому що тоді вона була цілісною особистістю, знала себе, свої прагнення, мрії, принципи. Неможливо створити щось нове, не маючи основи, фундаменту. Згадавши себе колишню, Жінка зможе знайти себе у теперішньому і минулому (“...тільки в морі, серед бур і є життя...” [8, с. 319]; “Життя одно і все воно в шуканню!” [8, с. 320]). Отже, шлях у цьому творі стає символом життєвої дороги, долі.

У драматичному етюді “По дорозі в Казку” стежка (дорога) – це шлях до кращого життя, надія на позитивні зміни, йти дорогою означає боротися за досягнення мети (“Він: ...Дорогу треба нам шукати” [7, с. 7], тобто активно діяти, не миритися з тваринним животінням; “Коли б піти та пошукать, то, може б, і знайшлась дорога” [7, с. 7]). Дорога (“тропа”) – це з’єднувальна ланка між полюсами: теперішнім (похмурим, часом ночі) і майбутнім (сонячним, щасливим): “Брати мої, тропа! З цього страшного лісу, де вічна ніч стоїть, вона веде у день рожевий, вона веде до сонця!” [7, с. 13]. Але О. Олесь підкреслює, що знайти дорогу мало, потрібно мати мужність, бажання й силу духу, щоб дійти по ній до кінця, тоді мрія стане дійсністю, а життя набуде сенсу.

Отже, у драматургії О. Олеся переосмислюються просторові образи будинку, саду, лісу, дороги, набуваючи іноді протилежних традиційним значень (будинок, сад). Драматург показує, як гармонія в природі (сад) контрастує з душевним станом людини, як кожна особистість по-різному обирає життєвий шлях, подекуди блукаючи у хащах (лісі) власної душі.

Такий напрям дослідження драматургії О. Олеся вважаємо перспективним, оскільки він дозволяє окреслити цілісну картину хронотопних елементів: їх взаємодію чи взаємо відштовхування.

## Література

**1. Іванишин Н.** Конотативні прирошення смислу – актуалізатори імпліцитної інформації у художньому тексті (на матеріалі драм О. Олеся та С. Черкасенка) // Фольклор. Пробл. поетики : Зб. наук. пр. – Вип. 18. – Ч. 2. – К., 2004. – С. 521 – 533. **2. Івахненко Т.** Український символізм (за твором О. Олеся “По дорозі в Казку”) // УМЛШ. – 2005. – № 7. – С. 23 – 26. **3. Камінчук О.** Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні домінанти творчості О. Олеся) // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49. **4. Малютіна Н.** Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування в драматичних етюдах Олександра Олеся // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 42 – 50. **5. П’ятаченко С.** Проблема митця у “непатріотичних” п’єсах Олександра Олеся // УМЛШ. – 2005. – № 8. – С. 54 – 56. **6. Енциклопедія символів, знаків, емблем /** Сост. В. Андреева и др. – М.: ИНФРА, 2000. – 576 с. **7. Олесь О.** Вибрані твори : В 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1990. – 683 с. **8. Олесь О.** На свій шлях // ЛНВ. – 1913. – № 9. – С. 317 – 320. **9. Олесь О.** Трагедія серця // ЛНВ. – 1911. – № 2. – С. 241 – 249. **10. Лотман Ю. М.** Семиосфера. – СПб : Изд-



во “Искусство-СПБ”, 2000. – 704 с. **11. Турскова Т. А.** Новый справочник символов и знаков. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – 800 с. **12. Олесь О.** Тихого вечора // ЛНВ. – 1912. – № 1. – С. 33 – 39. **13. Олесь О.** Осінь // ЛНВ. – 1913. – № 2. – С. 217 – 222. **14. Федоров В. П.** Романтический художественный мир : пространство и время. – Рига, 1988. – 454 с.

The article is devoted to the analysis of spatial images of the house, garden, forest, road (on material of the dramatic poems of Alexander Oles’).

УДК 392.51(477)

**О.В. Скиба, Н.М. Філоненко**

### **РОЛЬ ТАМАДИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ВЕСІЛЛІ**

Весілля увінчує поєднання двох людських доль. Це пам’ятне свято, урочистий обряд для нової сім’ї. За традицією нареченого і наречену супроводжували бояри, дружби, дружки, світилки, свати, старости. Останнім часом дуже модно стало замовляти на весілля послуги тамади. Що це – формування сучасних традицій чи пиятика із триньканням зайвих грошей? Саме таке питання повинне хвилювати сучасного дослідника, бо переважна більшість фольклористів і етнографів (Г. Калиновський, О. Воропай, К. Борисенко та ін.) [1; 2] подають матеріали про обряди і звичаї, що супроводжують родинне свято, драматичні тексти народного весілля, не акцентуючи уваги на ролі тамади в сучасному весіллі.

Тамада – традиція кавказьких народів, і не лише весільна. З грузинської “тамадоба” – старшинство на бенкеті, тобто розпорядник бенкету [3, с. 651]. В сучасну українську масову культуру, спочатку міську, а потім і сільську, вона прийшла за радянських часів. Народ почав забавлятися, годинами витратити свій час за столами, збиралася велика кількість людей з різних місцевостей, навіть національностей, отож треба було якось заповнювати час, організовувати різноманітні забави. Якщо сільське весілля ще подекуди зберегло деякі весільні традиції, то міське переважно ніколи й не мало багатих власне весільних традицій. Так виразником непорушної весільної церемонії на селі був староста. У сучасному українському весіллі важливу, і чи не головну після молодих, роль виконує тамада. Він надає весіллю певного порядку, підкаже, що за чим робити під час весільної церемонії. Основне завдання тамади – здружити гостей, дві родини, зробити так, щоб гості не нудьгували. Хоча інколи складається враження, що справжнім господарем та головним розпорядником є саме він, а не родичі молодят.

Отже, обов'язки тамади можна розподілити на дві категорії: що повинен робити і що йому робити не можна.

Через унікальність своєї ролі на святі, тамада змушений брати на себе функції розпорядника, господаря. Батьки молодих звертаються до його послуг уже на початковому етапі підготовки до весілля. Він узгоджує свою роботу з кухнею, з музикантами, запрошеними виконавцями, салютом і т.д. Коригує програму свята відповідно до побажання замовника.

Органічно поєднуючи всі елементи свята, тамада повинен створити яскраве шоу, щоб воно запам'яталося на все життя. Бо власне для цього тамаду й запрошують. Він попередньо складає сценарій і перелік запрошених артистів (якщо такі є), створює конферанс для кожного моменту свята. Отже, тамада – це сценарист, режисер і ведучий в одній особі.

В останніх публікаціях про весільну обрядовість стверджується думка про те, що досить часто дехто з народних артистів “грішить” тамадуванням. Власне “грішить”, бо швидко забуває, що він не на своєму сольному концерті, й починає цілий вечір “затмарювати” своєю зірковою особистістю справжніх винуватців свята. І тоді воно перетворюється на виставу одного актора. А справжній тамада повинен викликати відчуття власної значимості у гостей, але при цьому повинен акцентувати увагу в першу чергу на молодих, підкреслювати їхні позитивні риси і вдало маскувати дрібні недоліки.

Досить часто можна почути думку про те, що тамада повинен смішити гостей. Це не зовсім так. Навряд чи комусь буде цікаво протягом цілого свята слухати анекдоти чи гуморески, навіть дуже цікаві. Тамада повинен розважати: вітати молодят, їхніх батьків, гостей, проводити конкурси за столом і на танцювальному майданчику, проводити обрядові дії тощо.

Головне, чого не варто робити тамаді – це бігати протягом всього весілля з “черговою” чаркою між гостями і кричати: “Вип'ємо за молодих!”. Гостей на святі не потрібно споювати. Хто прийшов з наміром перехилити зайву чарку – зробить це і без тамади. А хто цього не хоче – змушений буде себе силувати. Окрім цього, якщо тамада буде часто вживати разом з гостями, він ризикує “не дожити” до завершення весілля.

Але яким би професіоналом не був тамада, свято великою мірою залежить від винуватців і гостей. І якщо хтось забув хороший настрій удома, то не допоможе й найгеніальніший тамада.

Нижче подаємо інтерв'ю з тамадою Озерною Оленою Вікторівною (1972 р.н., вчитель музики), записане у Новопсковському районі.

– Ось ви, Олено Вікторівно, уже не один рік виконуєте роль тамади на весіллі. Як Вам вдається так цікаво веселити гостей,

збадьорити всіх піснями, танцями, Ви жодного гостя не оминаєте увагою?

Ось що розповіла Олена Вікторівна:

– Бути тамадою на святі – дуже відповідальна справа. Я готуюся заздалегідь. Бо свято – це не тільки, коли їдять і п'ють, а ще треба розважати гостей за допомогою цікавих конкурсів. Я стараюся, щоб у всіх був хороший настій, вигадую такі конкурси, у яких могли б взяти участь усі гості. Свою колекцію ігор завжди розширюю, знаходжу їх або вигадую сама. Потрібно для кожної ситуації мати відповідну гру або конкурс. А ще в мене такий характер, що я легко сходжуся з людьми. Я думаю, що тамадою може бути комунікабельна, весела, енергійна, з почуттям гумору людина.

Свято весілля я починаю з того, що знайомлю гостей нареченого і нареченої. Найчастіше я надаю слово гостеві, а він декілька слів говорить про себе. І так вони знайомляться між собою. Або я ще так знайомлю гостей: гості передають один одному квітку, називаючи своє ім'я. Це дійство відбувається під музику. І раптом музика обривається. У чіїх руках знаходиться квітка, той називає імена всіх попереду себе, якщо гість правильно називає імена, то одержує приз. Якщо ні, то він віддає фант (телефон, годинник).

Особливо цікаві ігри я вигадую для нареченого і нареченої. Для них проводжу екзамен. Нареченому задаю питання, він дає відповідь. До його відповідей я роблю доповнення. Наприклад, питання чоловіку:

1) Чим ти будеш чистити картоплю?

А даремно. Краще електробритвою. Тонкий зріз, заздалегідний масаж нададуть картоплі неземний смак.

2) Чи буде у вас в сім'ї розподіл праці? Чи будете виконувати все разом?

Вірно! Почесну місію, заробляти гроші, візьме на себе чоловік, а менш благородну, але потрібну – витратити гроші залишите дружині і т.д.

Подібні запитання ставлю і нареченій.

На весіллях потрібно залучати до ігор і батьків. Я стараюся бути тактовною з ними, враховуючи їх вік, здоров'я, характер. Наприклад, організовую конкурс танцю, батьки повинні визначити переможця й вручити йому призи.

Для дружка і дружки я вигадую смішні конкурси. Добре, коли вони віднесуться до цього з розумінням та гумором.

Наприклад така гра:

На підносі виносять сире яйце. Друг і дружка повинні по черзі (а можна й одночасно, тоді буде два яйця) пропустити це яйце через одяг один одного. Наприклад дружка пропускає це яйце через брюки дружка, а той у свою чергу – через її сукню або блузку. Бажано не випускати яйця з рук на радість глядачам.

Дружка може провести таку гру:

Дружка готує аркуш, на якому подружки нареченої і сама наречена роблять відбиток нафарбованих вуст. Цей аркуш повинен бути великим. Дружка його піднімає і показує всім гостям, щоб вони його добре роздивилися. Тамада оголошує завдання – упізнати який відбиток належить нареченій. За кожну невірну відповідь наречений платить штраф (поцілунок).

З чоловіками, які люблять пиво, можна провести таку гру. Ведучий прив'язує учасникам гри позаду до ремінця штанів пусту пляшку із-під пива, з таким розрахунком, щоб пляшка не діставала до підлоги сантиметрів тридцять. Перед учасником ставлять коробку. Мета гри – розкатуючи пляшку тілом, доштовхнути коробку до фінішу. Приз для переможця – пляшка пива.

Я вважаю, що успіх будь-якого свята залежить від професійних здібностей тамади, бо він повинен бути прекрасним психологом.

#### Література

1. **Воропай О.** Звичаї нашого народу. – К. : Оберіг, 1993. – 589 с.
2. **Українська народна обрядова поезія** : Збірник / Упорядкув. текстів, передм., підготовка навч.-метод. матеріалів К.Г. Борисенко. – К. : Школа, 2006. – 272 с.
3. **Словник іншомовних слів** / За ред. О.С. Мельничука. – К., 1974.

In the article pays attention to the description and role of the toastmaster in the modern Ukrainian wedding, in which the toastmaster takes on itself role of manager of wedding.

УДК 821.161.2.09+929 Лавріненко

**Т.П. Шестопалова**

#### **ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО СТАНОВЛЕННЯ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Перебування Ю. Лавріненка в Харкові протягом 1926 – 1935 рр. являє собою без перебільшення цілий етап у формуванні його як літературознавця. Саме в той час культурний діяч отримав вищу філологічну освіту, підготував кандидатську дисертацію з української літератури, розпочав регулярну співпрацю з періодичними виданнями й написав три літературно-критичні книжки. Уже цей вельми побіжний і неповний перелік напрямків професійної реалізації Ю. Лавріненком себе в літературознавстві дозволяє припустити, що предметне вичення цього часового відрізка в майбутньому передбачає більш змістовну інтерпретацію перебігу літературної дійсності в Харкові 20-их рр. ХХ ст.

З іншого боку, приділити увагу цьому питанню слід з огляду на актуальне в сучасному науково-літературному дискурсі завдання осмислити теоретико-гуманітарні засади формування вітчизняного літературознавства як частини загальноєвропейської культурної дійсності. Завданням цієї статті бачимо на підставі першоджерел – насамперед мемуарів та перших літературознавчих виступів – схарактеризувати підстави формування теоретичної свідомості Ю. Лавріненка-філолога. Прецедентних досліджень в окресленому ракурсі вітчизняна наука сьогодні не має.

До Харківського університету Ю. Лавріненко вступив 1926 р., щоб “утекти від надмірної спеціалізації шкіл” [1, с. 7], проте безперечним було й бажання розбудувати в собі цілісну, інтелектуально зрілу особистість, готову представити себе світові в зрозумілих та відповідних його масштабам помислах. Промовистим у цьому сенсі виглядає ставлення Ю. Лавріненка до В. Каразіна як засновника Харківського університету. Юнак сприймає його як діяча й мислителя, що розбудовує не місцевий, “локальний” Харків, навіть не Слобожанщину, а відкритий світ, втілює власною ініціативою й громадянським сумлінням архетип “Нових Атен” України [1, с. 60 – 61]. Глибоко переконаний у власній правоті, критик уже в еміграції написав “стислу документовану наукову розвідку” “Василь Каразін – архітектор Відродження” (Нью-Йорк, “Сучасність”, 1975 р.), яка своєю концепцією виражає глобальні гуманістичні засяги самого автора, що формувалися й вигартовувалися в умансько-харківський період.

Імовірно, цими засягами можна частково пояснити факт уздійснення феномену величного університету виключно в лоні власної екзистенції, “у собі”<sup>1</sup> в той час, коли він, за пізнішим висловом Ю. Лавріненка, “номінально зник” [1, с. 63] з мапи академічного світу, перетворившись на Інститут народної освіти, де брала гору не гуманітарно-наукова, а військово-муштрувальна політична сила. Ось тільки декілька прикладів “загальнообов’язкових”, уведених до програми вищої школи в пореволюційну добу, дисциплін: “Військова адміністрація”, “Військова топографія”, “Військова тактика”, “Служба зв’язку” та багато інших. “Звичайно, рядова більшість студентів через отой хаос із воєнізацією університету байдужіла до студій взагалі. Але, як завжди, були винятки – частина студентів була захоплена, зачарована невловними “жар-птицями” наук у блискучих викладах своїх професорів”, – згадував багатьма роками пізніше автор “Чорної пурги” [1, с. 65]. Наукову атмосферу підтримували й продовжували визначати знамениті викладачі Ю. Лавріненка, серед яких були О. Білецький, Л. Булаховський, А. Шамрай, П. Ріттер, Н. Мірза-Авакянц.

В умовах жорсткого регламентування науково-філологічних дисциплін студенти, що мали справжнє бажання навчатися, використовували кожную можливість для поглиблення знань. Критик згадував, як разом із В. Зайцем читав позапрограмові праці О. Білецького

“В майстерні митця слова” й “Російський романтизм”, як робив доповіді про епос “Пісні про Нібелунгів”, про драми Ф. Шілера, а також протягом кількох місяців готував доповідь про “автентичність і самостійність історії і мови України супроти Росії” для семінару А. Шамрая. Наведу цитату: “Хоч затратив місяці на цю складну і заплутану тему, і задля неї покинув працю й заробіток редактора мови в газеті К.[омсомалець]У.[країни], а все ж не встигав до призначеної дати доповіді. Тоді без відриву від робочого стола, без сну і їжі працював безперервно 48 годин і з готовим конспектом доповіді прибіг до університету. Здається, після такого випадку мені ніколи пізніше не вдалось витримати таку марафонську безсонну дводобову безперервну напругу складної інтелектуальної праці. Професор (здається це був Агапій Шамрай) нагородив мене похвалою” [2, с. 133].

Під час університетських викладів О. Білецького сформувалася ідея одного з “наскрізних” дослідницьких сюжетів Лавріненкових праць – необарокової домінанти творчо-мистецької ментальності українців у XVIII – на поч. XX ст. [2, с. 134]. Також іще студентом він відкрив для “В курсі “теорії і методології” літератури капітальною була настанова Ол. Білецького на “Красу” як суверенну вартість у собі і не на окремі “ізми”, а на “справжню філософію творчості та основний матеріал для неї”. Справжні здобутки літератури являють собою не продукт запозичень чи спонтанних емоційних імпровізацій, а співпрацю почуття і розуму [підкр. Ю. Лавріненка – Т.Ш.]. Це було цікаво чути в часи, коли розспівані поети йшли за Сосюриним: “Вже налетіли хвилі, співай, співай, бо втримати не в силі що ллється через край”. Але теза Білецького звучала в тодішньому заклик Хвильового в листах до молоді “учитись думати і почувати”. І тепер здається, це й було те основне, чого вчив мене Харків” [2, с. 134]. Вельми ілюстративним тут є факт інтуїтивного спохоплення літературознавцем феноменологічної ідеї розуму, зартикульованої пізніше М. Мамардашвілі слідом за М. Прустом як “безмежне почування” [3, с. 57], що далі буде розглянуто предметно на підставі літературознавчих викладів самого Ю. Лавріненка.

Аби мати змогу утриматися в тодішній столиці України фінансово, він змушений був постійно поєднувати навчання з заробітковою працею. Окрім редакторської, на якийсь час нею стала робота в Українській книжковій палаті, де юнак отримав, за власним визнанням, перший досвід у царині літературної критики та бібліографії, заповнюючи картки з бібліографічним описом нових книжок з літературознавства та художніх видань і роблячи до них анотації. Пишучи про цей заклад багато років пізніше, автор “Мого саду в Арктиці” та “Чорної пурги” характеризував його як один із головних форпостів формування модерної національної свідомості. Він акцентував колосальну працю Палати з опису україномовних видань, що з’явилися в 1917 – 1918 рр., яка хоч і потонула в історико-політичних катаклізмах, усе ж являла собою просто титанічне за оперативністю громадянське

зусилля бібліографів фахово реагувати на україномовну книжку. Показовим є й намагання цього закладу позбутися великодержавного автократизму в книжковій галузі: “В той час я нічого не знав яку важку боротьбу провадила Українська Книжкова Палата на чолі з її довголітнім директором М. Годкевичем проти спроб московсько-комуністичної централізації-русифікації національно-республіканських Книжкових Палат та проти підпорядкування їх Російській як ніби всесоюзній палаті. Хоч така тенденція виявилась на 2-му Всесоюзному з’їзді директорів Книжкових палат у Москві 1925 року, то старанням українців 3-тєю Всесоюзною нарадою було скликано в Харкові в березні 1927” [2, с. 136].

У Харкові Ю. Лавріненко став регулярно співпрацювати з періодикою, і не лише як мовний редактор, а й як дописувач матеріалів. Однією з перших була пропозиція редактора науково-популярного журналу “Безвірник” (1925 – 1935) укласти збірку антирелігійних українських прислів’їв [Ч.п. – С. 76]. Юнак виконав завдання, проте не вважав його справою, гідною власного сумління, й швидко “зовсім покинув добреплатну посаду секретаря редакції” часопису, а пізніше ніколи не виступав із атеїстичних позицій та не імплікував їх у свої критичні тексти. Досить скоро по тому (як згадує сам Ю. Лавріненко, у 1928 – 1929 рр.) йому разом із другом В. Зайцем порядком “громадського навантаження” було доручено в якості члена редколегії “оживити” університетську газету “Іновець”. З роботи в “мертвій” і “мертвонародженій” газеті, що мала відбивати по суті профанаційну студентську роботу в університеті почалися карколомні – в буквальному сенсі – зміни долі вченого, який вельми знаменно відрефлектував їх як несподіваний навіть для себе вихід із заведеного ще в Умані “підпілля душі” і керунок “на відвертий ідеологічний ухил, що коштував нам [ідеться також і про В. Зайця – Т.Ш.] мало не цілого життя і освіти, та поставив нас назавжди в категорію дисидентів “ворогів народу” [2, с. 140]. В. Заєць прагнув – хоч і з дотриманням духу ленінської критики російської інертності та міщанства – своїми виступами в газеті повернути студентам відчуття бурхливої – української за своїм революційним духом – реальності, яке занепало у вирі безпредметних засідань та зборів, і його одразу було звинувачено в буржуазному націоналізмі. Ю. Лавріненка, який, з одного боку, відмовився шельмувати друга як ідеологічного ворога, а з другого, своїми поглядами провадив чітку демаркаційну лінію між російським та українським марксизмом, розрізняв політичні форми та ідейні конструкти українського й російського соціалізму, різко засуджено партосередком університету як поплічника буржуазного націоналізму й виключено з комсомолу. Насамкінець на загальних зборах обох друзів було виключено з лав студентства (1929). Деталі цього карикатурного, хоч і зовсім не кумедного перебігу власних життєвих подій змалював Ю. Лавріненко в рукописі “Мого саду в Арктиці” [2, с. 142 – 144].

Поновлення відбулося тільки на початку 1930-го р. унаслідок особистого звернення Ю. Лавріненка до Народного комісаріату освіти, проте, нанового ставши студентом, він уже ніяк не міг позбутися принизливого нагляду за собою й своїм життям. Принциповим, думаю, є те, що Ю. Лавріненко відпочатково аж ніяк не претендував на роль ідейного опозиціонера, активного політичного супротивника існуючого режиму. Навпаки, його діяльність (зокрема, й участь у Спільці селянських письменників “Плуг” іще з уманських часів) та магістраль публічних дописів відбивала прагнення до всебічного, об’єктивного вивчення тих чи тих цікавих йому питань як особистості, що обрала шлях інтелектуала-гуманітарія, і були показником професійного сумління молодого науковця. В атмосфері ж агресивної дискредитації науки політикою будь-яка спроба науково дошукуватися до внутрішнього єства суспільного явища сприймалася як очевидна загроза ризомі, якою виглядала на той час владна дійсність, а відтак зазнавала утинання при самому корені.

Досить показовою в цьому плані є доля виступу Ю. Лавріненка на п’ятому з’їзді “Плугу”, який з’явився в часописі “Плугу” під назвою “Проблема стилю” в 1930 р. Виступ на з’їзді, що розгортав свою роботу на згарищі літературної дискусії 1925 – 1928 рр., імплікував у собі підтримку мистецьких концептів Хвильового (“романтика вітаїзму”) та М. Зерова (“неокласика”), що вже означало недовіру до мистецьких можливостей соціалістичного реалізму. Ось погляд мовця на зміст та значення його доповіді: “Доповідь відбулась у залі “Літературного Будинку” ім. Блакитного у вечірній час. На неї вже з огляду на актуальність теми прийшли численні письменники тих угруповань в тому [числі] і члени ВАПЛІТЕ та сам Хвильовий. Я заперечив політичний догматизм непримиренності реалізму та романтизму та старався скільки було можна перевести в складнішу автентично естетичну площину, на якій клясово-партійне демагогічне протиставлення стилів здається безглуздом. Це було вигідно активним романтикам вітаїзму і їм сподобалась моя доповідь. Та не сподобалась вона провідникам партійної лінії в літературі і вони два роки пізніше прискорили втягування мене в український національно-опозиційний табір тих років атакою на мене в журналі “Критика”. А з другого боку Микола Хвильовий, сподіваючись дістати в свої руки “Літературну газету”, запросив мене стати при ньому як відповідальному редакторові, секретарем редакції “Літ. Газети”, де тоді господарював Борис Коваленко і громив націонал ухильників. Хвильовий хотів повернути літературі “Літературну Газету” і поставити її на рівні кращих західно-європейських, зразки яких розгорнув переді мною тут же, де ми говорили...” [2, с. 148]. Серед цих зразків були примірники паризької, берлінської, польської літературних газет, до яких мала прагнути й відповідна українська періодика.



Проте здійснити свій задум Хвильовому не судилося, а Ю. Лавріненко, прикро відчуваючи на собі міць партійної сваволі все більше, опинявся в небезпечному для життя становищі. Газета “Критика” відреагувала на наявні в “Проблемі стилю” зерна ідейної крамоли супроти соціалістичного реалізму вбивчою рецензією, указавши йому, таким чином, неunikний шлях на людську голгофу тодішнього СРСР – до концентраційних таборів крайньої російської Півночі. “Так кінчилась моя [з Пилипенком – дописано олівцем угорі рукою Ю. Лавріненка] наївна теоретична спроба вивести стильові шукання Хвильового і неокласиків із політичного застінка. На час цього удару в “Критиці” я мав за собою вже більше літературно-критичних праць: стаття “По той бік правди” (“Плуг” 1930?) про відверто антиукраїнську повість Ю. Смолича “По той бік серця” (Х., 1930) [...] Повість досить вправна, модерно-публіцистично поєднує в собі жанр роману-хроніки з абстракційним гротеском. Вона разюче дихнула на мене зологічною ненавистю русифікованого міщука, що втратив своє становище підпанка в колонізованій Москвою країні і тепер задля відзискання того становища і кар’єри громить український націоналізм, змушений освоювати чужу йому українську мову” [2, с. 149]. Крім того, у 1928 – 1930 рр. критик створив три літературні портрети “трьома книжечками”, котрі виразно ілюструють його тодішні професійні й світоглядні позиції: “все здебільша в пляні тодішньої тактики Хвильового – поєднання самоствердження із обрежною самообороною зашахованого партією українського відродження 20-х років” [2, с. 165].

Поза “Плугом” та Книжковою палатою йому були відкриті двері видавництва “Український робітник”, що займалося популяризацією української літератури та перекладів з іноземних (переважно західно-європейських) мов. Тут виходили короткі сумарні передмови літературознавця до літературних видань (близько сорока), а також у серії “Масова літературно-критична бібліотека” побачила світ перша критична студія “Блакитний-Еллан” (1929 р.). Бібліографічний раритет на сьогодні, вона все ж підносить аторський задум завуальованим, політично скоригованим зусиллями не лише Ю. Лавріненка, а й В. Коряка, котрий, здійснюючи редакторську правку книжки, радше цензурував її, щоправда, з метою врятувати молодого критика разом із собою від в’язниці [2, с. 153]. Наступні дві книжки також були замовлені для “Українського робітника” – “Творчість Павла Тичини” (Х., 1930) та “Василь Чумак” (Х., 1930).

Був у цьому ряді й вельми компромісний щодо владної ідеології виступ, яким молодий автор намагався порозумітися з політизованою дійсністю, де голосом незгоди з офіціозом уже прозвучала стаття “Проблема стилю”. Ю. Лавріненка згадував: “...перш ніж звільнитись тюрмою від рабського аркуна генеральної лінії партії на шиї української радянської літератури, – я мусів (на прохання С. Пилипенка) виступати з доповіддю на організованому “Плугом” всеукраїнському зльоті призову

в літературу ударників соціалістичних ланів. Доповідь під запрограмованою назвою “Поезія соціалістичних ланів” на мій сором появилася у журналі “Критика” (ч. 7 – 8, 1931). Були в ній обов’язкові на той час шаблони про “глитайські випадки” в радянській літературі включно з негативною згадкою улюбленого мною імени Григорія Косинки. Ця згадка особливо коштувала мені найгострішого болю і прииження. Правда, я захищав від ліквідаторів право на існування поезії в новій дійсності колективізації. Натякав, що українська радянська література не вся “куркульська” й “націоналістична” [2, с. 166].

Усе ж цей відверто капітулятивний виступ уже не міг відвернути приготованих ударів. Третє число “Критики” за 1932 р. на с. 23 помістило фатально критичну оцінку написаного на той час Ю. Лавріненком. Це вплинуло на його рішення припинити свою участь у радянській літературній критиці. Чекаючи неминучого арешту [2, с. 167], Ю. Лавріненко, що на цей час (1930 – 1932 рр.) уже був аспірантом О. Білецького в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка АН УРСР, вирішує віддати всі сили написанню першої наукової праці “Український епос козацьких дум”, котра, щоправда, вже своєю назвою могла викликати чергові нападки на нього в формі звинувачень в націоналізмі. Праця була закінчена в термін, проте отримати науковий ступінь кандидата наук уже було неможливо через усе потужніше стискування репресивного зашморга. Молодому науковцеві було відмовлено в друкованому рукопису й видачі офіційного документа про закінчення аспірантури. Ось його власні спогади про події 1932 р.: “Хоч усе вимагане для ступеня “кандидата наук” я успішно зробив, включно з дисертацією “Український епос козацьких дум”, що її з великою похвалою офіційно прийняв професор Олександр Білецький, – проте парторг Інституту Верба, роздаючи аспірантам принесені нею з НКО свідоцтва, що давали право викладача вищої школи, повернулася до мене й проголосила: “А вам сказали: – врагам народа не позволим портить советскую молодежь” [1, с. 132 – 133]. Це дослідження, виконане під керівництвом знаменитого вченого – О.І. Білецького – становить собою важливий об’єкт метакритичного вивчення й заслуговує на окрему увагу. Сам автор до кінця життя не мав навіть копії цієї праці у власному архіві [4, с. 3].

За цих обставин Ю. Лавріненку довелося шукати роботу поза стінами інституту. Він улаштувався до газети “Вісті ВУЦВК” помічником з питань літератури й мистецтва завідувача відділу культури. Саме тут його застав “мертвий” 1933 р., у якому постріл М. Хвильового визначив трагічний фінал ренесансних змагань української модерної літератури.

Відмовившись писати для цієї газети розгромні рецензії на вистави “Березоля”, Ю. Лавріненко фактично прискорив фатальні зміни у власному житті. Одразу втративши роботу й не маючи змоги знайти іншу, постійно відчуваючи неминучість арешту й розстрілу, він був

змушений прийняти рішення про втечу до Казахстану. Проте на вокзалі, під час чекання на потяг до Алма-Ати, він був заарештований співробітником “ГПУ” (пізніше – НКВС). Цей арешт відбувся 25 грудня 1933 р., ув’язнення в Харківській тюрмі тривало три з половиною місяці [1, с. 120 – 122]. Виділю таку відвертість літературознавця, висловлену ним на схилі літ, щодо його тодішнього ставлення до політичної ситуації в Україні: “Дивна психологія радянської людини: певна, що загальний масовий терор стосується і її, а водночас – як лояльний радянський громадянин, що не вставав ні в яку підпільщину, – надіявся на законний виняток для себе. Тим більше я зрадником соціалізму вважав не себе, а радше термідоріанський курс Сталіна” [2, с. 218].

Серед співкамерників були такі ж, як і він, жертви системи, але також і справжні борці проти антигуманної влади, як-от керівник селянського повстання на Чернігівщині та поет-січовик В. Бобинський. Двома роками раніше саме він вступився за ідею аспірантської доповіді Лавріненка про зміст і форму, котра викликала негативну критику в більшості слухачів відсутністю в ній політичної кон’юнктури. Відтак, “теоеретико-естетичну” розмову про “відношення в мистецькому творі змісту й форми” однодумці мусили продовжувати вже в тюремній камері [2, с. 226].

Ув’язнення завершилося умовним звільненням, за яким Лавріненкові не тільки заборонялося виїжджати з Харкова, а й працювати за спеціальністю літературознавця. Це привело його до оранжерейного господарства “Харківського садово-декоративного питомника й квітництва” на околиці міста в напрямку залізничної станції Основа, де він мав намір займатися прискореним вирощуванням квітів. Одного разу, говорячи з дружиною Л.А. Дражевською, Ю. Лавріненко “з гірким жартом зазначив, що красна література і квіти належать до естетичної царини прекрасного – до культури Краси”. І далі: “Гіркий жарт, бо наступного дня все таки не література, а земля й горшки квітництва стояло мені на черзі кожного робочого дня” [2, с. 233].

Другий арешт, хоч і цілком передбачуваний інтуїцією Ю. Лавріненка та його родини, все ж сприймався як абсурдне й гвалтовне щодо людської природи дійство. Після вбивства С. Кірова у вирі масового терору загинули близькі Ю. Лавріненкові за духом творчого мислення О. Влизько, Г. Косинка, К. Буревій, але також лояльні до влади й аполітичні колеги по аспірантурі. Страх став всеохопним означником морально-психологічного стану суспільства: “Як би там не було – я відчув як смерть прошуміла коло самого мого вуха. Був радий, що утік від усіх попередніх знайомств на позаміське квітництво. Але не втік од страху... Ох, ти ж смерте надокучлива, чому так уподобала нас українців, так прискіпуєшся до нас! Уже ліпше одним махом забрала і кінець... Смерть страшна лише в очікуванні на неї, як стоїть вона десь тут зовсім близько збоку й чекає... А позатим, то сам смертний момент наче й не існує для життя, буквально ніщо.

Як не металась думка – стало мені ясно, що ось-ось мене знов кинуть у в'язницю, а може й долучать до якої нової чергово приреченої групки націоналістів-терористів” [2, с. 235].

Другий арешт відбувся четвертого лютого 1935 р. Разом із першим він відібрав у талановитої молодой людини, обдарованої мистецькою інтуїцією, здатної до аналітико-синтетичної наукової праці, спраглої до самоосвіти теоретико-гуманітарною лектурою, півтора роки життя, що були поховані в застінках НКВС на розі тодішніх вулиць Совнаркомівської та Чернишевського.

Таким чином, харківський період життя Ю. Лавріненка у своїй подієвій наповненості визначив певні особливості його професійної діяльності. Особливим є вплив на його культурну свідомість літературно-мистецького життя 20-х років ХХ ст., що відбувалося під знаком модерного етапу буття української нації. Саме інтелектуально-мистецька семантика цього періоду виявила специфічну критичну проблематику, актуальну для Лавріненка протягом цілого творчого життя. Набуття системних філологічних знань під керівництвом відомих викладачів-учених (окремо відзначу роль О. Білецького) сприяло формуванню історичного мислення в юнака, наукового уявлення про тяглість і наступність вітчизняного літературного процесу (приміром, необарокова тема в дослідженнях Ю. Лавріненка). Перебуваючи в Харкові – столиці УРСР – Ю. Лавріненко прагне з усією науковою об'єктивністю вивчати стрімку динаміку поточного літературного процесу, розглядаючи його в традиційних категоріях естетичної краси, стилю, ритму. Усвідомлення неможливості поєднати науковий розгляд літературно-мистецьких феноменів з догматами соцреалізму відводить Ю. Лавріненка від офіційно визначеної лінії науково-критичної діяльності в бік пошуку відповідних власним інтелектуально-почуттєвим прагненням об'єктів мислення.

#### Література і примітки

**1. Лавріненко Ю.** Чорна пурга та інші спомини. – Б.м. : Сучасність, 1985. – 186 с. **2. Лавріненко Ю.** Мій сад в Арктиці (рукопис). / Приватна колекція документів родини Ю. Лавріненка : дружини Марії Лавріненко та доньки Лариси Зарицької-Лавріненко. **3. Феноменология** и ее роль в современной философии // Вопросы философии. – 1988. – № 12. **4. Юрій Лавріненко** – дещо про його писання // Нові Дні. – 1981. – січень. – С. 3 – 6. **5. Фромм Э.** Человек для себя / Пер. с англ. Л.А. Чернышевой; Иметь или быть? / Пер. с англ. Н.И. Войсунской и И.И. Каменкович. – Мн. : Изд. В.П. Ильин, 1997. – 416 с.

<sup>1</sup> Духовно-антропологічні підстави відтворення й плекання зниклого феномена через його психо-уявне привласнення надає Е. Фромм,

наголошуючи, що “володіння є нормальною функцією нашого життя: щоб жити, ми повинні володіти речами” [5, с. 222].

Вважаю, що ця думка стосується не тільки предметних реалій, а й відбиває людське стремління у здійснення себе в якомусь ідеальному просторі, що за певних обставин заміщується своєю моделлю, витвореною психікою особистості.

The article is devoted to the problem of the founding of the J. Lawrynenko's critical thinking during Kharkiv period of his life. The author told about first steps of J. Lawrynenko in the sphere of the literary science.

**Вивчення літературного процесу, творчості окремих  
письменників, пов'язаних зі Слобожанщиною**

УДК 821.161.2.09 Чернявський

**Н.Є. Манич**

**АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ  
(ВЛАСНЕ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ) ХУДОЖНЬОЇ  
ТВОРЧОСТІ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Одним з найбільш важливих синтезуючих чинників творчості Микити Чернявського є інтертекстуальність у найрізноманітніших її проявах. Оскільки безпосередньо система доробку письменника є багаторівневою структурою, що складається з великої кількості елементів, постає питання про можливість розшифрування функціонального навантаження кожного з них (у тому числі й інтертекстуальності) за допомогою якоїсь однієї пояснювальної системи.

Метою даної роботи є спроба розглянути автоінтертекстуальність (а саме власне інтертекстуальність) ліричних, ліро-епічних і прозових творів Микити Чернявського та виявити значення цих елементів міжтекстової взаємодії для цілісного сприйняття доробку автора.

При аналізі творчості письменника, на нашу думку, роль ключа до роз'яснення загальних закономірностей відіграє автобіографічний синерген. Теоретично це поняття було розроблене К. Дубом [1, с. 15 – 23], який пропонує таке трактування терміну: “До об'єму АС [автобіографічного синергену – Н. М.] входить усе життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як воно відбилось у свідомості й виразилось в оцінках критиків, літературознавців, у спогадах сучасників... Синерген – онтологічно завершений життєвий, автобіографічний час. Це – життєво-творчий світ письменника, звершений у певний часо-просторовий, історично визначений доленосний момент. Це – все коло життєвих вражень митця слова: світосприйняття, світовідчуття та світовираження, вся розмаїтість порухів думки, імпульсів, асоціацій, логічно вивершених у його естетичній концепції світу й людини й цілісно втілених у творчості, яка і є онтологічним, вторинним світом, що його ставимо на передній план” [1, с. 15, 16].

Дане дослідження творчості Микити Чернявського виконувалося саме із залученням вказаного широкого спектру джерел: усього масиву текстів письменника (опублікованих і неопублікованих, художніх і публіцистичних, особистого листування, автобіографій тощо), спогадів

сучасників, літературознавчих і літературно-критичних розвідок тощо.

Також, розглядаючи синерген як похідний термін синергетики, К. Дуб вказує, що основним постулатом цієї науки “служить твердження, що тільки з допомогою кількох моделей, кожна з яких відповідає на визначені питання, можна збагнути систему та її функціонування” [1, с. 16].

У якості подібних моделей пропонуємо розглядати комплекс “вічних” тем, систему образів-символів, стильові модифікації та систему інтертекстуальних зв’язків творів Микити Чернявського. Аналіз функціонування кожного з цих рівнів цілісної структури, по-перше, дозволяє зрозуміти глибинний зміст, закладений письменником у тексти, по-друге, дає можливість дослідити всю художню творчість митця в більш широкому контексті національної літератури (зокрема, й у межах метажанрових утворень). Дана стаття присвячена саме останній із згаданих моделей.

Найбільше актуалізується поняття автобіографічного синергену при розгляді текстуальних зв’язків між власними прозовими, ліро-епічними та ліричними творами Микити Чернявського – так званої автоінтертекстуальності.

Звернемося спочатку до самого поняття. Н. Фатеева у статті “Інтертекстуальність і її функції в художньому дискурсі” [2] за аналогією до інтертекстуальності говорить про автоінтертекстуальність, при якій “нерозуміння розв’язується за рахунок встановлення різнобічних зв’язків, що породжуються певною циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного й того ж тексту” [2, с. 12]. Далі дослідниця розширює межі функціонування автоінтертекстуальності й зазначає, що про це явище “можна говорити, коли при породженні нового тексту система опозицій, ідентифікацій та маскування [при взаємодії кількох різних текстів – Н. М.] діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його “Я” [2, с. 14]. Отже, при розгляді певної групи творів одного автора та текстуальних зв’язків між ними, на наш погляд, доречніше вживати термін “автоінтертекстуальність”. Зокрема, Микита Чернявський найбільш послідовно використовує саме елементи власних творів. Звісно, можна було б вести мову й про зв’язки з “чужими” текстами, проте митець свідомо до інтертексту звертається лише спорадично, у той час, коли автоінтертекстуальні елементи з’являються послідовно в його художніх творах в усі періоди творчості. Тому при розгляді синтезуючих елементів цілісності творчого доробку Микити Чернявського вважаємо доцільним дослідити саме автоінтертекстуальність.

Для аналізу будемо використовувати класифікацію елементів міжтекстової взаємодії, запропоновану Н. Фатеевою [3], зокрема розглянемо власне інтертекстуальність.

У творах Микити Чернявського власне інтертекстуальність (у вузькому значенні цього терміну) представлена в основному алюзіями.

За визначенням Н. Фатєєвої, “усвідомлена цитація чи алюзія являє собою таке включення елемента “чужого” тексту у “свій”, яке повинно модифікувати семантику останнього за рахунок асоціацій, пов’язаних з текстом-джерелом...” [3, с. 29]. Оскільки творчості письменника притаманна відсутність єдиного метатексту, який би пояснював усі інші, текстом-джерелом пропонуємо вважати найбільш ранній за хронологією видання текст автора, у якому вперше введено елемент, використаний в пізніших творах. Відповідно до цього у випадку автоінтертекстуальності опозиція “свій текст – чужий текст” заміщується опозицією “ранній текст – пізніший текст”.

Щодо алюзій, то в межах творчості одного письменника їх атрибуція (вказівка на автора) не має сенсу. Хоча, з іншого боку, у цьому аспекті міжтекстові елементи лірики, ліро-епіки та прози Микити Чернявського не суперечать загальній тенденції. З цього приводу Н. Фатєєва зазначає: “Найчастіше доводиться мати справу з неатрибутованими алюзіями. Вони за внутрішньою структурою побудови міжтекстового відношення найкраще виконують функції відкриття нового в старому. Відкриття потребує зусиль з боку читача, що породжує додатковий стилістичний ефект” [3, с. 30].

Найбільш розповсюджений вид неатрибутованої алюзії в текстах Микити Чернявського – іменна алюзія. У класифікації Н. Фатєєвої цей інтертекстуальний елемент має наступну характеристику: “Треба зауважити, що алюзії, які являють собою власні імена – імена героїв творів, мають підвищену пізнаваність навіть без згадки імені їх автора” [3, с. 30]. Проте дослідниця говорить лише про власні імена персонажів, а у творчості досліджуваного письменника інтертекстуальними є не лише антропоніми, а й топоніми, гідроніми та клички тварин.

Щодо топонімів, то дія значної кількості прозових творів Микити Чернявського відбувається в селі Піщане, за яким легко вгадується рідне село письменника Смолянинове (на цьому наголошує також і О. Неживий у статті “Микиті Чернявському – 85” [4]). Саме цей населений пункт є локусом дії романів “Людам важче”, “Сонце в полях”, “Тиждень Івана Лободи” [5], “Донбаські грози” [6], “Суша” [7], повістей “Ідологія” [7], “Ранок під ногами” [8], оповідання “Продавали Рябушика” [7]. Таке звуження територіальних показників, по-перше, створює ефект безперервності дії, тобто, звертаючись до кожного наступного твору, реципієнт ніби продовжує читати попередній текст, бо введена іменна алюзія викликає асоціації з подіями, змальованими автором раніше. По-друге, постійне вживання письменником саме цього топоніму змушує шукати причину таких повторів, звертатися до біографії митця, і зрештою доходити висновку про наскрізну автобіографічність прози автора.

Подібні ж функції виконують і гідроніми, зокрема назви двох річок – Красної та Єрика. Перша згадується в п’яти романах Микити Чернявського [5, 7, 9], а друга – в оповіданні “Твої знайомі” [10], у



повістях “Ранок під ногами” [8] та “Ідологія” [7]. Можна зробити припущення, що за гідронімом “Єрик” приховано назву реально існуючої річки – Айдару, біля якого розташоване рідне село Чернявського Смолянинове. Щодо річки Красної, то, скоріше за все, автор знову говорить про Айдар, але назву запозичує в ще однієї водної артерії Луганської області – річка Красна протікає дещо західніше від місць, змальованих у творах.

Привертаю увагу й інша деталь – на інтертекстуальний елемент перетворюються й клички тварин, особливо корів і собак. Зокрема, у повісті “Ідологія” згадується корова Рябушка [7, с. 77], в оповіданні “Продавали Рябушика” бугай з ім’ям, винесеним у назву твору, є центром конфлікту, наприкінці оповідання “Галя” [7] бик, якого також звать Рябушиком, тягне до села підводу із тілами Галі та червоноармійського солдата, яких жорстоко вбили поліцаї. Іноді письменник використовує й спільнокореневі клички тварин: в оповіданні “Сербіяночка” [11] зустрічаємо два такі приклади. Під час страшного голоду 1932 – 1933 років, щоб вижити, один з персонажів вбиває власного собаку, якого звать Рябко. Протягом багатьох років чоловік не може позбутися внутрішнього дискомфорту та пристосуватися до страшних спогадів про вбивство тварини. Психологічне напруження героя знаходить вихід у надмірній жорстокості – він вбиває собак, які зовнішньо нагадують його першу жертву. В оповіданні змальовано саме один з таких випадків: чоловік збирається вішати маленьких цуценят, матір яких також звать Рябкою. Отже, дві тварини з однаковим ім’ям (тільки різної статі) ніби з’єднують розірваний часовий ланцюжок оповіді, проєктують минулі події на сучасність. Символічного значення набуває й той факт, що сам вбивця собак має прізвище, спільнокореневе з кличками тварин, – його звать Іван Рябцун. За допомогою такого прийому письменник ніби прагне показати спорідненість людини та тварини, нерозривний зв’язок мислячої істоти з природою, порушення якого обов’язково має трагічні наслідки.

Щодо джерел таких кличок, то, скоріше за все, Чернявський йшов за традицією називання тварин, яка була притаманна зображеній місцевості. Ймовірно також видається, що автор залучив власні дитячі спогади, – можливо, у родини письменника колись була корова Рябушка або бик Рябушик.

Розглядаючи іменну алюзію (маємо на увазі перенесення імен персонажів з твору в твір), частіше можна говорити про власне інтертекстуальність, хоча подекуди такі міжтекстові зв’язки розширюються до рівня метатекстуальності (за Фатєєвою, “дописування тексту” [3, с. 33]).

Формально іменні алюзії у творах Микити Чернявського представлені або прізвищами персонажів, або їх іменами. Прізвища, оскільки вони є яскраво індивідуалізованими, мають більший потенціал у плані нарощення асоціативних значень та перенесення їх в інший текст. І

письменник вдало цим послуговується. Наприклад, прізвище Скорик має Яків, мірошник з оповідання “Сусідка” [7], і друг Кирила Бабака Софрон з роману “Людям важче” [5], а також його син Сергій, який є персонажем чотирьох романів про село Піщане [7, с. 188]. Прокурора з оповідання “Сусідка” [7] звать Іван Панасович Двожильний, таке ж “промовисте” прізвище має і прокурор з повісті “Ранок під ногами” [8]. Змальовуючи Петра, брата оповідача Никифора Мовчуна з цієї ж повісті, письменник зазначає, що він “з породи Зарайських [8, с. 16]”, що проводить інтертекстуальний зв’язок з романами “Людям важче”, “Сонце в полях”, “Тиждень Івана Лободи” [5], “Донбаські грози” [6], “Суша” [7], де серед персонажів зустрічаємо цілу родину Зарайських – Дем’яна, Костика та його дружину Любов.

Подекуди Микита Чернявський використовує прізвища-омофони (їх написання різняться однією чи двома буквами, а вимова повністю збігається): наприклад, в оповіданні “Продавали Рябушика” [7] одного з персонажів звать Оврам Задирака, а в романі “Людям важче” [5] відомий на все село балагур дід Іпат має прізвище Задерака.

Розповсюдженість інтертекстуальних елементів у вигляді прізвищ вказує на те, що автор свідомо переносить їх з одного твору в інший. Випадковий збіг виключений з щонайменше двох причин: по-перше, письменник дуже уважно ставиться до власних імен персонажів, ретельно підбирає лексичний матеріал, нерідко розширює функцію антропонімів до рівня засобу характеротворення; по-друге, ліро-епічні та прозові твори Микити Чернявського є густонаселеними, паралельний розвиток сюжетних ліній у кожному з них вимагає великої кількості дійових осіб (особливо це стосується масштабних романів), тому важко припустити, що, ввівши в текст близька півсотні нових, лише цьому твору притаманних героїв, письменник не зміг створити ще кілька нових образів і підібрати їм інші прізвища.

Щодо ідейно-змістового навантаження іменних алюзій, то у творчості Микити Чернявського вони виконують кілька різних функцій. По-перше, повторюючись у різних текстах, антропоніми замикають художній простір, особливо при наявності інтертекстуальних гідронімів і топонімів. Тобто повторення прізвищ створює ілюзію того, що події в якомусь із творів відбуваються з однією групою мешканців певного населеного пункту, а в іншому – з їхніми сусідами, рідними чи знайомими. Таким чином, Микита Чернявський поступово створює панорамну картину життя всього села. По-друге, якщо однакові чи подібні прізвища мають різні люди, які не пов’язані сімейною спорідненістю, то найчастіше вони схожі за характером, зовнішністю, соціальним статусом, віком тощо. Це може означати, що образи змальовані з одного реального прототипу, з особи, яку письменник знав особисто й прагнув вести до контексту зображуваних подій. Наприклад, повертає увагу подібність образів уже згаданих Оврама Задираки [7] й Іпата Задераки [5] – обидва літні чоловіки, яких поважають односельці,

балагури, чиє мовлення – це оригінальна суміш зразків фольклору та власних жартів, приказок, подекуди негрубої лайки.

Імена персонажів у творчості Микити Чернявського також можуть виконувати функцію алюзій, але лише через включення в більш складний асоціативний простір. Для перетворення ім'я на інтертекстуальний елемент воно має містити в собі якийсь прихований зміст. У випадку Чернявського таким імпліцитним змістом є факти його біографії, тобто імена героїв творів письменника переходять до розряду елементів міжтекстової взаємодії, проектуючись у сферу автобіографічного синергену. Наприклад, іменною алюзією в романах та повістях стає реальне ім'я батька письменника – Антон: так найчастіше звать батька персонажа, який найбільш наближений до автора, тобто автобіографічного героя. У повісті “Ідологія” зустрічаємо таким діалог між одним з персонажів (літньою жінкою на ім'я Докія) та маленьким оповідачем, образ якого, безперечно, створений на основі дитячих спогадів самого автора:

“– Шаша [Саша – Н. М.] гіркоту виплакує... А ти чий?

– Антонів, – тихо відповідаю” [7, с. 82].

Батька Никифора Мовчуна, персонажа-оповідача з повісті “Ранок під ногами” [8] також звать Антоном, до того ж додаються ще імена братів та сестер героя, які повністю збігаються з реальними іменами братів і сестер Микити Чернявського: Вірунька, Петро, Тетянка, Поля, Ксанка. Відомості про велику родину Чернявських вміщено в спогадах молодшої сестри письменника Віри [7].

Подібні приклади введення в текст іменних алюзій з реального життя, які асоціативно нарощують інформацію про весь життєвий шлях Микити Чернявського, зустрічаються й у інших його творах. Зокрема, ще в романі “Людяв важче” зустрічаємо згадку про те, що сина Марини Лляної звать Валерій, як власне й сина самого автора. В останньому романі “Суша” [7] цей персонаж перетворюється на одного з головних героїв.

Також інтертекстуальним, незалежно від присвоєного антропоніму, є і персонаж, прототипом якого був сам автор. У випадку Микити Чернявського йдеться саме про прототипізацію, а не про абсолютну автобіографічність образу, оскільки лише окремі події з власного життя, окремі риси зовнішності, вдачі письменник художньо переосмислює. Проте такі персонажі чимало додають до автобіографічності як загальної риси творчості автора.

Важливим, на наш погляд, є те, що Микита Чернявський при наявності частково автобіографічного персонажа включається в художню картину світу у двох вимірах – як образ автора, який неодмінно присутній у його текстах, і як герой твору (а іноді навіть як два герої). К. Дуб, розглядаючи поняття автобіографічного автора, зазначає: “На нашу думку, автобіографічний автор – категорія об'єктивна, естетотворча, й у ній він виступає в двох іпостасях – як власне автор і

герой” [1, с. 22]. Але дослідник має на увазі два сутнісні прояви одного образу, а у творах Микити Чернявського вони розділені, окремо виражені, хоча й неподільно пов’язані.

Крім того, наявність персонажів з автобіографічної основою в різних творах письменника створює ще одне поле інтертекстуальних зв’язків. Після того, як читач чітко визначає, що дійова особа є ланкою між ним та автором, асоціативно вибудовується розширена характеристика образу, до якої залучаються факти з інших текстів, а даний персонаж сприймається, скоріше, як носій авторської позиції не на рівні тексту конкретного жанру, а на рівні всієї системи творчості.

Іноді автобіографічні риси можуть бути поділені між двома персонажами одного твору: як приклад можна згадати Марину Ляну та Мирона Заброду в романах “Людям важче”, “Сонце в полинах”, “Тиждень Івана Лободи” [5]. Також є випадки, коли один образ людини був змальований з двох прототипів (Марина Ляна).

Але в інших текстах письменника його найчастіше “репрезентує” один персонаж. Наприклад, в оповідання “Твої знайомі” опис життєвого шляху головного героя починається наступними словами: “Закінчивши семирічку у сусідньому селі, ти пішов до медичної школи в Степове. Пішки пішов, хоч і неблизький світ – сорок п’ять верст. Не відразу з-за парти пішов, а ще скуштувавши трудоднів колгоспних. Босоніж прострибав усе літо за культиватором по кукурудзі та соняшниках” [10, с. 154]. Уже в цих кількох реченнях сконденсовано важливі факти з життя самого автора, про які він згадує в одній з автобіографій: “Після восьми класів працював рік у колгоспі, потім вступив до Старобільської медично-фельдшерської школи...” [12, с. 78]. Щодо топоніміки, то так само, як село Смолянинове змальоване у творах автора під назвою Піщане, Старобільськ найчастіше вгадується під назвою Степове.

Розповідь про згадані в уривках події зустрічаємо й у спогадах молодшої сестри Чернявського Віри [7]. Далі в тексті оповідання згадується, що персонаж поступово кидає медицину та стає поетом – загальновідомий момент біографії автора.

Схожого героя зустрічаємо й у повісті “Ідологія” [7]: це оповідач, медик за фахом, який зі своїх дитячих спогадів створює історію про часи розкуркулення, насильницької колективізації та голоду 1932 – 1933 років. Також автобіографічна основа вгадується в образі Миколи Чуба з драматичної поеми “Страх” [13].

Основне функціональне призначення таких автобіографічних (більшою чи меншою мірою) персонажів полягає, перш за все, у вираженні авторських світоглядних позицій, ідей, у передачі почуттів і переживань самого письменника.

Отже, однією з основних рис літературного доробку Микити Чернявського є наскрізна автобіографічність, яка найчастіше реалізується через автоінтертекстуальність. Автобіографічний синерген

є ключем до виявлення елементів міжтекстової взаємодії, яка репрезентована випадками власне інтертекстуальності та метатекстуальності. Власне інтертекстуальність у текстах автора зустрічається в основному у вигляді іменних алюзій, частина яких актуалізується саме в контексті біографічних відомостей. Метатекстуальність у літературному доробку Микити Чернявського заслуговує на окреме дослідження.

#### Література

1. **Дуб К.** Автобіографічний синерген // Слово і Час. – 2001. – № 4. – С. 15 – 23.
2. **Фатеева Н. А.** Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия РАН. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 – 21. – (Серия литературы и языка).
3. **Фатеева Н. А.** Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25 – 38. – (Серия литературы и языка).
4. **Неживий О.** Микиті Чернявському – 85 років // Вітчизна. – 2005. – № 7 – 8. – С. 164 – 166.
5. **Чернявський М.** Людям важче. – К. : Дніпро, 1981. – 568 с.
6. **Чернявський М.** Донбаські грози : роман. – К. : Молодь, 1983. – 216 с.
7. **Літературно-історичний архів “Письменники Луганщини”** Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького, Ф. 67, Оп. 3, № 1 – 1198.
8. **Чернявський М.** Ранок під ногами : повість // Вітчизна. – 1990. – № 6. – С. 20 – 64.
9. **Чернявський М. А.** Зелена гілка добра : лірика, балади, поеми. – Донецьк : Донбас, 1980. – 167 с.
10. **Чернявський М. А.** Батькові руки : повісті, оповідання. – Київ : Рад. письменник, 1989. – 336 с.
11. **Чернявський М.** Сербіяночка // Бахмутський шлях. – 1994. – № 1. – С. 6 – 12.
12. **Чернявський М. А.** Автобіографія // Літературна Луганщина. – Вип. 2. – Луганськ, 1992. – С. 34.
13. **Чернявський М.** Народжується день : лірика, драматична поема. – Донецьк : Донбас, 1972. – 127 с.

The article is dedicated to the analysis of such expression of autointertextuality in Mykyta Chernyavsky's literary works (lyrics, lyro-epics and epics) as proper intertextuality (namely nominal allusion). The author uses autobiographical synergene (this concept was worked out by Kostyantyn Dub) as explaining system for decoding of mentioned type of textual interaction. It is concluded that autobiographical character is one of the main features of writer's works.

**Т.С. Матвєєва**

**ФЕНОМЕН ТАНАТОЛОГІЧНОГО ЯК СМИСЛОУТВОРЮЮЧИЙ  
ЧИННИК ОБРАЗУ ГОРДІЯ РАДЕНКА  
(ЗА РОМАНОМ Б. ГРІНЧЕНКА “НА РОЗПУТТІ”)**

Творчість Б. Грінченка, багатогранна тематично, жанрово, сьогодні досліджується недостатньо через зрослу увагу до практично не вивченого за радянські часи явища – модернізму з його нереалістичними пріоритетами. Однак вдумливого, об’єктивного прочитання потребує і так звана народницька література, одним із яскравих представників якої вважається Б. Грінченко, оскільки за традиційним проблемним антуражем, образами майстер слова приховує багатий символічний ряд, інтерпретація якого виводить на новий рівень пізнання макро- й мікросвіту окремого твору, творчості письменника.

На жаль, у таких ракурсах художній доробок Б. Грінченка не вивчався нашими попередниками (дві ґрунтовні книги про митця А. Погрібний видав іще на межі 80-х – 90-х років ХХ століття, акцентувавши на ідейно-естетичних аспектах творчої еволюції автора в контексті літературного руху кінця ХІХ – початку ХХ століття [1], [2]; у статтях пізнішого часу йшлося про епістолярій Б. Грінченка [3], про особливості синтезу сфер його діяльності – письменника, просвітителя, вченого переважно у зв’язку з текстовими реаліями й практично поза підтекстом, надто символікою. Це й зумовило вибір об’єкта статті – роману “На розпутті” (1891) (одного твору через обмежений обсяг публікації), написаного в період учителювання на Харківщині та Катеринославщині, та її (статті) предмету – феномен танатологічного як смислоутворюючий чинник образу головного персонажа твору – Гордія Раденка. Продуктивними уважатимемо звернення до міфологічних, фольклорних, релігійних підоснов функціонування інстинкту смерті й до вивчення психопатологічних факторів, які пришвидшують дію мортидо.

На початку роману, крім традиційних для літератури реалізму портретування й авторської характеристики персонажа, Б. Грінченко вдається до прийому самохарактеристики, коли письменник ніби відсторонюється від викладу, займає місце спостерігача, натомість його персонаж – маріонетка, ніби вивільняючись з-під влади ляльководи, починає жити самостійним життям (зауважимо, що по відношенню до Раденка це вже не прийом, а спосіб бачення). Раденко – не резонер, він думаюча людина, яка прагне пізнати смисл власного буття, побачити життя через призму смерті, тому багато розмірковує над діалектикою цих наріжних понять світобудови в цілому й людини зокрема. Проте він мудрішає власним негативним досвідом, який, оприявнюючись на початку твору: “Я розумів життя так, як воно є, одкинув усі ілюзії, всі

забобони – і дивлюсь на світ тверезо” [5, с. 448], – протягом розвитку конфлікту обертається фатальним – самогубством.

Б. Грінченко у ретроспекціях показує витоки майбутнього вчинку – егоцентризм, завищена самооцінка, коли *Я* в природному прагненні індивідуалізуватися, виокремитися з маси подібних набуває ознак гіпертрофованої самості. Для Раденка “всі мрії були міцно пов’язані з ним самим” [5, с. 455], відтак витворювалося уявлення про обраність власного *Я*. Цю рису персонажа автор виводить із соціального способу життя багатьох поколінь панів і підданих: “потреба панувати ... передавалася спадщиною від батька до сина” [5, с. 480]. Звичайно, йдеться не про генетику, а про суспільні кодекси, норми, стереотипи, суть яких була сформульована як “розподіляй і володарюй”. Така людина зростає з думкою про власну вищість, виключність, а, підкріплена соціальною мораллю, вона (думка) обертається переконаністю у вседозволеності, прагненням від “простих” людей “надзвичайної уваги до себе й послуг” [5, с. 481]. Відтак перспектива вже бачиться, виходячи не з реальних можливостей, а з потреб “вищої натури”, яка була впевнена, що прийшла в цей світ звершити якесь “геройство” (хоча яке саме, – невідомо). Так поступово утворювалася прірва між мрією і дійсністю, між тим, ким людина себе вважає, і ким є насправді. З часом життя вже уявлялося не таким безхмарним, не таким принагідним і прямим, як хотілося, тому приходило розчарування, з’являлася туга за чимось невідомим, яка оберталася чорною меланхолією, коли зникають бажання, людина закривається в собі й поступово утверджується в тому, що світ не такий, у ньому нема місця для інших, вони зайві в царстві сірості: “Хіба це життя, в йому найвищі добра людські: краса, воля, правда живуть у самих мріях? Коли так, то нас тільки дурено...” [5, с. 487]. Витоки такого вислову Гордія у таємницях душі (і не саме цього персонажа, а практично кожного): якщо не прагнути одурити себе й приховати первісне моральне зло, притаманне нам, – у себелюбстві: “Ми, члени царства ворожості, любимо себе більше, ніж Бога й ближнього; діячі нашого царства ... віддають перевагу відносним цінностям перед абсолютними, тому серед нас неможлива повна одностайність, нездійсненна соборна творчість” [6, с. 210]. Інтуїтивізм (ідеал-реалізм) називає таке “царство змалілого буття” “психоматеріальним”, у якому в принципі неможливе здійснення єдності існування (“єдиносущія”), а обраний його мешканцями шлях себелюбства веде до роз’єднаності, розладу, страждань, смерті. Якщо все фальшиве, облудне, ілюзорне, то чи варто прагнути інакшого, адже “гидке, смердюче болото або рівна, сонцем спалена нікчемна пустеля” – життя все одно не зміниться. Йдеться про здатність чи нездатність людини зробити перший крок, зміцнити в думці, що її робота не марна, що праця таких же, як і вона, не зведеться до абсурду. Раденко хотів утвердитися як українофіл, спробувати налагодити взаємини з селянами, але справжнього поклику до такої діяльності не відчував, бо таке утвердження передбачало

щоденну, копітку, чорнову роботу, а не постійний тріумф і безперервне схиляння перед обраністю одного, тому з'явилися злість, лютість, що його одурено.

Насправді повнота життя не може оприявнитися егоцентричною активністю, натомість “член психоматеріального царства завжди незадоволений своєю діяльністю й змушений уповні або частково вступати на шлях нових діянь, протилежних попередньому шляху” [6, с. 212]. Внаслідок цього кожна попередня діяльність, заперечена наступною, переходить у площину минулого, тобто вмирає. Тому “логічні протилежності, стикаючись одна з одною ... зумовлюють не багатство ... життя, а самозаперечення” [6, с. 212]. Йдеться і про “випадіння” людини зі свого часу, бо протилежності, які борються, виштовхують її повсякчас у колишнє, нагромаджуючи пройдене без надії на синтез часових площин: “царству ворожнечі притаманний нижчий тип часу – позитивно-негативний час, у якому рух уперед ... – збереження життя – можливе тільки посередництвом смерті старого” [6, с. 212]. Але людське буття в принципі не може вибудовуватися на смерті, а постійне самозаперечення не передбачає цілісності, діалектики й синтезу *Я*, у якому віджиле знищується. Тут причина смерті – самозасудження, неможливість бути послідовним у поведінці. І що є парадоксальним: людина, яка сама себе вбиває, як правило, є неординарною. Гордїй постає сміливим, енергійним, упевненим, розумним, він “справді вмів перед вести” [5, с. 451], але уявляв себе тільки переможцем, володарем душ і думок інших, об'єктом поклоніння. Його слова повинні схвалюватися, а перед справами – схилитися. Зовнішньо “ця діяльність здається проникнутою любов'ю до абсолютних цінностей, але в дійсності, виходячи з егоїстичних прагнень, вона є фальсифікацією добра. Себелюбна основа такої діяльності виявляється в нездатності суб'єкта до ... соборної творчості, у відкритій або, частіше, прихованій у підсвідомості ненависті до Бога” [6, с. 285]. Така людина починає сумніватися у доцільності світобудови, справедливості, яка повинна бути її законом. Персонаж роману Б. Грінченка неодноразово ставить риторичні запитання про діалектику смерті й життя. Чому перша безкінечна, а друге – мізерне? Чому мертва матерія порівняно з людиною існує практично вічно (“На який же чорт ці зорі – довічні, невмирущі, цей місяць, ця земля – все це німе, мертво, – і невмируще ...” [5, с. 489]), а людина – розумна істота, яка може обійняти таємниці вічності, – смертна (“... а я – вмирущий, я – живий, тямущий?” [5, с. 489])? Проте думка про якість існування не з'являється: життя вимірюється не роками, а кількістю створеного, цінностями, які перейдуть у спадок нащадкам. Йдеться про фізичне існування, хай безтямне, непродуктивне, але існування. В умовній тріаді *існування – життя – буття* заперечується самоцінність і повнота присутності в світі, натомість абсолютизується статика місцезнаходження. Щодо Раденка фактично маємо злу пристрасть – “вкорінену звичку людини до відомих відчуттів, які



унеможлиблюють досягнення духовності, що дає людині вищу насолоду, за якої зникне страждання в світі” [7, с. 43]. Корінь злих пристрастей – егоїзм, який може переродитися в психічну неадекватність, іноді – душевну хворобу, адже думка постійно повертатиме до сакраментального: “Він хоче знати, що там ... (за межею буття. – Т.М.). Але що там – він не знатиме...” [5, с. 489]. Це незнання буде постійно підсилювати “силу темну, безумну і злу”, ту силу, яка “відділяє нас від усього і від усіх, замикає нас у собі самих, робить нас непроникними й непрозорими, вона є сила, позбавлена смислу й початок усякого безуму” (за В. Соловйовим) [7, с. 39]. Навіть звичайні життєві радості перестають бути такими, набирають темного відтінку через постійно існуючий подразник, який підточує *Я*, деформує внутрішню цілість – те, що “не покидало його (Раденка. – Т.М.) ніколи – воно його гризло, отруювало йому кожну годину” [5, с. 491]. Свідомість кінця, невідворотного, неминучого, позбавлена бажань, почувань, врешті перекреслювала те, до чого так прагнув Гордій, – життя, адже “в будь-яких проявах підвищеної тривожності присутні прояви інстинкту смерті” [8, с. 9]. Його тривога через безсилля, небажання щось робити, адже зроблене піде в небуття. Він переконаний, що людина приходить у світ тільки щоб дізнатися, що вона кінечна. З цього моменту життя втрачає сенс, а людина перетворюється на істоту, дії якої запрограмовані на задоволення фізіологічних потреб, натомість із життя виключаються всі інші потреби, які заступає печаль – етап занепаду духу – відчуття глибоких мук, що терзають душу, не дають зосередитися ні на чому іншому. Навіщо метушитися, якщо кінець у всіх однаковий, навіщо плекати в собі добро, яке все одно згниє разом із плоттю, навіщо думати про нереалізовані можливості зробити світ інакшим, якщо він колись зникне? Навіщо тоді взагалі з’явилася людина, наділена розумом і чуттям: для того тільки, щоб усвідомити свою приреченість? Таких монологів у романі чимало, вони прочитуються як психологічна градація роздумів про сенс буття, надто про його (сенсу) відсутність, про марноту, яка править учинками, думками, на якій нібито тримається світ. Резюме відповідне: “Все, що він (Раденко. – Т.М.) бачив на світі, все, що давало йому життя, не мало задля його ніякої ціни, ніякої вартості, бо і він, і все те мусило вмерти. У його в душі не було тепер віри в ніщо” [5, с. 521]. Так печаль оберталася зневірою, глибоким смутком і в своїй остаточній формі набувала ознак “немотивованого занепаду духу, хворобливого ураження душі в її мислительній та емоційній сферах” [9, с. 681]. Пафос умирання та думка про вічну насмішку часу й долі над намаганнями смертних утвердити себе у вічності: що залишилося від колись пишного Єгипту? – запилені, забуті в пустелі піраміди, які вже почав нищити час; де уславлена красою й розумом Греція? – в черепках амфор, які час від часу викидає море; де тепер могутній і блискучий Рим? – у руїнах Колізею. Смерть асоціюється не з переходом, а з Ніщо, в якому буде поглинута й вона сама, бо і смерть – це дія, рух, зміна, колообіг, а Ніщо – абсолют відсутності усіх

мислимих і немислимих параметрів. Так у романі представлено наступну градацію, яка, зрештою, обернеться пуантом, коли Всесвіт сфокусується в частці: бажання людини бути щасливою, дбання народу про культуру, силу, колотнеча людськості, світ – усе це закінчиться смертю і все повернеться в Ніщо. Риторичні фігури, епіфора підсилюють відчуття безвиході, провокують відчай, який звучить у словах, адресованих Творцю. Він (Раденко. – Т.М.) хоче відповіді, але “небо сяло і висіло непорушно і мовчки, зорі блищали холодно” [5, с. 554]. Відповідь би зняла випробувальність, заперечила би волю до руху думки, звільнила би від відповідальності за вибір між пізнанням і животінням. Гордій же це сприйняв як остаточний доказ існування всепоглинаючого Ніщо і “послав усьому прокляття” [5, с. 555]. Тепер він не боїться смерті: страх був через незнання, що очікує на нього за межею, але ж і життя він не знав, тому одне незнання наклалося на інше й утворило знання про абсурдність усього й спровокувало останню фазу відчаю – самогубство. Так Гордій увійшов у невідворотне й безповоротно залишився за межею. Він не зумів пізнати, що “смерть – це близнюк життя, що звільнює з матерії безсмертний дух” [10, с. 458], бо свій дух обездіяльнив, прирівнявши його до “вогню пристрасті, що спалює людину на шкоду її життєвим резервам, провокуючи їх згасання” [11, с. 369].

В епілозі до роману устами іншого персонажа, Демида Гайденка, автор пояснює суть натури Гордія відсутністю справжнього стрижня: “Він зробив зло не тим, що бажав його зробити (тоді б він не вбив сам себе), а тим, що стояв на розпутьті” [5, с. 584], адже перехрестя передбачає вибір дороги; Гордій же обрав не реальну дорогу, на якій тільки людина й може самоствердитися й залишитися невмирущою в пам’яті наступних поколінь, а ілюзорне самоствердження в нерухомості: в просторі й часі через ляк перед смертю, яка нібито все нівелює, у внутрішньому просторі через егоцентризм переконання, що він обраний, а значить і є абсолют, а навіщо досконалості прагнути змін. Насправді Смерть (Танатос) – за давньогрецькою міфологією – разом із братами й сестрами Гіпносом, мойраами, Гесперидами, Еридою, Немезидою і Момом, породжених Ніктою – персоніфікацією Ночі, є “силами, які приховують таємниці життя й смерті, викликають дисгармонійність у бутті світу, без якої не мислиться ні світ, ні його кінцева гармонія” [12, с. 218]. Відсутність руху – це деградація, втрата людських рис, здатності шукати, помилятися, творити, а смерть – необхідний етап для опанування вищим знанням, бо навіть смерть “забирає тільки тіло, звільняючи з нього животвірний вогонь життя” [13, с. 489]. Звідси уявлення, що душа в хвилину смерті покидає тіло й повертається до колишньої батьківщини – райської країни у вигляді вогняної зірки й починає сяяти на небозводі [13, с. 490]. Навіть традиційне уявлення Смерті як Хроноса з косою й серпом приховує діалектику єднання кінця й початку, адже ці атрибути – знаряддя жнив, які символізують не тільки смерть, але й надію на врожай [11, с. 368], є також атрибутами часу –

римського Сатурна та індійського бога часу Махакали, а серп – ще й символ Місяця, який у своїх фазах асоціюється з ідеєю наростання й зменшення життєвих циклів [10, с. 458].

Життя Гордія не стало циклом, воно застигло, не розпочавши рух, у вихідній точці, коли перед кожним постає питання про смисл буття і без відповіді на яке людина не обирає, а значить не живе вповні. Тим прикріше, що йшлося про обдаровану людину, душа якої заблукала в пошуках відповіді й змаліла в гордині, хоча їй було дане якщо не побачити глибинне буття, то здогадатися про його існування. Але пізнання повинно бути спрямоване на непроминальне – красу, істину, любов, гармонію, без цього пізнання обернеться деструкцією істоти, яка звела своє *Я* на ступінь сутності, рівної Богу. Діалектика об'єктивного й суб'єктивного чинників формування *Я* людини повинна розумітися як первинність індивідуального й похідність загального, бо кожен, насамперед, є відповідальним за свій земний шлях, і якщо дорога закінчилася, не розпочавшись, значить витоки бездоріжжя в людині.

Такий напрям дослідження смислових площин роману Б. Грінченка “На розпутті” видається нам перспективним, оскільки дозволяє об'єктивно прочитувати його (роману) змістоутворюючі елементи.

#### Література

**1. Погрібний А.Г.** Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. – К. : Дніпро, 1988. – 267 с. **2. Погрібний А.Г.** Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції. – К. : Либідь, 1990. – 232 с. **3. “...Віддати зумієш себе Україні”.** Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / переднє слово А.Г. Погрібний; вид. рада : Л. Винар (гол.) і М. Жулинський; літ. ред. Р. Горбовень; вст. ст., приміт. та комент. С.С. Кіраль. – К.; Нью-Йорк : Б. в., 2004. – 520 с. **4. Голобородько Я.** Письменник, просвітитель, учений : “Широкий шлях творчості” Бориса Грінченка : / Письменник (1863 – 1910) // Вісн. НАН України. – 2004. – С. 57 – 62. **5. Грінченко Б.Д.** На розпутті // Тв. : в 2 т. – К. : Наук. думка, 1990. – Т. 1 : Поет тв., оповід., повісті. – С. 447 – 585. **6. Лосский Н.О.** Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / сост. А. Поляков. – М. : Терра – Кн. клуб; Республика, 1999. – 408 с. **7. Ладыженский М.В.** Сверхсознание и пути его достижения. – Т. 1. // Ладыженский М.В. Мистическая трилогия. – М. : Изд-во Эксмо-Пресс, 2002. – 896 с. **8. Решетников М.** Влечение к смерти. Предисловие // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. – СПб. : Вост.-Европ. Ин-т Психоанализа, 1994. – С. 5 – 13. **9. Ладыженский М.В.** Свет незримый. Из области высшей мистики. Т. 2. // Ладыженский М.В. Мистическая трилогия. – М. : Изд-во Эксмо-Пресс, 2002. – 896 с. **10. Энциклопедия** символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев,

А. Ровнер. – М. : Астрель; Миф, 2001. – 576 с. **11. Жюльен Н.** Словарь символов. – 2-е изд. / пер. с фр. С. Каюмова, И. Устьянцевой. – Б. м. : Урал-ЛТД., 1999. – 497 с. **12. Мифы** народов мира : в двух томах / Гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Изд-во “Сов. энцикл.”, 1982. – Т. 2 : К – Я. – 718 с. **13. Афанасьев А.Н.** Мифология Древней Руси. Поэтические воззрения славян на природу / [сост., подгот. текста и прим. Юрия Медведева]. – М. : Эксмо, 2006. – 605 с.

The new interpretation of the means of the main character of B. Grinchenco's novel “At the crossroads” – Gordey Radenko: the accentuation of the phenomenon of thanatological as its sense formation element is proposed in the article. The tragedy of existence in the world of double personality is explained by means of the analysis of the objective and subjective factors of influence on the mechanisms and thinking of the character. Separate aspect – the study of mythological, folklore, religious underlying cause of the symbolism of death, represented as defined by example component of the formation of personality.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Загірня

**Л.Л. Нежива**

### **МАРІЯ ЗАГІРНЯ – ПЕРЕКЛАДАЧ**

Переклади художніх творів становлять одну з найпотужніших підвалин у справі культурного зближення народів. Адже читання світової літератури не тільки розширює ідейно-естетичний світогляд, а й виховує пошану до культури інших національностей, знайомить із самобутністю традицій інших країн, мовлячи словами М. Рильського, художній переклад – “це знаряддя спілкування між народами, знаряддя поширення передових ідей і обміну культурними цінностями, знаряддя зміцнення і зросту інтернаціональної свідомості” [1, с. 239]. А отже, перекладацька справа – важливий чинник у розвитку вітчизняного мистецтва.

Слід звернути увагу на активну діяльність у царині художнього перекладу української письменниці Марії Загірньої, автора самобутніх, науково-популярних і поетичних творів, розвідок з фольклористики, етнографії, мовознавства, а також творів для дітей, підручників. Внесок цієї письменниці, як популяризатора російської та зарубіжної літератури, у справу українського перекладацького мистецтва важко переоцінити. Глибоко усвідомивши значення міжлітературного єднання та взаємодії літератур різних народів, Марія Загірня розпочала свою літературну діяльність перекладом оповідання Льва Толстого “Чим люде живі?”, який було опубліковано у Львові 1884 року під псевдонімом Маруся

Чайченко. Обрання псевдоніма, ймовірно, пояснюється тим фактом, що на літературну творчість письменниці мали вплив погляди та переконання її чоловіка Бориса Грінченка (Чайченка).

Найбільше уваги Марія Загірня приділяла сучасній їй зарубіжній літературі. Завдяки її зусиллям український читач познайомився з творами німецького драматурга Г. Зудермана (драми соціальної тематики “У рідній сім’ї”, “Кінець Содомові”), а також з драматургією бельгійського письменника, одного з лідерів світового модернізму М. Метерлінка (п’єса “Монна Ванна”).

Захоплюючись літературою реалістичного звучання, письменниця перекладала драми Г. Ібсена, який вважається одним із засновників норвезького національного театру. Творчість Г. Ібсена, як одне з найвищих досягнень західноєвропейської реалістичної драматургії, довгий час була об’єктом зацікавлення українських театрів, видатних українських літераторів: І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, а також критиків і перекладачів. У 1907 – 1908 роках у Києві заходами видавництва Б. Грінченка були видані соціальні драми “Нора”, “Примари”, “Ворог народів”, комедія “Підпори громадянства”, перекладені Марією Загірньою. Драми “Нора” Г. Ібсена та “Монна Ванна” М. Метерлінка були вміщені також і в антології всесвітньої літератури, у збірці поезії і прози для читання й декламування під назвою “Досвітні огні”, куди ввійшли кращі твори української, російської та зарубіжної літератури.

Але найбільша заслуга письменниці в тому, що вона, розуміючи проблеми дитячої літератури, основну увагу приділяла науково-популярній і художній книжці для дітей. Марія Загірня довгий час працювала вчителькою, а, отже, знала яких книжок потребує народний читач. Письменниця В. Чередниченко у 1923 році опублікувала нариси з дитячої літератури, у яких відзначила вагомість перекладів Марії Миколаївни: “Діти селян позбавлені навіть можливості ознайомитися з художніми творами всесвітньої дитячої літератури. Своїми слабими руками письменниця намагається дати відомості про це все в формі духовної їжі – читання селу, селянським дітям. Не можемо не одмитити тої соціальної чутості до потреб, запитань передового селянського читача, яка проходить червоною ниткою в роботі М[арії] М[иколаївни]” [2, с. 37].

Марія Загірня мала демократичні погляди на роль мистецтва в розвитку культури, про що свідчить її практична діяльність як перекладача і популяризатора кращих творів світової літератури. Крім літературної праці, Марія Загірня займалася виданням бібліотеки “Молодість”. У 1906 році були видані казки славетного датського класика Г. Андерсена в перекладі Марії Загірньої, відгук про це знаходимо в педагогічному журналі Полтавщини “Новими стежками”: “Письменниця належить до тих небагатьох працівників українського слова, що знає мову на прочудь. Її переклади зроблені бездоганно

художнє. Досить тільки порівняти деякі окремі казки Андерсена, перекладачів яких ми маємо кілька, щоб одразу стала зрозумілою та заслуга М[арії] М[иколаївни] на цьому полі” [2, с. 37].

Переклади Марії Загірньої репрезентують твори, що ввійшли до скарбниці світової дитячої літератури. Завдяки перекладацькій та видавничій діяльності письменниці в серії бібліотеки “Молодість” з’явилися книжки Марка Твена “Пригоди Тома Соєра”, Г. Бічер-Стоу “Дядькова Томова хата, або життя рабів-негрів”, повість для дітей “Серце” італійського письменника Е. Амічіса. Ці видання були популярними серед читачів, а тому перевидавалися по декілька разів, як-от: збірка казок Г. Андерсена, перекладених Марією Загірньою, була видана в Києві у 1906 році, перевидавана у 1918 році, а також окремо видавалися: “Погане каченя” (Київ, 1910), “Дівчинка з сірниками” (Київ, 1911), оповідання Е. Амічіса “Серце”, перекладене у співавторстві з Борисом Грінченком і опубліковане у видавництві “Вік” у 1911 році, перевидане у 1917 році. Оповідання зацікавило перекладачів увагою італійського автора до почуттів і психології дітей та дорослих. Більше того, Е. Амічіс, обираючи життєві ситуації, змушує свого героя самостійно вирішувати проблеми. Оповідання “Серце” написано у формі щоденника учня, у якому вміщено розповіді вчителів, листи батьків. Величезний потенціал цієї книги полягає в надії на родинне виховання та на всеперемагаючі високоморальні можливості дитинства.

Твори були добре ілюстровані художниками А. Івановим, І. Бурячком, О. Сластіоном. Вони виходили досить значними тиражами (від 6 до 14 тисяч) на задовільному поліграфічному рівні.

Діяльність Марії Загірньої пов’язана із завданнями, які ставили перед собою видавці-просвітники, а тому була завжди спрямована на просвіту українського народу. У 1918 році письменниця видала книжку для дітей про життя в школі-республіці Р. Тальботта “Старшини у Вільбайській школі”. “Ця книжка, талановито написана й талановито перекладена на нашу мову, зробила не менше для утворення нової школи на Україні, ніж ряд вчительських курсів. На курсах пропагувалися ідеї вільної школи серед учителів. М[арія] М[иколаївна] агітувала (своїм перекладом) за вільне самоврядування школярів серед самих школярів” [2, с. 37], – писала В. Чередниченко в педагогічному полтавському журналі “Новими стежками”.

Високої оцінки заслуговує робота Марії Загірньої над перекладами творів російських письменників. Намагаючися познайомити тодішнього українського читача із кращими прозовими творами російської літератури, письменниця переклала казки російського сатирика М. Салтикова-Щедріна “Як мужик двох генералів прохарчив”, “Дикий пан” (К., 1907), Д. Маміна-Сибіряка “Лісова казка” (К., 1917), М. Лескова “Оповідання про Федора християнина і про друга його Овраама жидовина” (Л., 1898).

Переклади Марії Загірньої свого часу були дуже популярними серед читачів, оскільки в творчій особистості письменниці поєдналися необхідні риси, що забезпечують перекладацьку майстерність: такі, як бездоганне володіння українською мовою та знання мови оригіналів, обізнаність у царині світової літератури, натхненність і висока культура праці. Усе це давало змогу Марії Загірній глибоко відчувати ідейно-художню тканину оригіналу і якнайповніше передавати його рідною мовою.

Іноді переклади Марії Загірньої з'являлися у вигляді популяризованих творів з одмінами й додатками, зі збереженням змісту й художніх якостей первинного тексту, однак це не вплинуло на якість перекладу, адже “кращі перекладачі дають не буквальні (що й неможливо) чи буквалістичні, рабські переклади, а переклади творчі, по змозі, проте, підкоряючи свою індивідуальність індивідуальності автора” [1, с. 240].

Окремого дослідження, на наш погляд, заслуговує переклад і переробка Марією Загірньою повісті Данила Мордовця “Сагайдачний”. Як відомо, Д. Мордовець писав свої твори російською і українською мовами, звертався в них до історичного минулого Росії та України. Письменник виступав на захист української мови, її права на самостійний розвиток у системі інших слов'янських мов, але в той же час підтримував точку зору про неперспективність української мови, яка залишалася просторічною. І хоча погляди письменника на розвиток української мови були дещо суперечливими й непослідовними, внаслідок чого деякі твори про Україну написані російською мовою, все ж таки його історичні романи і розвідки, написані на основі цінних архівних матеріалів, викликають інтерес широкого кола читачів, істориків, літературознавців. І це закономірно, адже в багатьох творах Д. Мордовця відтворено історичне минуле України.

До числа кращих творів Д. Мордовця належить роман “Сагайдачний”, який і зацікавив Марію Загірню, котра пропагувала й популяризувала літературу для народного читача. У романі змальовано видатну історичну постать – гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, а також історичних осіб: Петра Могили, Мелетія Смотрицького, Івана Мазепу. Характерними в романі є сцени з життя запорозьких козаків, їхнього побуту, звичаїв, норм поведінки, проявів героїзму. Отже, написаний російською мовою, цей твір потребував українського перекладу: “Дуже цікавились “Сагайдачним” Мордовця, – зробив висновок щодо цього твору Б. Грінченко, вивчаючи літературні уподобання, – цю книгу конче треба дати народові по-українському” [3, VIII]. І такий переклад з'явився, але це вже було історичне оповідання “Гетьман Петро Сагайдачний” із змінами й додатками Марії Загірньої. Індивідуальність перекладачки проявилася в тому, що вона скоротила моралізаторські роздуми Д. Мордовця, у яких складні історичні постаті поставали ідеалізованими, що не відповідало історичній правді.

Літературознавець В. Беляев у передмові до російського видання роману “Сагайдачний” відзначає творчий підхід в українському перекладі Марії Загірньої: “Відмовившись від самостійної критичної оцінки епохи та героїв, звірившись на тенденційно упереджені побудови, письменник [Д. Мордовець] тим самим відступив від історичної й художньої правди. Показово, що в українській переробці (“з одмінами й додатками”) Марії Загірньої (Марії Грінченко) усі ці історичні сентенції знято” [4, с. 27].

Ідейно різняться назви оригіналу й перекладу. Якщо роман Д. Мордовця має назву “Сагайдачний”, то Марія Загірня підкреслила значущість видатної історичної постаті України – уславленого гетьмана запорозького козацтва, полководця й політика, завойовника Кафи, переможця турок і татар на Чорному морі. Перероблене оповідання письменниці назвала “Гетьман Петро Сагайдачний”, чим відзначила заслуги цієї історичної особи.

Разом з тим Марія Загірня зберегла в своїй переробці сюжет, композиційну структуру, образи роману “Сагайдачний”, близько до тексту переклала використані з народних дум епізоди – “Про козака нетягу Ганджу Андібера”, “Про Самійла Кішку”, “Про Олексія Поповича і бурю на Чорному морі”, “Про Хведора Безрідного”. Отже, Марія Загірня обрала для популяризації твір, який знайомив українського читача з легендарними національними героями, котрі присвячували життя служінню рідному народові. Актуальним є цей твір і в наші часи, що доводить перевидання перекладу в 1991 році.

Перекладна література кінця XIX – початку XX століття відіграла важливу роль, адже підвищувала загальний рівень морально-етичної та політичної культури, впливала на формування історичної самосвідомості. Звернення письменниці до кращих надбань світової літератури, а також власні твори Марії Загірньої є прикладом продовження традицій літераторів Харківської філологічної школи. Оцінюючи літературний процес 1892 року, І. Франко наголошував, що найбільшу продуктивність у ньому проявила Лівобережчина, репрезентантом якої є Харків: “Правда, сталось се завдяки купці, двом-трьом молодим і палким писателям, а не завдяки тій заохоті і підмозі, яку давала оточуюча їх суспільність... Чайченко, Загірня, Александров, Катренко, Школиченко – ось вам видніші з тих молодих писателів, що пишуть по-українськи; до них додати ще треба Сумцова, Еварницького і Багалія, що пишуть по-московськи, але про українські матерії – і будемо мати все те, що сяк чи так можна причислити до харківської групи в нашій літературі і науці” [5, с. 11].

Марія Загірня належала до тих митців, які присвятили своє життя та творчість справі українського національного відродження й збагатили скарбницю вітчизняної культури. Творчість письменниці є складовою частиною важливого етапу в розвитку української літератури, який забезпечував безперервність національно-культурних і літературно-мистецьких традицій у часи репресивних заходів проти всього



українського, а також сприяв поглибленню ціннісних орієнтацій українського народу та пробуджував національну свідомість і гордість за приналежність до української нації, тим самим визначаючи так звану духовно-перетворювальну сутність літературного процесу.

#### Література

**1. Рильський М.** Проблеми художнього перекладу // Твори : У 20 т. – К. : Наук. думка, 1987. – Т. 16. – С 239 – 306. **2. Чередниченко В.** Нариси з дитячої літератури. Марія Загірня (Грінченко) // Новими стежками. – 1923. – Ч. 1 (4 – 5). – С. 36 – 37. **3. Грінченко Б.** Перед широким світом. – К., 1907. – 320 с. **4. Мордовец Д.** Сагайдачний. Кримська неволя / Вступ. ст., прим. В.Г. Беляєва. – К. : Дніпро, 1987. – 286 с. **5. Франко І.** Наше літературне життя в 1892 році (Листи до редактора “Зорі”) // Зібр. тв. : У 50 т. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 29. – С. 7 – 22.

In the article the translations of the Ukrainian writer Maria Zagirnya are analysed.

УДК 821. 161. 2 – 1.09 + 929Сосюра

**Т.С. Пінчук**

#### **ІСТОРИОСОФСЬКИЙ ЧАСОПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ ОБРАЗУ ІВАНА МАЗЕПИ В ПОЕМІ В. СОСЮРИ “МАЗЕПА”**

Відродження України, її державності вимагає більш пильної та осмисленої уваги до її історії, історичних особистостей.

Кожна нація, кожне покоління пишається своїми видатними людьми. Саме завдяки їм, висоті їхніх духовних і матеріальних звершень залишаються в історії ті народи, що цього гідні

Видатні особистості – немов камертон свого часу: вони задають тональність життя суспільства, постійно піднімають планку суспільних діянь і прагнень.

Історія, людська пам’ять – суворий і принциповий суддя великих людей, але часто такий судовий процес розтягується на століття. Змінюються судді, рішення і вироки, що часто суперечать один одному. Проте цей процес переосмислення, переоцінки окремих персонажей тільки підкреслює їхню неординарність, здатність впливати на суспільство через багато років після своєї фізичної смерті.

Майстри слова дуже часто в своїх творах зображують історичних діячів на тлі епохи, в яку вони жили. Тарас Шевченко, Юрій Федькович, Богдан-Ігор Антонич, Михайло Старицький, Володимир Сосюра, Олесь

Гончар – кожен з них звертався до суперечливих постатей, оцінюючи їх неоднозначно. Можливо, ці персонажі самі заслуговують на гірку славу своїми вчинками, а письменники просто оприлюднили всі темні та світлі сторони їх життя.

Світ історії незбагнений, і тому скільки не вивчай минуле – воно все одно залишиться таємницею. Митці знаходять матеріал для своїх творінь у нетрях сивої давнини, яка відкрита нам в історичних працях. Автори двояко оцінюють описані події, особистостей. Під “історичними особами” або “історичними посталями” розуміємо людей з яскраво вираженою індивідуальністю, які зробили вагомий внесок, що привів до значних зрушень у житті суспільства, у наслідок чого їх діяльність стала предметом спеціального вивчення. Одні, – покладаючись на симпатії, інші – на достеменність матеріалу. Звичайно, можна заплющити очі й сліпо вірити в байку подану в художньому творі. Так набагато легше! Але хіба цікаво спостерігати читачеві за долею персонажа, яка змальована занадто легко і безхмарно, або ж занадто заретушованою як це було до 90-х років ХХ століття? Мабуть, ні! На нашу думку, справжній майстер слова не буде прославляти або засуджувати своїх героїв. Він просто викладе задумане на папері в зрозумілій для читачів формі та залишить його на наш розсуд.

Кожна країна має своїх героїв-подвижників, що розбудовували державу, вершили її історію. Всі вони були частинкою своєї нації, невід’ємною ланкою в перебігу подій, без якої історія не стала б такою багатою на героїв, котрі увінчалися на сторінках історичних та художніх книжок в образах борців, патріотів за свою матінку-Україну.

Таким був і гетьман Іван Мазепа. Здається, немає в нас іншого діяча, про якого б так багато й так суперечливо висловлювалися наступні покоління. Жоден із них не мав такої широкої романтичної слави і всеєвропейської популярності.

Уже третє століття минає від часів гетьманування Івана Мазепи, але й сьогодні постать цього видатного громадсько-політичного діяча середини XVII – початку XVIII століття викликає у нас бентежне зацікавлення і захоплення. Бо немає, мабуть, в українській історії особистості величнішої та трагічнішої.

Образ Мазепи оспівано в історичних піснях, казках, легендах, переказах, оповідях. Про нього писали М. Драгоманов, В. Каллаш, В. Сокол та інші.

До образу Івана Мазепи звертались М. Костомаров (монографія “Гетьман Мазепа”), Т. Шевченко (вірші “Чернець”, “Іржавець”, “Археологічні нотатки”, повісті “Музикант”, “Близнець”), С. Руданський (поема “Мазепа, гетьман український”), М. Старицький (роман “Молодість Мазепи”), митрополит Іларіон (І. Огієнко) (драма “Розп’ятий Мазепа”).

Мета дослідження – встановити зв’язок історії та літератури через історіософський часопростір художнього осмислення образу Мазепи, розкрити психологію особистості, яка мала відчутний вплив на

становлення української державності, сприяти підвищенню інтересу до історичного минулого.

Найчастіше Мазепу показували як підступного зрадника, царського плебея, європейського вискочку, властолюбця, людину ницу, безчесну, прокляту церквою і Богом. І лише незначна частина авторів, відступаючи від загальноприйнятої думки і правильно оцінюючи всі його вчинки і дії, відтворювала справжнього Мазепу – борця за свободу своєї країни. Одним із них був Володимир Сосюра – автор патріотичної поеми “Мазепа”.

Кожна країна має своїх борців-патріотів. І немає значення, яка їм судилася доля: визнання чи вигнання, слава чи ганьба, життя чи смерть, любов народу чи його ненависть – кожен із них був частиною своєї нації, особистістю, без якої історія українського народу мала б зовсім інший вигляд. Таким був і гетьман Іван Мазепа з однойменної поеми В. Сосюри.

У пролозі перед читачем постає український гетьман в старості. Він стоїть на березі Дунаю, дивиться на спокійний потік річки і згадує... свою молодість. Задивляється старець у небо і розуміє, що тільки воно його не зрадить: воно є чистим, нічим не заплямованим. Із його сумних очей стікають сльози – він плаче. Всі покинули борця, але в його грудях ще б’ється життя, і це биття є відлунням минулих років.

І знов минуле ожива...

Блукаючи світом, догоджаючи гетьманам, він не забував рідний край і мріяв колись повернутися. Автор поеми, промовляючи про Україну, застосовує епітет “край мій милий” та порівняння “як зоря мені сія”, за допомогою яких передає ностальгічні переживання Мазепи [1, с. 251].

Гетьман любить все, що пов’язане з Україною, готовий у будь-яку хвилину стати на її захист, щоб “знову зацвіла Вкраїна-мати!” [1, с. 253].

Девіз Івана Мазепи: “Життя ж – це вічна боротьба!”, бо всі рабські помисли були йому не притаманні [1, с. 255]. Так, саме з боротьбою, вічною боротьбою можна порівняти життя Мазепи.

Володимир Сосюра з великою любов’ю ставився до свого героя. Зображуючи Мазепу, він говорить про трагедію всього українського народу, який піднімався на боротьбу проти царського режиму, а Мазепа – представник цього народу, бо “любив Вкраїну він душею і зрадником не був для неї” [1, с. 2].

Споглядаючи знущання російського царя з українського народу, Мазепа очей не стуляє, весь час думає про “нашу націю нещасну”, скликає таємну раду, на якій була віддана йому старшина, і запитує: “А чи готові за Вкраїну ви всі іти на смертний бій?” [1, с. 291].

Під Полтавою великий бій. Зійшлися на смерть війська Карла і Петра. Довго точилася баталія – перевагу здобули росіяни. Гетьман задумується над своїм вчинком: через його “зраду” постраждає ненька-Україна:

Такі дороги й України.  
Сама з собою у бою  
Через трагедію свою [1, с. 300].

Чи може бути страшніша кара за докори сумління, пекучий біль у серці за безповоротним минулим? У монолозі Мазепи автор передає його страждальні почуття. Гетьман вимолює прощення у своєї України-матінки та народу, що не зрозумів його, порівнюючи себе з Іудою проклятим, що ніколи не ступить на рідний поріг. І немає нічого жахливішого в житті людини, коли її, мов той осінній листок, “долі вітер” жене з України [1, с. 302].

Говорять, що час – найкращий лікар, але не для всіх і не завжди. Що могло б допомогти Мазепі, істинному патріоту, віднайти спокій, знайти пристанище, якщо для нього життя – це боротьба?! Він змушений, не знайшовши у “морі броду”, померти на “рідній чужині” [1, с. 307].

Мазепі нічого вже не треба. Заснути мріє вічним сном, бо знає він, передчуває, що продадуть його турки за золото Петру. Останні хвилини він живе... Сльози падають з очей на траву, і робиться вона багряною. Криваві сльози – сльози смерті. Знімає Іван свій перстень з пальця і з нього випиває смерть. На землю падає, промовляючи з останнім подихом: “Прощай, Україно, прощай!” [1, с. 309].

Помер Мазепа-зрадник. Та воскрес інший – Мазепа-патріот, борець, герой, лицар, богатир, і воскресив його народ, бо “не народ прокляв Мазепу, а прокляли його попи” [1, с. 310]. Але не вдалося здійснити це прокляття ні попам, ні Петру І.

Мстивістю, дешевим ефектом віє від процедури знаменитого “заочного покарання” Мазепи. На початку листопада 1708 року в Глухові відбулася церемонія з солом’яним опудалом, що заміняло відсутнього “злочинця”. Спочатку зірвали орден, потім тягли опудало до шибениці. Розірваний родинний герб, переломлена шабля і повішене опудало – такою бридкою була ця “церемонія”. Але ж справжній орден Святого Андрія Первозванного та шабля гетьмана залишилися у нього! Герб же Івану Степановичу не був наданий російським царем і, за середньовічним уявленням, не міг бути “відібраний” Петром. А потім був царський наказ українським і російським церковним ієрархам: гетьмана Мазепу публічно в церкві “предать проклятию”. Але за церковними канонами анафемі піддавалася людина, яка вчинила церковний злочин!

Цю анафему як неправомірну й антиканонічну було скасовано. У 1918 році, після розпаду Російської імперії, в Києві народилася Українська держава з багатьма атрибутами старого козацького гетьманату, на чолі якої став Павло Скоропадський. 12 липня 1918 року тисячі українців заповнили Софійський собор і прилеглий майдан, щоб бути присутніми на богослужінні, під час якого з Мазепи знято анафему. “Російська ж православна церква і нині проклинає Мазепу”, – зазначає В. Лавренюк [3, с. 49].

За радянської влади ім’я гетьмана залишалось символом “орної зради”. Офіційна влада робила все можливе для того, щоб назавжди викреслити з історичного процесу України це ім’я. Але, незважаючи на анафему, заборону, пам’ять про цю видатну людину жила в народі. Це

засвідчує складена простим людом приказка: “Від Богдана до Івана не було гетьмана” [3, с. 9].

І повернувся Іван Мазепа з небуття уже наприкінці ХХ століття. Його ім'я з'явилося в підручниках історії, дійшло до нащадків, вдячних і ні. Адже гетьман зробив усе можливе, щоб позбавитися від гніту Росії, хоч мети своєї так і не досяг. В. Сосюра зазначає, що саме народ скаже останнє слово. А до того:

Хай про Мазепу спів мій лине,  
Хоч був пан, серце мав.  
За суверенність України  
Боровся він і в цім був прав [1, с. 176].

Коли читаєш поему Володимира Сосюри, то відчуваються легкість і прозорість віршування, її образність та емоційна насиченість. Твір написаний під сильним впливом європейського романтизму: пристрасні почуття, центральний герой, наділений всіма чеснотами, але водночас роздертий неймовірно сильними суперечливими емоціями, любовний трикутник, відважні й дещо наївні клятви, блискавичне втілення задумів. Цим і захоплює поема “Мазепа”, і водночас спонукає замислитися над тяжкими випробуваннями, які судилося подолати нашій Батьківщині на тернистому шляху до незалежності.

#### Література

**1. Сосюра В.** Вибрані твори : В 2 т. – К. : Наук. думка, 2000. – 352 с. **2. Коломієць В.** Образ Мазепи у фольклорі та літературі // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 8 – 12. **3. Лавренюк В.** Образ гетьмана Івана Мазепи – історичний та літературний // Дивослово. – 2006. – № 12. – С. 48 – 51.

The article focuses on understanding of the character of Ivan Mazepa in a poem of Volodymyr Sosyura “Mazepa”. Psychology of a personality which influenced the Ukrainian state organization and provoked interest to the historic past is described.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Ксенін

**В.В. Стеценко**

#### **РЕЦЕПЦІЇ ФОЛЬКЛОРНИХ ОБРАЗІВ ТА МОТИВІВ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ В. КСЕНІНА**

Луганський край славиться не лише своїми родючими землями, корисними копалинами, чарівною природою, а й іменами видатних місцевих діячів, що вражають своєю творчістю мешканців міста й читачів з інших країн.

Мета дослідження – виявити фольклорні мотиви в творчості луганського письменника В'ячеслава Ксеніна, з'ясувати функції символів та образів у його творчості. Дослідження побудоване комплексно: за даними біографії, тематикою творчості, прототипами образів-персонажів та образів-символів, картинами природи, передачею місцевого колориту. Дослідження та розгляд рецепцій фольклорних образів, мотивів у творчому доробку В. Ксеніна вважаємо актуальною проблемою сучасного літературознавства. Статті та рецензії, що стосуються творчості письменника (О. Неживого, К. Хіжняк та ін.), носять оглядовий характер і не дають широкого викладу матеріалу. Головні питання творчості Ксеніна залишаються поза увагою науковців.

Прийнято вважати, що справжня поезія – то явище столичне. Але В'ячеслав Ксенін ще раз підтвердив, що і в провінції є справжні таланти. Для розгляду матеріалу залучимо міфологічні елементи та дослідимо їх наявність у творчості письменника. Для розгляду фольклорного насичення творчості Ксеніна до уваги взято краєзнавчі принципи, які сприяють необхідності вираження, створення образів і мотивів у художньому доробку письменника.

Дві книжки поета “Слуга народу” та “Панство теше домовину” присвячені матері. Вони проникнуті болем за батьківщину, сповнені любов'ю до свого народу та коханої і незабутньої матері. Великої масштабності і навіть символічності набуває образ матері у віршах Ксеніна. За народними уявленнями, матір – це найрідніше, найцінніше та наймиліше, що має людина.

Слід зауважити, що матір – це символ чистоти, спокою, пошани, любові. Письменник, звертаючись у віршах до матері, використовує пестливі слова:

Ненько моя, ненько,  
ненько солоденька,  
мов весна тендітна  
квіточка блакитна,  
ніжності, як неба,  
завжди повно в тебе... [1, с. 171].

Нами встановлено, що В'ячеслав Ксенін називає матір лебідкою, ненею, матінкою-піснею, піснею солов'я, матусенькою.

Наприклад, у вірші “Матінко моя” автор зазначає:

Скільки я не йшов,  
кращу не знайшов,  
матінко моя –  
пісня солов'я [2, с. 173].

Стильову функцію у віршах Ксеніна виконують семантично навантажені символи – субстантиви християнської релігії (хрест, Всевишній, Боже, Ангел):

Матінко моя –  
чари солов'я,

вірність і любов,  
рай земний і Бог [1, с. 173].

За народними уявленнями, ангел – це символ святості, захищеності, тому Ксенін дуже часто використовує релігійну символіку та атрибутутику.

Більша частина стійких слів-символів у творчості Ксеніна багатозначна:

Нене, моя нене,  
як тобі без мене  
в тім краю далекім,  
де лиш чути клекіт  
душ, що відлітають  
у безмежність неба,  
де біди немає... [1, с. 174].

Крім того, для вираження ввічливого ставлення до адресата Ксенін використовує багатозначні слова-символи: “зоря”, “сонце”, “верба”, “калина”.

Символ – концентрована умовна форма відображення й фіксація релігійних знань людини, за допомогою стимульованого знака [3, с. 27]. Наприклад: “вічний вогонь”, “зозуля”, “вікно”, “вода”.

Символіка – символ у народній поезії; це стійке суворо диференційоване за змістом уявлення, що викликає постійне коло асоціацій у певній поетичній системі [4, с. 2].

У творчому доробку Ксеніна зустрічаються міфолофорні елементи, символічність образів живих істот: трутень – символ лінощів; голуб – миру; соловей – суму, надій, сподівань; вовк – символ влади, сили, навіть ворожості; заєць – слабкості, незахищеності.

Сучасний дослідник, письменник і фольклорист Микола Дмитренко у своєму словнику символів стверджує, що “вовк” – це взагалі символ зла, жадібності, жорстокості, лицемірства, кровожерливості [5, с. 4]. У багатьох міфологіях “вовк” асоціювався з богом війни або з вождем дружини.

“Бджола”, у словнику Дмитренка – це символ Великої Богині, першопочатку світу, безсмертя, чистоти душі, творчої діяльності, верховної влади, працьовитості, невтомності. В українських колядках “бджоли” – важливий елемент Світового дерева, вони вважалися одними із зачинателів всесвіту: “Лиш трутень звик солодкі жерти соти, бджола ж для меду й серце віддала” (А. Малишко) [5, с. 2].

Значну увагу Ксенін у своїх віршах приділяє порівнянням, гіперболізації:

Матінко моя.  
повернися, мила,  
бо без тебе я  
скривджений, безкрилий,  
ніби ніч без дня! [1, с. 180].

Отже, матір – це образ-символ, який оспівувався і буде оспівуватися в будь які часи. Про неї багато сказано у народних казках, приказках. Її називають джерелом любові й розуміння, найсвятішим образом, п'єдесталом моральної краси й величі. Слід помітити, що в авторській образній системі знаходить поетичне відображення опис зовнішності матері:

Ненько моя, ненько  
хвора і худенька,  
рідна моя, мила,  
де взяла ти сили,  
нас п'ятьох зростила... [1, с. 171].

Ксенін возвеличує материнську турботу, ніжність, виховує в читачів повагу до матері, учить бути уважними та ввічливими, нагадує, що матір – це людина, яка завжди підтримає в скрутну, лиху годину, порадить, приголубить. У такій авторській позиції ми прочитуємо: якщо людині погано на душі, боляче в серці, вона тягнеться до рідної батьківської домівки, де завжди світло, тепло й спокійно.

Скільки б не пройшов,  
я б вернувся знов,  
у твоє житло –  
там, де ласк тепло... [1, с. 172].

Важливо зазначити, що в віршах Ксеніна домінують мотиви суму та скорботи за материнським теплом і ласкою. Він закликає любити матір, цінувати її й ніколи не цуратися, бо найчастіше людина починає цінувати рідних, коли вже пізно:

Моя мила мати  
в інші десь світи пішла,  
і з тих пір в душі зима є,  
заховалось сонце  
і нікому вже немає відігріти серце [1, с. 175].

Ці ж мотиви ми зустрічаємо в народній скарбниці та у віршах В. Крищенка “Говорить мати”:

Зійшлися діти всі до хати,  
де хліб, як доля, на столі...  
усі мовчять: говорить мати  
вустами неба і землі [6, с. 54].

Домінують вони у прислів'ях українського народу. Від носія фольклору Овчинникової Т.І. записано такі паремії: “Мій дім – моя фортеця”, “Найдорожча пісня – з якою мати колисала”, “Шануй неньку – буде тобі скрізь гладенько”, “Матінка рідна – краща всього світу”, “На світі знайдеш усе, крім рідної матері”, “Матір ні купити, ні заслужити”, “Нема у світі цвіту цвітішого над маківочки, нема ж і роду ріднішого над матіночки”.

Вірші Ксеніна, що присвячені матері, базуються на асоціативних зв'язках. Він вражає читачів своїми переживаннями, несподіваними



порівняннями (“Журавель без неба” [1, с. 175], “Мов сліпий у нетрях” [1, с. 175]). Так письменник уявляє себе без матері.

Виходячи із вищезазначеного, можна стверджувати, що Ксенін створив власну ритмомелодичку творчості. Його вірші не відзначаються оптимістичним настроєм, але насичені високим художнім стилем, багатством образного мислення, порівнянь та широким застосуванням фольклорних елементів. Притаманні автору ширість тону, ясність думки, глибина почуттів роблять вірші видатним зразком оспівування образів. Складаючи хвалу та пошану матері, письменник пишається силою й величчю рідного краю, з гордістю говорить про українську землю як про країну, якою пишються народ і гості.

Таким чином, вірші насичені народнопоетичними мотивами, образами, з яких постають колоритні постаті. Вони адресовані не лише матері, але й відображенню стану України, ставленню автора до політики. За переконаннями В’ячеслава Ксеніна, ми розуміємо, що тільки повага та ввічливість до рідних людей, любов до землі, справжнє розуміння духовних цінностей допоможуть людині стати особистістю. У його віршах чітко визначена ідейна позиція великого майстра слова, громадянина, патріота своєї землі. Основний лейтмотив його творів – любов до рідного краю і саме це надихає нас до думок і розуміння прекрасного, що існує в суспільстві.

Отже, ми лише окреслили багатогранність мистецького таланту В. Ксеніна, що на сьогодні залишається неоціненим духовним скарбом письменників Луганщини. У статті розглянуто лише декілька з аспектів насичення народнопоетичними мотивами та образами творчого доробку В’ячеслава Ксеніна, який, поза сумнівом, вимагає подальшого наукового опрацювання.

#### Література

**1. Галич О.А.** Посівальники доби : Література рідного краю. – Луганськ : Знання, 2003. **2. Еремина В.И.** Символіка. Символ // Народные знания, фольклор. Народное искусство. – Вып. 4. – М., 1991. – С. 110. **3. Ксенін В.** Слуга народу. – Луганськ : Чумацький шлях, 1999. – 272 с. **4. Ксенін В.** Панство теше домовину. – Луганськ : Чумацький шлях, 1998. – 335 с. **5. Колеснікова Л.Л.** Символіка в українській літературі // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка. – 2000. – № 9 (жовтень). – С. 27. **6. Потапенко О.І., Коцура В.П., Дмитренко М.** Словник символів. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с. **7. Українська мова :** Підручник для шкіл / О.М. Беляєв, Л.М. Симоненкова, Л.В. Скуратівський. – К. : Освіта, 1998. – 240 с.

The article is considered of folk-lore images and motives in literary works of Lugansk regions writer V. Ksenin.

**О.М. Тичук**

### **ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНЕ РОЗМАЇТТЯ ТВОРЧОСТІ ЯРОСЛАВА КРЕМІНСЬКОГО**

Поезія – найяскравіший вияв національного буття народу, універсальна скарбниця його духовних надбань, шлях до читача лежить саме через образне милозвучне слово. Таким посланцем пера є видатний письменник Луганщини – Ярослав Кременський. Його творчість яскрава та неповторна. Читаючи легкі на вигляд вірші, відчуваєш глибинний підтекст у словах автора, який порушує важливі життєві питання, філософські та морально-естетичні проблеми. Народився майбутній поет у селі Маначині Волочиського району на Хмельниччині (колишній Кам'янець-Подільській області) 1937 року в родині колгоспників. Із творів ми дізнаємося, що саме батьки прищеплювали сину любов до прекрасного, у родині постійно було чути музику, адже батько був відомим у районі скрипалем, а мати гарно співала. Закінчив семирічну Манячинську, а згодом і Кирилівську середню школу. Після закінчення школи вступив до Кримського медичного університету, де й розпочалася його літературна діяльність. Після закінчення університету працював головним лікарем Купальської дільничної лікарні, акушером-гінекологом у Волочиській районній лікарні на Поділлі, у Тернопільському медичному інституті, завідувачем гінекологічного відділення Євпаторійського пологового будинку Криму. Шість років працював на кафедрі акушерства та гінекології лікувального факультету Одеського медичного університету. У 1976 році поет став переможцем літературного конкурсу “Антологія одного вірша” газети “Молода Україна”. Вже понад 30 років працює у Луганському державному медичному університеті, якийсь час викладав у Луганському державному педагогічному університеті імені Тараса Шевченка творчий семінар для студентів спеціальності “Літературна творчість”.

З 1995 року член Національної спілки письменників України, має більш як двадцять збірок, серед яких: “Прозорість” (1978), “Життя не матиме зупинок” (1989), “Літепло” (1994), “Сумної осені вишняк” (1995), “Здрастуй, діду” (1995), “Вічнозелена любов” (1996), “Хрещена мати” (1998), “Щоб не змерзли троянди” (2001), “Великий Луг Григорія Сковороди” (2001), “Хребет” (2002), “Сказати людям виникла потреба” (2002), “Дві руки” (2003), “Прозелень, прозорінь, просинь” (2004), “Мандрівочка пахне” (2005), “Кінгір” (2007). Деякі вірші були покладені композитором В. Стеценком на музику. Коло читачів різноманітне, серед них є дитяча аудиторія, бо поет приділяє увагу і їм: у 2005 році вийшла збірка віршів “Сто див”, а у 2006 році – збірка п'єс для дітей “Цюдик”. Понад двісті наукових праць, присвячених натхненню усього життя –

лікуванню людей. Дослідниками поезії є такі визначні літературознавці як О. Галич, Є. Регушевський, а також творчістю поета цікавилися І. Низовий, М. Малахута, Ю. Біловол.

Мета статті – розширити кругозір читачів про поезію, охарактеризувати творчий доробок Я. Кременського, з'ясувати провідні теми поезій, визначити найважливіші авторські прийоми, які допомагають зробити твори милозвучними та водночас виразними й неповторними.

Лірика – невід'ємна складова життя Ярослава Миколайовича, тематика його творів різноманітна, та вся вона переплітається з життям поета, його почуттями, захопленнями, переживаннями, настроями. Провідними темами поезій є зображення історичного минулого України; повоєнні роки, свідком яких був поет у дитинстві; проблеми сучасності у мові, політиці, літературі; про лікарські будні поета, твори на патріотичну тему та вірші, присвячені любові до природи.

У біографічних віршах згадує про найдорожчих серцю людей:

Наша добра рідна мати  
Нас учила чаювати.  
Чай з ромашками, липи цвіту,  
Сливи, вишні (квіт і віти),  
Із малини, листя м'яти.  
Смачно було чаювати [1, с. 32].

Інколи родичі та й сам поет є уособленням усього українського народу який пережив жахливі повоєнні роки:

О, скільки вже потому пережито,  
А не забути на село отак,  
Коли зелене почорніло жито –  
З хрестами чорними спускається літак.  
І цілять бомби з літака.  
Здається,  
Неначе вічність ця – остання мить,  
У грудях серце з страху відірветься,  
Як виє бомба,  
Що на нас летить [2, с. 54].

Читаючи такі вірші, ми ніби зазираємо у минуле своєї країни, відчуваємо біль та переживання героя. Таким є вірш “Здрастуй, діду”. Це уособлення долі нації у період сталінських часів. Від якого залишилося після реабілітації лише фотокартка та понівечене життя рідних.

Серед поезії зустрічаються і патріотичні вірші про Батьківщину та край, у якому він народився і виріс:

Бо народився й виріс на Поділлі  
Під липовим захмеленим дощем,  
Там, де сніги зимою білі-білі  
І сині незабудки за Збручем [1, с. 3].

Не обходить увагою автор й інтимну тематику:

Коли серцю нанесену рану,  
То її, молоду, незагасну,  
Забинтує туманом ранок,  
На зірках, на бузку настояний.

Велика кількість творів присвячена лікарським будням поета:

Я лікар,  
Ліками пропах,  
Йду в білому в палати білі,  
Завжди живуть в моїх очах  
І біль, і радість породіллі [1, с. 55].

Дивовижне захоплення автора природою відчуває читач, коли зазирає до поезії Я. Кремінського, автор наче вважає її своїм другом і порадником, постійно звертається, бо вважає, що:

В кожному дереві росте душа жива,  
Як і є висока (в кожному!) доля.  
Де гілки, у вірші мов слова,  
У листках тріпоче завше воля [2, с. 7].

У деяких поезіях відчутно символічне значення природи, насправді ж автор намагається зворушити незримі істини людського буття:

Схилилась верба.  
Вклякла на коліна.  
Прийшла до дзвінкого джерела.  
А перед нею Україна  
З турботами своїми пролягла  
Схилилась верба. З вечора до ранку.  
Гілки, неначе коси молоді,  
Немов із поля втомлена селянка  
Прийшла помити ноги у воді [2, с. 15].

Велику увагу приділяє автор ряду філософських та морально-естетичних проблем: “Спаситель”, “Діти України”, “Істина” та інші

Це – неписаний творчий закон.  
Ще є душа, що плаче та яриться,  
Така вона, чутлива, бо – душа.  
М’яка, як віск, тверда, неначе криця,  
Бо вийшла із козацького коша [1, с. 9].

У розмаїтті поетичних експериментів можемо прослідкувати, як у такий спосіб письменники створюють власний поетичний простір, у якому приміряють на себе колаж із образів реальної та ідеальної дійсності.

Поезія водночас хвилює та захоплює пристрасними переживаннями, заносить нас у світ автора. Безліч методів і прийомів використовують поети для зацікавлення проблематикою свого твору читачів і передачі справжніх настроїв і почуттів, додають творам певний стиль написання.

Для того, щоб краще донести до читача свої поетичні твори, дати змогу перейняти настрої митця, поет використовує безліч літературних прийомів, один із яких – наповнення творів засобами образності, за допомогою яких автор намагається виразніше та яскравіше передати свої почуття:

Я із сонцем променистим  
Доторкнуся до клямки.  
Я іду криштально чистим  
Голубим травневим ранком.  
В білі вибухи черемхи,  
І бузку шалений безум,  
І густий настій смереки,  
Під зажурену березу... [3, с. 36].

Домінуючими, семантично навантаженими в поезії виступають епітети, що посилюють смислове навантаження означуваного слова, його емоційний вплив.

Сіре море в сивому тумані  
Щулиться і горбиться холодне.  
А вітри невтомні, безнастанні  
Гонять хвилі з чорної безодні [1, с. 53].

Епітет – один із найуживаніших тропів автора, саме через нього можна збагнути не сам світ, стільки сприймання світу самим поетом, міру його суб'єктивності. Влучні епітети відтворюють навколишній світ із його різноманітними реаліями: рослини, тварини, предмети побуту, явища природи. Аналізуючи строфу з вірша, відчуваємо сумний настрій поета: море сіре та холодне // туман сивий // вітри невтомні, безнастанні. Завдяки такому підбору слів читач має уявлення про стан автора, у якому він перебуває у період написання цього вірша, і навпаки, у інших творах ми простежуємо яскраве забарвлення образів: “Земля родюча // сонце променисте // бузок шалений // зажурена береза // дивний полон // щаслива хвиля // густий настрій // біле диво // синя зоря // барвисті метелики // ясні розпашні береги // сліпуче білий горизонт”. Один і той самий предмет у залежності від настрою передається з різним поетичним забарвленням. Наприклад, таке відоме усім явище природи, як сніг, у творах Я. Кременського має певні незвичайні властивості: рябі сніги // сніжинки лопаті // сніги потерпілі, – так, завдяки вдалому підбору епітета, сніг наповнюється певним стилістичним забарвленням.

Окрім епітетів автор використовує такий троп, як порівняння. В поетичній мові порівняння використовується перш за все як засіб пізнання – розкриття ознак описуваних предметів і явищ:

Об ніч вогонь ламає язика,  
Не заважає глупа темінь ночі  
Дивись у чисті, мов зірки,  
Засмучені по-людські чорні очі.  
Мінорний настрій... Тричі тобі зась.

Мажорний ми відстоюємо ревно.  
І як ти, осінь, як не намагайся,  
Всі чарування пропадуть даремно.  
Печаль мине, як вітер через ліс,  
Що гне гілля, та не зламає корінь,  
Між павутиння витончених кіс  
Летять думки, мов зорі, в річку Горинь [3, с. 27].

Лише в цьому невеликому вірші ми простежуємо такі порівняння як: чорні очі, мов зірки // печаль, як вітер // думки, мов зорі. Через такі, на вигляд прості, словосполучення, автор надає предметам особливого значення, наприклад, порівнюючи очі з зірками, поет натякає на певні властивості притаманні їм, очі, наче зірки, такі ж далекі та невивчені, “печаль, як вітер” – такий філософський образ, як печаль співвідносить із вітром (асоціації, з яким є такі характерні ознаки, як вільний, той, який не має перешкод), автор намагається зобразити людську печаль, яка, як вітер, вільно розповсюджується серед народу. До такого образу відноситься і вислів “думки, мов зорі”, автор співвідносить свої думки з яскравістю зорі, яка сяє високо у небі.

Надання автором певної загадковості предмета відбувається через використання метафори, вона нібито оновлює предмет, демонструє його в незвичному ракурсі. Як і епітет, порівняння, метафора не лише конкретизує уявлення про предмет, а й виражає відповідне емоційне ставлення до нього митця. Наприклад: “природа дихає весною // об ніч вогонь ламає язика // обірвалась життєва струна // крутосхили душі // жар калини // всміхається дійсність” та інші.

У поезіях певне смислове і стилістичне навантаження виконують слова-синоніми: наприклад, дитина асоціює певний синонімічний ряд: дитя, малеча, немовлята, маля, народжене, кілограми // мати, ненька, стара жінка // кінь, гніда, кобилиця.

Однією з особливостей автора є використання лікарської термінології, яка не завжди зрозуміла читачеві, та дає можливість відтворити авторську думку: ургентні, рефлекс, імунітет, шкіру підсаджувати, викидень, скальпель, артерії та інші.

На основі аналізу можна зробити такий висновок, що у поетичному доробку Ярослава Кременського, завдяки такому забарвленню творів простежується певний стиль написання, насичений безліччю мовно-стилістичних засобів та авторських прийомів, серед яких домінуючими є вдале використання епітетів, синонімів, метафор та порівнянь, достатньо виправдане впровадження у поезію лікарської термінології для надання творам певного колориту. Творчість поета безумовно є вагомим внеском у розвиток сучасної поезії Луганщини і заслуговує на подальше дослідження.

## Література

**1. Кремінський Я.** Сказати людям виникла потреба. – Хмельницьк. : Поділля, 2002. – 156 с. **2. Кремінський Я.** Здрастуй, діду : Поезія. – Луганськ. : Обласне вид-во “Світлиця”, 1995. – 60 с. **3. Кремінський Я.** Прозорість. – К., 1977. – 38 с. **4. Галич О.** Світитиму я Україні... Ярослав Кремінський : життя і творчість. Монографія. – Луганськ. – 2007.– 146 с.

The poetry is an integral part of Yaroslav Mykolayovych Kremynskiy's life. The themes of his poetic works are diverse but they all tightly intertwine with the poet's life, hobbies, worries and spirits. The main themes of his poetry include the depiction of the historical background of Ukraine; war years which the poet witnessed in his childhood; the problems of modern life reflected in the language, politics, literature; the description of the poet's routine as a doctor. He also created lot's of patriotic poems and poems devoted to love to nature.

УДК 821.161.2 – 193.3.09

**М.М. Турчин**

### **СЛОБОЖАНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У НЕОКЛАСИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ЗЕРОВА**

Український неокласичний сонет – одна із форм реалізації неокласицизму як високого стилю художньої свідомості ХХ століття. Він реалізував себе у творчості поетів київської (М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, Юрій Клен), львівської (Б.-І. Антонич, С. Гординський, Б. Кравців) та празької шкіл (Є. Маланюк, Л. Мосендз, М. Орест, О. Ольжич, Олена Теліга, О. Стефанович тощо) покоління 1920 – 30-х рр. Як типологічне явище, що прочитується у контексті польського (Л. Стафф, Ю. Тувім) та російського (О. Мандельштам) неокласицизму, сонет неокласиків засвідчив здатність української літератури розвиватись у руслі світових процесів. В українській поезії 1920 – 30-х рр. сонет реалізував себе як поетична формула на синусоїді його проявлення. У контексті сучасної теоретичної думки про поетику сонета цей жанр у творчості поетів-неокласиків виявляє себе як яскраве естетичне, образне і версифікаційне явище. Тексти неокласичного сонета як багаторівневої образної структури реалізують поетику жанру на ейдетичному, хронотопному, композиційному, лексико-стилістичному та версифікаційному рівнях. Це визначає специфіку сонетного образу як складової поетичної формули, основними архітектонічними принципами якої є рівновага, симетрія та гармонія, тому параметри сонетного ейдосу

обумовлюються підпорядкованістю процесу поетичного мислення законам жанру.

Спостереження над рухом естетичної свідомості дало підставу дослідникам (Г. Гегель, Д. Чижевський, Д. Наливайко, О. Лосєв, Г. Поспєлов, Л. Темченко) довести існування двох стильових типів: класицизму та романтизму. Це виявляє коливання інтенційної спрямованості свідомості від уваги до стану душі, до уваги, до стану духа і обумовлює почергові зміни одного стильового типу іншим. Неокласицизм є одним із станів свідомості (на протипагу романтичному) з тенденцією до осмислення краси як певного духовного Абсолюту, і проявляє себе в різних формах (філософія, наука, право, мистецтво тощо) незалежно одна від іншої, рівночасно у неокласицизмі як “високому стилі”. Сонет – одна із форм його реалізації, що несе у собі ознаки і канону (розвиток поетичної думки за законами формули, від того заданість строфічних параметрів), і неокласицизму як модерного стильового типу. Якщо класицизм визначається переживаннями прекрасного як ідеалу (коли прекрасне досконале за законами гармонії), то неокласицизм являє переживання художньою свідомістю туги за прекрасним. Ідеал як щось недосяжне осмислюється у всіх сферах людського буття. Тим самим сонет приймає на себе роль джерела гармонії і стає засобом витворення її для реципієнта.

Привертає увагу активність проявлення поетичної формули сонета на терені української культури як у кількакратності цього явища, так і в інтенсивності його. Сонет у творчості поетів 1920–30-х рр. витворює своєрідне віддзеркалення до сонета французьких “парнасців” (Ш. Бодлера, Л. де Лілля, Ж.-М. Ередіа), так само він тяжіє і до українського сонета останньої чверті ХІХ ст. (у творчості Олени Пчілки, М. Старицького, І. Франка). Якщо врахувати, що неокласичний сонет завершував період поетичної творчості, започаткований духовним, культурним і державотворчим піднесенням кінця першого десятиліття – початку двадцятих років ХХ ст., то він у тій же мірі послужив платформою для відродження української поезії в 1950–60 рр., періоду т.зв. хрущовської “відлиги”. Не випадково таке культурне явище як “шістдесятництво” започатковується не тільки творчістю поетів високого злету, як В. Симоненко, І. Світличний, Ліна Костенко, І. Драч, Б. Олійник, Д. Павличко тощо, а й виданням “Вибраного” М. Зерова (К., 1966), передмовою до котрого стала стаття М. Рильського “Микола Зеров – поет і перекладач”, де вперше належно була прочитана і поцінована сонетна спадщина ідеолога неокласиків.

Як стверджують дослідники творчості М. Зерова (1890–1937), “найулюбленішою його формою є сонет” [3, с. 108]. Сонетна спадщина М. Зерова належить до найбільш прочитуваних дослідниками як у контексті неокласицизму (В. Башманівський, Л. Темченко, В. Чобанюк), так і в контексті жанрово-строфічних модифікацій сонета (М. Ласло-Куцюк, М. Сіробаба), а також рецепції і трансформації



гораціївських мотивів та “вічних” образів (О. Вишневська, О. Гальчук, В. Зварич тощо). У 1933 – 34 рр. М. Зеровим створено три сонети, котрі у рукописній збірці “Камена” (1934) він об’єднує у цикл “Пейзажі”. Як підмічено В. Башманівським, “пейзаж у збірці є важливим інструментом змалювання психологічного стану ліричного героя” [1, с. 76].

Отже, актуальним є прочитання сонетів із цього циклу (“У Донбасі”, “28 серпня 1914”, “Степові дороги”) у дискурсі актуалізації авторської свідомості. Риторичні запитання ліричного героя сонета “28 серпня 1914”, як підмітив В. Башманівський, “...ставляться не стільки молодим викладачем, скільки зрілим митцем, який відчув на собі тиск з боку системи...” [1, с. 77]. І якщо герої сонетів М. Зерова перебувають у гармонії із природою [1, с. 76], то специфіка поетичного переживання, проявлена на ейдосному рівні текстів, виявляє дисгармонію суб’єкта авторської свідомості із тогочасною дійсністю.

Сонет як особлива поетична формула активізував роль хронотопа в структурі тексту. Оскільки розвиток сюжету підпорядковується архітектонічним принципам сонета, то хронотопні деталі організовуються не довільно, а за законами поетичної формули. Хронотопний рівень проявлення сонета виявляє спосіб організації простору і часу відповідно до архітектонічних принципів жанру. Л. Приходько визначає: “Поетичний хронотоп художнього твору – це структура, що охоплює всі часові та просторові елементи віршу, створюючи сприятливі умови для розуміння змісту твору та його інтерпретації” [9, с. 31]. Як спостеріг В. Брюховецький, сонет М. Зерова, попри чіткість і риторичну однозначність змісту, котра диктується канонічністю форми, має іншу внутрішню потенцію – він “відкритий”, “передбачає певний спектр тлумачень” [2, с. 165].

Дослідниками спостережено, як змінюється склад лексики у сонетах київських поетів періоду 1930-х рр. В. Громова пише про сонети М. Зерова: “...помічаємо збагачення лексики питомими українськими словами, що надає його віршам особливого національного колориту в поєднанні з класичною вишуканістю і прозорістю образу...” [3, с. 114]. Переживання природи у неокласичному вимірі естетизує об’єкти, образи котрих, як виразники ідеї дисгармонії, за своїм смисловими параметрами випадають із переліку класицистичних, наприклад, образ яру у сонетах “У Донбасі” (“Над сірими і ржавими ярами”), “Степові дороги” (“В яру з’явився черепичний дах”). Складовими пейзажу в останньому тексті виступають ейдоси “закурених полях”, “жовтий пил, що осідає долі”. У цьому ж стильовому вирішенні постає образ міста: “...І димарями по сухих горбах Полтава їжитья на видноколі”.

Якщо зміст поетичного переживання визначає спрямованість свідомості на речі навколишнього світу, то вони стають об’єктами споглядання і визначають описовий розвиток сюжету. Коли переживання поетичної ідеї спрямовує увагу свідомості на саму себе, а образи

предметів навколишнього світу є лиш засобом матеріалізації думки, то структура зв'язків між ними визначає медитативний розвиток сюжету, що оформлює плин образів за законами логічного розвитку. В основі організації образів навколишнього світу, переживаних у візуальних відчуттях, лежать закони перспективи, а наявність точки спостереження проявляється структурою описового сюжету. Сонети із описовим сюжетом переважають у творчості київських неокласиків, найбільше їх у М. Зерова. Частина із них об'єднані у цикли "Пейзажі" ("В Донбасі", "28 серпня 1914", "Степові дороги"), "Зодіак", "Київ", "Крим". В основі організації описового сюжету у сонетах М. Зерова часто лежить геометричний принцип. Особливість художньої свідомості М. Зерова виявляється переживанням світу у часових характеристиках, котрі несуть також і виражальне навантаження. Суб'єктивний час у ранніх поезіях реалізується в денному вимірі, описи повні світла, а в сонетах 1930-х рр. час дії вечірний або нічний. Сонети із циклу "Зодіак" – це ноктюрни; просторове вирішення неба проявляє безконечність як складову небесної гармонії (у класицистичному вимірі – божественної). У прочитуваних текстах "У Донбасі", створений 4 травня 1933р. біля "ст. Ниркове, село Миколаївка, 20 верстов од Лисичанську" [4, с. 809], а також "28 серпня 1914" періоду 1930-х рр. простір неба окреслюється небесною сферою. У алегоричному ключі вона прочитується перевернутою чашею. Євангельський образ "чаші" (він виступає алегорією також у сонеті М. Зерова "Pro domo") у екзистенційному вимірі потрактовується як неодмінна умова людського буття, бо тільки стражданням урівноважується сила дії зла. В образній системі названих сонетів "чаша" замикає простір і роз'єднує людину із Всесвітом:

Дванадцять днів, дванадцять синіх чаш  
Над сірими і ржавими ярами –  
Ми їх пили маленькими ковтками,  
Бо знали ми: півмісяць буде наш [6, с. 55].

Композиція візуальних образів, і "чаші" серед них, отримує кубістичне вирішення: час тривалістю у дванадцять днів трансформується у просторовий ряд "дванадцять синіх чаш". Їх випивають ліричні герої, що виступає алегорією ілюзорної втечі від дійсності. У протиставленні до них сірі і ржаві яри символізують буденне життя, стан дисгармонії і дискомфорту, котрий переживав автор і його сучасники 1933 р.

Візуально образ "чаші" виступає перевернутим, чашею прикрита земна твердь. Композиційно образ "чаші" замикає простір, у кубістичному вирішенні він постає дванадцятикратно. У системі композиції візуальних образів дванадцяти "чаш" темпоральний образ "півмісяць" отримує просторове, геометричне вираження і урівноважує низку дванадцяти тих же півкіл.

У сонеті М. Зерова "28 серпня 1914" часо-просторові образи організовуються за геометричним принципом, що характерно для

київських неокласиків, є однією із ознак стилю і способом вираження авторської свідомості. Розвиток топікальних ейдосів відтворює рух зору по вертикалі з неба (від “місяць”) до землі: “З білявих хмар, із шовкових запон Дивився місяць на стерню і поле...” [6, с. 56]. Топос “степ” (“Степ розповзавсь без міри й перепон...”) по горизонталі витворює з тією умовною вертикальною небо білочоле...”. Нижня половина сфери, що є відзеркаленням у плесі ставка сфери небесної, кубістично розокремлена і зверненням свідомості у майбутнє (“Чи буде день...”), немовби, за принципами кубістичної композиції, зміщується в сторону. Сюжетний розвиток образів визначає колористичні параметри топосів, тому місячним світлом обумовлено колорит ейдоса: “Низами мла стелила довгі поли І саяв церкви вирізний картон”. Тільки день і “світла бистрі скалки” внесуть у пейзажну картину сині і жовті кольори, а питання: “Чи буде день...”, – прочитується у дискурсі національно-визвольних змагань чи мрій про них.

На смисловому композиційному підрівні сонета “У Донбасі” виявляється вектор руху свідомості, спрямований з глибини “сірих і ржавих ярів” крізь глід і терен до зірок. Та розвиток сюжету виявляє рух свідомості по хибній траєкторії: ліричні герої досягають не зір, а проти них “крізь млу і далечінь” займаються “дві зорі на солеварні”, тобто, прожектори.

Стан авторської свідомості реалізується роздвоєнням її уваги між об’єктами з протилежним смисловим навантаженням. Так “дванадцять синіх чаш” протиставляються сірим і ржавим ярам, снам, що їх приносили вітри, “море і Сиваш...”, – зваба степу, небо – землі:

З далеких гін, де море і Сиваш,  
Вітри міцними набігамли снами,  
Схилявся день до західної брами  
І вабив степ із саду і піддаш [6, с. 55].

У тексті два вектори руху. За першим рухається небозвід: “Схилявся день до західної брами...”, “В крайнебі гасли пасмуги янтарні...”. Другий вектор руху визначається активністю персонажів твору:

І вгору брались ми крізь глід і терен,  
Не зводячи очей з огнистих зерен,  
Просипаних на кристалічну синь.

В крайнебі гасли пасмуги янтарні,  
А проти нас крізь млу і далечінь  
Займалось дві зорі на солеварні [6, с. 55].

Деталі небесного краєвиду виражають напруження стану: зорі сприймаються подібними до “огнистих зерен”, тоді як прожектори на промисловому об’єкті – “дві зорі на солеварні”.

Отже, у текстах циклу “Пейзажі” реалізується одна із функцій слова – своєю дією підносити дух людини до гармонійного стану. Якщо

тематично (на ейдетичному, хронотопному рівнях) сонети проявляють стан дисгармонії, то композиційний, лексико-стилістичний та версифікаційний рівні виявляють роль підсвідомості у витворенні гармонії. Первинними факторами композиції у поетичному тексті В. Жирмунський визначає ритм і синтаксис [5, с. 433]. “У мові, підпорядкованій художньому завданню, в творі словесного мистецтва композиція стає законом розташування словесного матеріалу як художньо розчленованого і організованого за естетичними принципами цілого” [5, с. 436]. Оскільки кожна теоретична поетика розрізняє три групи явищ – стилістичні, тематичні і композиційні [5, с. 434], то, на думку В. Жирмунського, композиція ліричної поезії одночасно передбачає закономірне розчленування фонетичного, синтаксичного і тематичного матеріалу [5, с. 438]. Тому композиція як побудова художнього твору, як розподіл, розташування художнього матеріалу проявляє свою дію на метричному (фонічному), синтаксичному і смислово-підрівнях. С. Єрмоленко як композиційну єдність розглядає “...цілісний віршований твір, у синтаксичній організації якого переважають певні типи словосполучень, речень, що зумовлюють ту чи іншу синтаксично-інтонаційну природу твору” [4, с. 9].

Синтаксична організація першого періоду є складною конструкцією із підрядним і безсполучниковими видами зв'язків, додаткові ритмічні членування у середині першого і четвертого віршів збігаються із синтаксичним членуванням. У сонетах М. Зерова, “катрени мають чітке кільцеве римування (АББА АББА). Терцети, як правило, римуються за схемою французького сонета (ВВГ ДГД)” [1, с. 114]. Охопне римування катренів посилює розмежувальну функцію інтонації та сприяє замкнутості синтаксичних періодів. Тому смислова павза у першому вірші другого катрена урівноважується безперервністю потоку мовлення третього і четвертого віршів. Потік мовлення, сформований у терцети, лінійно реалізується двома реченнями, у котрих ритмічні павзи збігаються із синтаксичними. Просте речення першого терцета, ускладнене відокремленими другорядними членами речення, урівноважує напругою інтонаційної лінії потік мовлення першого катрена. Складносурядне речення другого терцета своїм поділом на дві частини урівноважує синтаксичну конструкцію другого катрена. Характерним для М. Зерова є те, що, як підмітив В. Башманівський, він “...вкладає головну думку в останній терцет, чим досягає закономірного повного обґрунтування висновку” [1, с. 113].

Метрична композиція сонета “У Донбасі” виявляє роль підсвідомості у переживанні гармонії та реалізації її в структурі тексту. Участю підсвідомого визначається організація тексту на версифікаційному, лексико-стилістичному, композиційному рівнях, бо “мислительна діяльність, що проявляється у структурному плані, суб'єктивна і позасвідома” [10, с. 52]. Тому синтаксичні зв'язки у тексті накладаються на певну інтонацію, котра, через взаємозв'язки і

взаємовпливи між рівнями, формує звуковий образ сонета, фонологічні прояви котрого не завжди мають логічні мотивації.

Сонети неокласиків, у котрих ідея гармонії реалізується максимально, проявляються на фонемному рівні кількісним домінуванням у звуковому образі фонем “а” та “о”. Текст “У Донбасі” проявляє тенденцію неокласичного сонета реалізувати звуковий образ твору з переважанням просодійних голосних. Фонема “а” у просодіях віршів катренів перебуває в акцентованій позиції: “чаш”, “ярами”, “ковтками”, “наш”, “Сиваш”, “снами”, “брами”, “піддаш”. У тексті сонета фонема “а” актуалізується 44 рази. Стан, переживаний свідомістю М. Зерова під впливом тривожних обставин 1933 року, проявляється переважанням у звуковому образі твору голосних фонем “и” (36) та “і” (31). Фонема “е” актуалізується 15 разів, “о” – 12, “у” – 6. Метрична композиція сонета розгортається від домінування фонемі “а” у першому катрені (16 позицій актуалізації) до спаду у другому катрені – 13 позицій, у першому терцеті – 5. Останній терцет відновлює рівновагу зростанням кількості проявлених фонем “а” до 12. В. Башманівський підмітив, що у М. Зерова “базою евфонії є майстерне використання багатогранного природного звучання українських фонетичних груп, внаслідок чого всі звуки вимовляються чисто, чітко та ясно. Серйозна робота над сонетами сприяла уникненню збігу приголосних, повторів слів та висловлювань. Слова у реченнях об’єднуються за вимогами звукової структурності, фонетичної злагодженості мови” [1, с. 120].

Активізація задіяності неокласичного сонета у художній і науковій свідомості нашого часу впливає і на реалізовані вже вияви цієї свідомості, як, на думку Т. Еліота, новий твір впливає на всі вже існуючі, і в світлі цього виявляються основні тенденції проявлення досліджуваного нами явища в українській літературі минулого століття. Оскільки сонет неокласиків – поетичний феномен, котрий проявляє себе на всіх структурних підрівнях, вплив його на українську поезію виявляється в різних параметрах. Щодо потенцій неокласичного сонета, явленого насамперед на версифікаційному рівні, услід за Юрієм Шерехом, “ми сказали б тільки, що тепер не можна стати справжнім поетом-майстром, справді володіти віршем, не усвідомивши секретів зеровського вірша” [11, с. 105]. І попри неокласичний характер метрики М. Зерова, оскільки вона “..суворо нормована жанровим застосуванням” [8, с. 67], поет виступає як найзначніший практик 5-стопного ямба, тим самим “...розробляючи структуру в майбутньому універсального, суперактивного розміру” [8, с. 67]. Н. Костенко називає М. Зерова поетом, “...що розвиває найбільш перспективні новаторські версифікаційні тенденції в українській поезії” [8, с. 67].

Сонет у творчості неокласиків засвідчив європейський рівень української поезії і літератури в цілому, спроможність її розвиватися в спільному руслі світових художніх процесів та необмежений потенціал української мови для реалізації найвищих ідей, до яких належить

класицистична ідея переживання красою самої себе як ідеалу. Поява яскравого естетичного, образного і версифікаційного феномена в поезії перших десятиліть ХХ ст. обумовлена законами розвитку та існування сонета як особливої поетичної формули з періодичними проявленнями її в певному часопросторовому континуумі. Факт існування цього явища засвідчив здатність художньої свідомості реалізувати себе у вивершеній поетичній формулі.

#### Література

**1. Башманівський В.І.** Художня природа “неокласичного” в поетичній творчості Миколи Зерова : Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. – Житомир, 2004. – 177 с. **2. Брюховецький В.С.** Микола Зеров : Літературно-критичний нарис. – К. : Радянський письменник, 1990. – 307 с. **3. Громова В.В.** Неокласики // Сильові тенденції української літератури ХХ століття. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – С. 107 – 135. **4. Єрмоленко С.Я.** Синтаксис віршованої мови. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 96. **5. Жирмунський В.В.** Теорія стиха. – М. : Советський письменник, 1975. – 664 с. **6. Зеров М.К.** Твори в 2 т. – Т. 1 : Поезії. Переклади; упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с. **7. Зеров М.К.** Українське письменство / Упоряд. М. Сулима; післям. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 1301 с. **8. Костенко Н.В.** Українське віршування ХХ ст : Навч. посібник / Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 232 с. **9. Приходько Л.А.** Художній час і художній простір у поезії : Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. – Кривий Ріг, 2004. – 177 с. **10. Теньєр Л.** Основы структурального синтаксиса [М.М. Богуславский и др.; пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1988. – 656 с. **11. Шерех Юрій.** Легенда про український неокласицизм // Пороги і Запоріжжя. Література : Мистецтво : Ідеологія : У 3 т. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 92 – 139.

The article “The slobozhanschina landscape in the neoclassic reception of Mykola Zerov” presents results of scientific study of poetic texts from the cycle “Peyzazhi” (Landscapes), considered in the framework of Ukrainian neoclassical sonnet as a multilevel imagery structure. The article also highlights the role of time and space details in arranging the descriptive plot and creating an objectified reflection of the author’s creative conscience.

**К.П. Хіжняк**

## **ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ В'ЯЧЕСЛАВА КСЕНІНА**

Вивчення творчості слобожанських авторів кінця ХХ – початку ХІ століть не буде повним без аналізу літературної спадщини видатного луганського поета В'ячеслава Ксеніна. Його ім'я мало відоме широкому колу шанувальників поетичного рядка як на Сході, так і в цілому в Україні. Прийнято вважати, що справжня поезія – це явище столичне, але В'ячеслав Ксенін своєю творчістю підтвердив, що і в провінції є справжні таланти. Його твори – це справжнє відкриття для українського реципієнта.

Мета дослідження – простежити формування світогляду поета крізь призму подій сьогодення у назвах його віршів та поем.

Варто нагадати, що більшість творів поета можна віднести до малих поетичних форм – вірші, сонети, пісні, віршовані анекдоти, байки; але він написав також кілька поем та поетичних казок. Особливою формою поетичної творчості В. Ксеніна є так звані “руданки”, тобто не просто віршовані анекдоти, а твори, в яких автор спирається на народну мудрість та фольклор. Назва “руданки” походить від прізвища українського поета ХІХ століття Степана Руданського, відомого дослідника української усної народної творчості. Свій стиль обробки сучасного фольклору В. Ксенін сам порівнює зі стилем Руданського, на що він вказує у вступі до збірки “Руданки”, яка вийшла у 2000 році [4, с. 3].

Оскільки формування світогляду поета проходило протягом всього життя, більшість його творів – це лірична поезія, у якій відтворені краса української природи, що він спостерігав з дитинства, образ жінки (матері, сестри, коханої, дружини). Але зміни останніх десятиліть в країні не могли не знайти свого відбитку у творчості поета – у його доробку з'явилася громадянська лірика, політична сатира. Через поезії автор висловлював свою громадянську позицію щодо сучасних українських реалій і подій суспільного життя на всьому пострадянському просторі. У вірші “Мене ніщо не обмина” [1, с. 566] він так каже про себе:

Мене ніщо не обмина,  
Моє серденько – то Вітчизна.  
І в нім бажання лиш одне:  
Щоб було небо завжди чистим.  
Хай сонце ніжно залюбки  
Однаково народам світить,  
Нехай сміються малюки  
І знають тільки колір квітів.

Коли ж невинна ллється кров  
І край шматують негаразди,  
Дається важко кожний крок,  
Бо серце плаче з ними разом.  
Мене ніщо не обмина,  
Бо все, що бачу, непокоїть...  
Мене калічить, як війна,  
Нестримність немочі людської.  
Та, як би не казилось зло,  
Добро здола його в двобої.  
Мені безмежно повезло,  
Що я слуга добра й любові.

Багаті українські фольклорні та етнічні традиції вплинули на художнє сприйняття автором сьогодення, тобто подій та явищ, що відбувалися протягом всього періоду його зростання як майстра. На фоні майже трагічних подій перебудови і здобуття Україною незалежності вразлива душа поета відкликала на найменші прояви любові, добра, краси та співчуття, що і знайшло відбиток у казкових сюжетах.

Кожен вірш, кожна поема виражені, осмислені, викарбувані, доопрацьовані автором неодноразово. Кожен твір несе раціональне зерно, має свій образ, свою структуру, ритмику. Тому читачеві майже з першого рядка зрозумілий авторський задум і настрої.

Відкривши останню книгу В. Ксеніна “Бунтар”, що вийшла у видавництві “Янтар” у 2003 році, ми можемо дослідити майже всю творчість поета, навіть за змістом, тому що автор вважав, що ця книжка має бути підсумком його творчої діяльності, його внеску до української літератури. Систематизуючи твори, він вносив назви або перші рядки віршів, якщо вони не мали окремої назви.

Проаналізуємо зміст збірки “Бунтар” за назвами поетичних творів.

Перший розділ носить назву “Казки”, у яких згідно законів жанру добро перемагає зло і “Добрая любовь спасает мир” [1, с. 33]. У віршованій “Казці про Єгорку і Козулю” [1, с. 64] діють традиційні для слов’янського фольклору персонажі – старий король і три його сини:

“Хитрий Боря, заздрий Коля  
І Єгор дурненький” [1, с. 64].

Поки хитрі та мудрі старші сини господарювали у батьківському королівстві, “Єгорушка дурненький”, подорожуючи, врятував поранену блискавкою Козулю, яка потім служила йому вірою і правдою та допомогла йому одружитися з красунею і покарати хитрих і жадібних братів.

Другий розділ збірки містить поеми. Поема “Оля”, присвячена матері Ользі Тимофіївні, поема “Вальдтраум” [1, с. 103], сюжетна лінія якої заснована на семидесятирічній історії кохання луганчанина Олександра і німкені Хільди Вальдтраум. Поема “Слуга народу” про “кумедні траєкторії сучасної історії”, присвячена “заслуженому



мандрівнику України по дальньому зарубіжжю Павлу Івановичу Лазаренкові” була вперше видана у 1999 році і дала назву другій поетичній збірці. Тему політичних чвар та їх впливу на долю багатостраждального українського народу В. Ксенін продовжує у поемі “Горе від демократії”. Завершує розділ поема “Бунтар”, яку автор присвятив народному захиснику Олексі Довбушу. Майже одразу назва книги, яка повторює назву поеми, асоціюється із особистістю автора та його активною громадською позицією щодо сучасної української дійсності, що дуже різноманітно представлена в останньому, шостому розділі книги – “Ватра”, до якого ми повернемося пізніше.

Назва розділу “Байки” є промовистою. Продовжуючи літературні традиції Леоніда Глібова і Павла Глазового, В’ячеслав Ксенін часто звертався до цього жанру. У більшості з них згідно з бінарною теорією, на яку посилається автор академічного видання “Психоаналіз і літературознавство” професор Н.В. Зборовська, задіяні парні персонажі: “Мавпеня і Віник” [1, с. 257], “Тигр і Кріт” [1, с. 269], “Мураха і Депутат” [1, с. 278] та інші. Такі байки мають особливу структуру: сюжетну лінію взаємодії двох протилежних персонажів і висновок (мораль). Окремі байки, такі як “Лис-Фермер” [1, с. 352], “Лисаментські дебати” [1, с. 263] мають суто політичне або соціальне забарвлення, в них прослідковуються аналогії з реальними соціальними або політичними подіями і, згідно жанру, у кінці автор подає свої роздуми та мораль.

Наступний розділ – “Руданки” – містить більш гумористичні, аніж сатиричні твори, і не має яскраво вираженого соціального підтексту. Більшість з них є віршованими анекдотами, тобто переосмисленими і опрацьованими автором кумедними історіями з повсякденного життя, які є частиною сучасного міського фольклору. Найбільш красномовними назвами є “В ресторані”, “Жіноча логіка” [1, с. 367], “Станьте в чергу”, “Жарти в танці” [1, с. 369], “Невезучий” [1, с. 374], “В бані” [1, с. 375] та інші. Окремі байки мають більш сучасну тематику, наприклад, “Автотренінг” [1, с. 391] або “Спонсор” [1, с. 395]. На відміну від звичайних анекдотів, в “руданках” прослідковується позиція наратора, його аналітичне подання ситуації.

Більшу частину свого свідомого та творчого життя поет звертався до жанру любовної лірики, яка надрукована окремою збіркою “Анатомія кохання” у видавництві “Знання” (2004 р.). Ці та більш пізні твори увійшли до п’ятого розділу книги “Бунтар”. Розділ має назву “Найкраща квітка на землі”. Як і будь-яка творча особистість, В. Ксенін був цінителем жіночої краси. Найвище людське почуття – любов – він описував у одноіменному творі, у ньому він дає оцінку своїм почуттям, юнацьким або більш зрілим, з висоти свого життєвого та творчого досвіду.

Снага любові, ніжна ласка,  
Струмок життя, весни, тепла,

На всі віки кохання казка,  
Що буде, є й завжди була;  
Дракон безумств, русалка дому  
І світлий промінь в скруті й злі.  
Щасти тобі завжди в усьому,  
Найкраща квітка на землі... [1, с. 478].

Є тут і “Спогади” [1, с. 488], і присвячення першій своїй любові – “Оксанка” [1, с. 496], є також присвята “Молодятам” [1, с. 485]. Цей розділ містить також твори, присвячені особливій любові – до родини, до матері, сестри, доньки: “Ненько моя, ненько” [1, с. 462], “Мамі (Соловейко милий)” [1, с. 467], “Доньці” [1, с. 476], “Сестрі” [1, с. 476], а також “Я знову вдома” [1, с. 474] і “Батько мій” [1, с. 475].

Ненько моя, ненько,  
Ненько солоденька,  
Мов весна, тендітна  
Квіточка блакитна,  
Ніжності, як неба,  
Завжди повно в тебе.  
Ненько моя, ненько,  
Хвора і худенька...  
Рідна моя, мила,  
Де взяла ти сили,  
Що усім на диво  
Нас п'ятьох зростила.  
Ненько моя мила,  
Скромна, соромлива...  
Сонечко ласкаве  
Не шукає слави,  
Просто гріє, світить,  
Щоб зростали квіти. [1, с. 462].

З особливою ніжністю автор звертається до найсвятішого у житті людини – родинних стосунків. Багато віршів про кохання написано також російською мовою, вони зібрані у підрозділі “Не говори, что нет любви” [1, с. 514].

Деякі філософські роздуми автора занесені до розділу “Коротышки” (з рос. мови це перекладається як “коротуха” або “коротун” – людина невеликого зросту за “Словником української мови” Б. Грінченка, т. 1, [5, с. 288]). На нашу думку, ці невеличкі за обсягом твори могли бути матеріалом для більш об'ємних творів, але так і залишилися “Коротышками”, проте художня цінність їх від цього не поменшала.

Розділ шостий книги “Бунтар” має символічну назву “Ватра”. Ця добірка громадянської лірики сповнена любові до свого народу, пронизана болем за рідну Україну та несприйняття ідеології сучасної політичної “еліти”. Український концепт “ватра” – це не тільки вогонь як

фізичне явище, а й очаг. Ватерник, або ватерня – це приміщення, де гуцули-вівчарі відпочивали, готували їжу і варили сир. Крім того, гуцули знали “живу ватру” – вогонь, добутий прадавнім способом, за допомогою тертя двох шматків дерева, та використовували його в обряді освячення свійських тварин. Ідея очищення вогнем, яка походить з язичницьких часів, у наші дні переродилася на Івано-Франківщині у жартівливий обряд очищення дітей на день Святого Миколая. Тому назва розділу “Ватра” – це ідея очищення України справедливим вогнем народного гніву від проявів сучасної псевдодемократії. Наприклад, це вірші “Сумні думки” [1, с. 563], “Змарніла рідна Україна” та “Мораль демократів” [1, с. 582], “Панство теше домовину” [1, с. 584], “Гумовий дзвін” [1, с. 585], “На цвинтарі кордонів ще нема” [1, с. 574]. Для цього розділу ще характерні вірші-звернення до Президента “Пане президенте...”: “Пане Президент! Тягнучись до влади, невже Ви нам обіцяли таке життя?” [1, с. 572], а також до знакових історичних постатей – “Ой, Богдане, Богдане” [1, с. 566], “Тарасику, Тарасе” [1, с. 569]. Гумореска “Кожному своє” [1, с. 567] об’єднала в однім творі колишніх президентів – Б. Єльцина, Л. Кучму та діючого – О. Лукашенка.

Отже, в результаті нашого дослідження на прикладі поезій В’ячеслава Ксеніна ми бачимо, що влучна назва поетичного твору розкриває його головну ідею і несе в собі відбиток активної громадянської позиції автора. Творчість В’ячеслава Ксеніна є його способом осмислення свого призначення, його власною філософією життя. Творчий доробок поета, мислителя, суспільного діяча В. Ксеніна має посісти відповідне місце у контексті сучасних літературознавчих досліджень на теренах Слобожанської України.

#### Література

1. **Ксенін В.** Бунтар. – Луганськ : Вид-во “Янтар”, 2003. – 662 с.
2. **Ксенін В.** Слуга народу. – Луганськ : Вид-во “Копицентр”, 1999. – 272 с.
3. **Ксенін В.** Анатомія кохання. – Луганськ : Знання, 2004. – 299 с.
4. **Ксенін В.** Руданки. – Луганськ : Вид-во “Копицентр”, 2000. – 108 с.
5. **Словник української мови** Б. Грінченка (репринтне видання). : У двох томах Т. 1.– К., 1907 – 578 с.
6. **Зборовська Н.В.** Психологія і літературознавство. – К. : Академвидав, 2003.

This article presents to a specialist in philology or any reader the creation of the contemporary Ukrainian satirical poet V. Ksenin, unknown yet in the country and abroad. The poetry of V. Ksenin differs: from the romantic poetry little everyday humor stories in rhymes to philosophical fairy-tails and satirical poetry.

**О.В. Чепурна**

### **ОБРАЗ ДИТИНИ-ДИВАКА – КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА**

Лицарем української літератури можна назвати цю цікаву, яскраву постать. Він належав до когорти представників другого відродження, основними ознаками якого є звернення до національного, духовного.

Метою цієї статті є розкриття концепції дитини в творах письменника. Ця проблема пов'язана із завданням осмислити філософсько-естетичну цінність образу дитини у творчості митця як представника епохи шістдесятництва.

Останнім часом творчість Гр. Тютюнника спонукає дослідників до розв'язання проблеми психологізму, якій присвячені статті Н. Тодолевої [1], О. Томчук [2], Н. Тульчинської [3]. Остання захистила дисертацію “Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника”. Дисертантка вводить таке поняття, як “модель світу”, досліджуючи різні стани, відчуття героїв і поетику їх зображення. З'являються психоаналітичні студії і дисертації, присвячені розгляду авторського “я”. Закономірність появи таких робіт у сучасному літературознавстві доводить Н. Зборовська, визначаючи, що реалістично-імпресіоністична проза письменника дає “змогу збагнути основні параметри прозового психологізму в постсталінську епоху” [4, с. 34], і додає, що “природа Тютюнникового психологізму визначає також напрям української новореалістичної прози в 2-ій пол. ХХ ст” [4, с. 35]. Прикладами психоаналітичних досліджень є роботи з міфопоетики І. Захарчук і В. Даниленка. І. Захарчук досліджує міфологеми дивака, чужого, ідеальної спільноти, опозиції чоловічого – жіночого як своєрідний авторський міф, міфологічну структуру авторського “я” [5]. У контексті цієї проблеми дослідниця виділяє комплекс “передмістя” в творчості митця [6, с. 76]. На її думку феномен дивака відображає “драму відчуження спільноти і індивіда”, “дивацтво постає як архетипна модель міфу роздоріжжя” [7, с. 83]. На проблемі взаємовідносин індивіду і соціуму в творчості письменника наголошує і В. Фащенко, називаючи її особливістю неореалістичної манери. Літературознавець стверджує, що Гр. Тютюнник апелює до пізнавальних здатностей індивіда, “до осягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості” [8, с. 94]. В. Даниленко, спираючись на вчення З. Фрейда, наполягає на факті існування психічної травми в художньому світі письменника в дисертації “Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту /на матеріалі прози Григора Тютюнника/ і в статті “Енергія болю” (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника). Він визначає

новелу “В сутінки” ключовою до творчості письменника як варіації на тему дитячої психічної травми. “Невротичні персонажі” митця він накладає на особистість Гр. Тютюнника як людини, керуючись суто психічним аспектом. Дослідник робить висновок стосовно всієї творчості письменника: “Люди, що не змогли подолати психічної травми, залишаються внутрішньо надломленими, скаліченими, нездатними до повноцінного життя. Тому невротичні персонажі Гр. Тютюнника несуть у своїх душах пам’ять про психічну травму, нагадуючи мандрівника, який заблукав і багато років кружляє на одному місці, і скільки б він не крутився, ніяка сила не вирве його із зачарованого кола” [9, с. 29]. Але Григора Тютюнника не можна сприймати однобічно. І. Захарчук наголошує на тому, що дослідник “заганяє” письменника у психологічні схеми, штучно накладаючи ці схеми на творчість митця [7].

Аналізуючи творчість Т. Шевченка, Г. Грабович доводить факт існування різних індивідуальностей в особі митця. Першою він називає дорослою, “пристосованою”, яка “усвідомлює себе часткою імперської реальності і так чи інакше послуговується цивілізованими, прогресивними цінностями даного суспільства” [10, с. 26]. Другий, “непристосований”, особистості понад усе властива підвищена емоційність, абсолютизація почуттів, емоційне сприйняття навколишньої дійсності, яка внаслідок цього цілком або майже цілком поляризується на сакральну й профанну, священну й житейську” [10, с. 27].

Непристосована особистість, за Г. Грабовичем, сформована досвідом дитинства та юності. “Світ Шевченкової поезії, розуміється, відкритий для досвіду і поглядів дорослої людини: її постать, звісно, не фіксована й не статична, але її серцевина міцно пов’язана з раннім досвідом поета” [10, с. 28]. Цей досвід, світ дитинства активізує колективну підсвідомість. Тому “тільки в українській поезій душа Шевченка резонує в лад із “національною душею” [10, с. 28]. Також Г. Грабович додає: “непристосована”, бунтарська особистість оживляє цей світ настільки, що з наслідками цього оживлення маємо справу й нині” [10, с. 28]. Бо прагматизм великої людини завжди має “остачу” людської незреалізованості. Ця незреалізованість, можливо, спричиняє існування “непристосованої” особистості – тієї дитини, яка живе в людині, бунтує і не дозволяє заспокоїтись, прийняти “здоровий глузд”. Досвід дитинства і юності живе в кожній дорослій людині, він і визначає подальшу долю кожного. Дитинство Гр. Тютюнника було позначене і особистісною психологічною травмою (позбавленість батька, “дефіцит емоційного контакту” з матір’ю), і нещастям всього покоління – війною, коли відбулося його примусове раннє подоролішання в період окупації. Але це дитинство стало і причиною саме такого, а не іншого розвитку таланту письменника. “Інколи тяжка втрата, невиліковне захворювання, землетрус, війна тощо призводять до такого дефіциту особистісних ресурсів, такого падіння самоприйняття, такого гострого переживання

необхідності кардинальної перебудови власного життєвого світу, що якісний стрибок у розвитку стає неминучим” [11, с. 162].

Одухотворений характер творчості письменника, його житейська “неприспособаність” найкраще виявляються в образі дивака, що показує духовну забрудненість світу, його несправжність, девальвацію цінностей, підкреслює протистояння особистості і середовища.

“Дивак” утворилося з гри прикметників “дивний” і “дивакуватий”. Утворення образу відбувається завдяки оцінці автора і героїв, часто протилежній. У першому випадку він несе позитивну оцінку, у другому – негативну. У новелах “Дивак”, “Перед грозою”, “Сито, сито...”, “У Кравчини обідають”, “Деревій” образ дивака має схвальну оцінку автора. А в новелах “Печена картопля”, “Нюра”, “М”який” оцінка автора направлена у бік негативу. Дивність для автора, в першу чергу, – інакшість, безпосередність, право бути собою, називатися особистістю. Особистість у Гр. Тютюнника передбачає активність, неприспособаність, совість, свободу, пам’ять, людяність, любов. “Дивакуватість” позначена протилежними якостями: інфантильність, приспособаність, страх перед злістю і підступністю, духовна смерть.

Образи маленьких диваків в такому контексті якнайкраще розкривають сутність філософії “*amor fati*” (“трагічний оптимізм” – Д. Донцов) в творчості Гр. Тютюнника. Його погляд на дитину – це погляд на майбутнє української людини, її справжність і життєздатність. Образи дітей відкривають всі проблеми, негаразди національної екзистенції. Дивак уособлює собою модус надії, який в творчості Гр. Тютюнника пов’язаний з модусом безнадії. Тут знаходить підтвердження припущення екзистенціалістів про надію як модус на межі відчаю. Дивак – це екзистенціал-хронотоп, де внутрішнє “я” дивака формує модус надії, а його сприймання оточуючими, перетворення, еволюція в часі формує інший, протилежний модус – безнадії, який відбиває життєвий досвід Гр. Тютюнника. “Індивідуальність має дивну здатність не вписуватися. Не вписуватись у побут і звички, у традиційні уявлення й типові очікування” [11, с. 161]. І. Захарчук звертає увагу на те, що дивак у творчості письменника має антипода – антидивака, який за своїми духовними якостями протистоїть дивакові [6]. Образ справді неоднозначний з погляду його сприймання. Якщо звернутися до етимології слова, то воно означає “інший”, не такий, як усі. Дивак, як стверджує М. Бахтін, – форма “нерозуміння” – навмисного в автора і простодушного-наївного в героїв – є організаційним моментом майже завжди, коли йдеться про викриття злої умовності” [12, с. 313]. Аналізуючи прозу Гр. Тютюнника в контексті “наївного” шістдесятництва (з несформованим світоглядом), Н. Зборовська об’єднує героїв-синів у творчості письменника в єдиний образ “хронічно недосформованого національного сина-субекта” [13, с. 360], вона також стверджує, що “несвідомий себе чоловічий суб’єкт прагне досягнути чистоти як зовнішнього дива” [13, с. 362]. Така думка виглядає слушною

з точки зору концепції психоісторії, але літературно-критичний аналіз передбачає не тільки психологічний, а й художній аспект. Тому образ дивака, на нашу думку, – це також і особлива художня форма, що допомагає автору розкрити конфлікт твору. Д. Лихачов стверджує, що образ давньоруського дурня оголює “себе і світ від усіх церемоніальних форм” [14, с. 15]. Дивак у творчості Гр. Тютюнника показує духовну забрудненість світу, його несправжність, девальвацію цінностей, розкриває протистояння особистості й середовища.

Ключем до екзистенціалу-хронотопу дивака є новела “Дивак”. У цьому творі іменник “дивак” несе в собі позитивну авторську оцінку: дивак – дивний (від “диво”), і негативну оцінку оточуючих: дивак – дивакуватий. Оцінка Олеся-Дивака обертається оцінкою середовища. Образ Дивака – чистота, непристосованість, священність, дитинна закоханість у світ, яка протиставлена духовній забрудненості, профанності, злості оточуючих. Новела побудована на протиставленні двох світів – дитинного і дорослого. Олень – одна з модифікацій “зав’язі” [6]. Твір відбиває життєвий досвід письменника, де головною рисою дорослого життя є роздвоєність на пристосоване і непристосоване. Олень вже відчуває таку майбутню роздвоєність на природне і людське – протиприродне. Дивак – образ протест, заперечення такого способу життя, яким жило суспільство.

Зіткнення Олеся-Дивака з довколишнім світом відбувається в трьох вимірах: Олень – природа, Олень – вулиця і школа, Олень – дім. Екзистенціал надії найбільше виявляється в рівноправних стосунках Олеся з природою, коли дитина почувається вільною. І. Захарчук зазначає: “Світ природи відбиває відкриту свідомість Олеся – свідомість довіри й автономності” [6, с. 10]. Відкритість пов’язана з вітальністю, життєздатність екзистенції Олеся, його вмінням відчувати повагу, солідарність, відповідальність. У творі це реалізується на рівні дитячої риторики – олюднення природи. Паралельне вживання елементів пейзажу й видимої мови душі розкриває психологічний стан Олеся – радість, захват. Концептуальна єдність героя з природою характеризується автором за допомогою дієслів на означення руху: “біжать, кружляють, ховаються, гарють”, що, вжиті поряд, створюють враження динамічності дії. Градація обривається ремаркою автора: “Олень зупиняється – і дерева завмирають” [15, с. 194], ще раз екцентруючи названу єдність.

Гр. Тютюнник використовує одну з чотирьох риторичних фігур із відповідними типами відношень – метонімії з відношенням причинності. Така дитяча риторичність стосується всього твору, що допомагає відтворити багатство емоційно-пізнавальних станів та їхню обумовленість у творах автора. Бажання пізнати природу письменник розкриває на рівні видимої мови душі: Олесю подобається “робити перші протопти в заметах, знімати снігові очіпки з кілків у тинах” [15, с. 189], роздивлятися дятла на дереві. Поєднання динамічного портрета з

градацією емоційно-оціночних дієслів “нахиляється, крекче, пильно мружить око” [15, с. 190] переконливо художньо реалізує пізнавально-вольові стани. У портреті присутні елементи контрастної характеристики (“пальтечко в нього товсте, а сам тонкий; важко нахилитись: дух спирає, під очима набряка” [15, с. 190]), що акцентують допитливість і наполегливість дитини. На здатності маленького Олеся дивуватися світові акцентує увагу В. Мороз, погоджуючись з думкою Я. Бриль про те, що цей герой – “ще один з тих “диваків”, які освітлюють життя, постійно оновлюють, облагороджують його своїм приходом” [16, с. 57].

Здатність дивуватися екстраполюється і на героїв-дорослих, проте далеко не всіх, а лише тих, що зуміли зберегти у собі дитинну простодушність у стосунках зі світом, за що і послано їм дар надії. Оживленість світу відрізняє і Юхима Кравчину, і Данила Коряка – дорослих диваків Гр. Тютюнника.

Модус надії найбільше виявляється у стосунках Олеся з природою. Природа викликає у героя радість життя, бажання пізнати все. Олень радісно мружить назустріч сонцю, намагаючись піймати його промінчик на кінчиків свого носа. Природа віддзеркалює психологічний стан хлопця (“сонце пробило у хмарах... вузеньку ополонку”, “стрельнуло на левади” [15, с. 192]). У творах про дітей слухові й запахові деталі є концептуальними для розкриття специфіки дитячої свідомості, яка сприймає себе невід’ємною частиною живої природи у прямому значенні цього слова. Після блукання в лісі в кишені хлопчика опиняється “духмяні вершки хмелю, сухе листя різного карбування, плетене з прядива та волов’ячої шерсті ремезяче гніздо, схоже на башличок” [15, с. 193]. Препозитивні епітети в цитаті – це дотикові деталі, що характеризують дитяче сприйняття світу у творах Гр. Тютюнника – “на дотик”.

В епізоді з сосною розкрито відкритість і коекзистенційну спрямованість образу Дивака. Олень не тільки сприймає дерево як живу істоту, він йому співчуває й намагається по-своєму допомогти, виявити солідарність. Метафоричні епітети та ефект персоніфікації (“під корою щось жалібно скрипіло, а внизу під підшвами у Олеся ворухилось коріння – помирає сосна...” [15, с. 190]) сприяють різнобічному висвітленню дитинного світовідчуття.

Показником оживленості світу Дивака-Олеся, радісного, натхненного сприйняття життя стають рух, хода героя. Подорож через ліс відбиває радісний настрій: “Олень підскоче, як злякане пострілом звірятко, засміється тоненько: гі-гі, – і подасться в сосни...” [15, с. 190]. Дієслова “подасться”, “пнеться”, “погицав” творять атмосферу оповідання. Настрій душі віддзеркалює образ природи, насичений дієсловами з емоційними відтінками. Вони створюють атмосферу руху, динамічності дії: “...там б’ють джерела”; “гасає ватага школярів”; “лід гнеться, цьворохкає”; “цебенить вода і заливає плесо” [15, с. 190]. У другій сцені бачимо Олеся, який ліг на лід і почав зосереджено



розглядати дно. Перед хлопчиком постає цілий світ, який в його уяві оживає й олюдянюється. Олесь почувається своїм у тому підводному світі, в тій уявній хатці, де “ніхто тебе не займе” [15, с. 190]. Автор передає психічну травму героя від переживання незахищеності. Усвідомлення самотності розкриває кризовий стан хлопця, що, на думку І. Захарчук, спричинено розумінням своєї інакшості, індивідуальності, необхідності знайти власний шлях у житті, а також є запорокою розвитку людини [7].

Стосунки Олесь з природою мають і іншу спрямованість – вказувати на приховану небезпеку. Водночас формується інший екзистенціал – безнадії. Насамперед, це образ “тоненького” льоду, що “так і зяє чорною прірвою”, по-друге, образ щуки, із якою намагається воювати Олесь, але невдало. Поразка, незмога допомогти пліточці викликає в нього сльози, розпач. “А Олесь сидів посеред річки поруч зеленої, з ряскою, калюжі і плакав” [15, с. 191].

Конфлікт цінностей у творі рокриває образ школи. Атмосфера мертвотності підкреслена образом перегнійного горщечка, що його “принципова” вчителька змушує малювати учнів. Вона “ходила поміж партами і, роблячи загадкове обличчя, повільно говорила: “А сьогодні, діти, ми будемо малювати... перегнійний горщечок. Завдяки цим горщечкам передові колгоспи нашої країни...” Потім вона дістала з портфеля гирунчик і урочисто поставила на стіл” [15, с. 191 – 192]. Образ вчительки є ключовим у розкритті конфлікту “Олесь – школа”. Вчителька зв’язана соціальними умовностями, посада вимагає від неї діяти за правилами, встановленими керівництвом. Олесь керується почуттями й бажаннями. Ремарки автора розкривають внутрішні протиріччя в свідомості вчительки: “їй сподобався дятел, але вона добре знала, що таке вчительська принциповість, тому й додала:

– Я поставлю тобі двійку” [15, с. 192].

Слова “принциповість” і “авторитет”, що характеризують образ учительки, в контексті конфлікту “індивідум – соціум” набувають негативного звучання. Оцінка дій учительки передовірена світу природи і здійснюється через образ дятла, який стає наскрізною деталлю: з Олесевого зошита на вчительку “презирливо примруживши око, дивився дятел: чого тобі тутечки?” [15, с. 192].

Важливим моментом, що характеризує образ дивака як надію на межі відчаю, є реакція Олесь на дії вчительки – несприйняття, своєрідний бунт. Структура реплік у діалозі відбиває несподіваність для вчительки дій героя. Коли Олесь зібрав книжки, виліз з-за парти й рушив до дверей, вчителька не може опам’ятатись. Рівний ритм коротких відповідей Олесь й оклична інтонація розкриває впевненість й рішучість хлопця. Ремарка автора (“Олесь похнюпився” [15, с. 192]) вказує на почуття суму й обурення несправедливістю. Відчуття правоти і неможливості її довести викликає спротив, демонстрацію своєї позиції: “Я так не хо’!”. Але результат невтішний: хлопець опиняється за межами соціуму. Його поетичне світостприймання, убоління за долю слабшого, глибоке

порозуміння з природою стають знаком, яким позначив своїх диваків Гр. Тютюнник. Бунт у творах прозаїка – форма стихійного протесту, що з'являється як вияв Над-Я у свідомості героя. Це почуття, яке екзистенціалісти називають модусом совісті, не може спонукатися свідомими розумовими процесами, воно виринає з глибин позасвідомого, уособлюючи батьківський поклик, батьківський закон, що керує вчинками дивака. Л. Мороз наголошувала на існуванні різних форм дитячого протесту у творах Гр. Тютюнника, характеризуючи його як “моментальне реагування” на несправедливість, “без будь-якого зважування ситуації, без розмірковувань” [18, с. 61].

Один з образів безнадії у творчості письменника – вулиця як символічний різновид соціуму. Вона не приймає особливості, несхожості, почуттєвості. Тут відчувати означає бути слабким. “Ще здалеку помітивши дорослих, хлопчак бокаса ходять один побіля одного, щоб поборотися”. Використовуючи видиму мову душі (жести, ходу, міміку), автор відтворює бажання дітей відповідати вимогам дорослих: уміти показати свою силу, фізичну перевагу, бути переможцем, героєм, так заслуживши повагу. Для хлопців слова котрогось із дорослих “Ач ‘кий геройський парубок!” складають найвищу атестацію соціуму. Зрозуміло, в цій атмосфері Олесь виглядає “не таким”. Через те голос тих, що “біля тину”, атестує хлопця інакше: “Ба яке смирне... – Еге, воно якесь дивакувате...” [15, с. 193].

І школа, і вулиця нівелюють особистість. Бути таким, як усі, – їх правило. Один із героїв вулиці – Федько Тойкало, дитина зі світу, де “порпаються” не в землі, а в людях. “Того – ліктем, того – почотом... Гульк – уперед вийшов” [15, с. 194]. Він уже навчений дорослими премудростям життя, в якому любити – бути дивакуватим. Він ніби співчуває Олесеві, бо той отримав двійку, але потай радіє, що однокласник утратив свої позиції відмінника. Почуття Тойкала протиставлені почуттям Олеся. Контрастна характеристика будується на відтворенні внутрішнього стану персонажів, що художньо реалізується за допомогою мови жестів і прямого мовлення. Олесь із щирим почуттям радості й “солодкого почуття братерства” [15, с. 193] обома руками віддає Федьку дари природи, що знайшов у лісі. Федько, натомість, “заховав подарунок під полу, пом'явся... Потім ударив себе книжками по гузенцю, крикнув: “Гат-тя-вйо!” – і подався до річки трусити ятері” [15, с. 193].

Тойкало – представник світу “хекалів”. Його образ характеризується байдужістю й підступністю. Зародження цього типу можна прослідкувати в новелі “Деревій”, де вказується на його походження з дієслова “похекало” (“Підійшло, чую, постояло, похекало” [15, с. 62]). Вживання середнього роду (“воно”) на позначення голови колгоспу в розповіді Коряка відбиває негативне ставлення автора. Данило Коряк не впізнає “його” через свою далекозорість. Цей випадок голова вважає неповагою до авторитету, під який він маскує свою

дурість. Далекозорість Данили Коряка – це художня деталь, що розкриває ідейний задум автора. Герой не помічає дріб'язкового, мізерного, а саме таким письменник змальовує голову колгоспу. Цей персонаж не має імені, тільки посаду й особливу рису: “хекання”. Здатність сприймати світ на слух – особлива прикмета головного героя. Так письменник викриває безглузді суспільні умовності. Слово “похекало” Гр. Тютюнник використовує в новелі “Чудасія” як ім'я – “Хекало”, що означає ціле суспільне явище – тип чиновника, для якого авторитет важливіший за здоровий глузд. Матильда Петрівна – яскравий представник цього типу. У новелі “Деревій” такий хекало підкреслює незвичайність головного героя, водночас, це і засіб подивитися на світ очуднено, побачити особливе в буденному. Співзвучні за типом творення прізвиська теж чітко емоційно-оціночно орієнтують читача: Федько Тойкало з новели “Дивак”, Харитон Тиркало з новели “Комета”.

Останньою сферою, де в оповіданні “Дивак” відбувається зіткнення надії й безнадії, є дім. Дід Прокіп – представник цього світу, традиційного прихистку надії, але він є одночасно і вихованцем вулиці – світу безнадії. Саме дід пояснює Олесеві, що “на землі не бити не можна” [15, с. 195]. Тут мотив “мудрого старого” набуває протилежного значення. “Мудрість” старого Прокопа позбавлена любові. Він із тих, кого Кравчина з новели “У Кравчини обідають” називає “кугутнею”. Оцінка вчинку Прокопа – у психологічному портреті (винувато витріщав очі, плямкав тихіше... і губив крихти в бороду” [15, с. 196], мовленні персонажа та емоційно насиченій ремарці автора: “– А хіба я що? – мимрив Прокіп. – Я йому нічого такого й не казав...” [15, с. 196]. Кожна репліка діда, як і кожне авторське зауваження виявляє його суто споживацьке ставлення до життя. Прокопа цікавлять лише речі, що мають практичну користь (дощечка, гвіздочок – “пригодиться” [15, с. 196]).

Його жадібність викриває кріпацьку психологію селянина-колгоспника. Глибоку прірву між моральними цінностями діда й Олеся розкрито у формі діалога-диспуту. Характерно, що запитання Олеся “навіщо?” повторюються декілька разів, але дід не має на нього прямої відповіді, бо не розуміє його змісту. Коли набирали солому, дід хотів навантажити якомога більше. “Навіщо стільки беремо?” – наївно питає Олень. Дідові дивно таке чути, через те висуває беззастережний аргумент: “Це ж собі, а не тещі...” [15, с. 195]. Селянин-господар керується доцільністю, а кріпак, наймит використовує слухний, за його переконанням, момент.

Активний протест Олеся змінюється сумом і бажанням захисту. Образ дому як захисту неодноразово виникає у свідомості Олеся. Вирушаючи до школи, він малює на снігу дім як уособлення тепла, бо “з бовдура дим валує” [15, с. 189]. Це ще одна наскрізна деталь твору. Образ дому, як ми вже відзначали, Олесеві уявляється і в рідчій. “І ввижається Олесеві маленька хата під кущем водяної папороті, а в тій

хатці – він, біля віконця сидить, рибку стереже. Забав – вийшов” [15, с. 191].

Такі повторювані образи, як дім, дятел, ліс набувають у творі особливого значення. Це – образи-символи. Дім уособлює захист, спокій, можливість бути вільним від оточення, яке не розуміє дитину. Ліс – це місце, де Олесь уявляє свій дім, відчуває себе вдома, серед природи, частиною якої він себе усвідомлює, де знаходить розуміння і де його не сприймають як дивака. І. Захарчук зазначає: “Міфологема лісу символізує втрачену єдність душевного стану і межі неосвоєного досвіду. Від сну в спільноті до пробудження у власній самоті – ця проекція увиразнює факт уже здійсненого вибору” [6, с. 10]. Концепт лісу акцентує зв’язок образу дивака з екзистенціалом надії, підкреслюючи “усвідомлення інакшості” [7], потребу в самопізнанні й необхідності реалізовувати свободу вибору. Образ дятла також пов’язаний з лісом – світом природності й свободи.

Іменник “дивак” має подвійну оцінку – того, кого називають, і того, хто називає. Вимовлене Прокопом для позначення негативної характеристики Олесь, слово обертається в авторському контексті негативною оцінкою самого Прокопа. М. Бахтін називав таке художнє явище “заломленням світла образу” [12]. Порятунком від жорстокості реального світу Олесь-Дивак знаходить уві сні. Образ матері, який присутній у сні, теж символізує захист.

Отже, диваки Гр. Тютюнника – це ковток свободи, протест письменника в країні “всевладного порядку”. В образі дивака “наївна” довірливість дитинного погляду на життя протиставляється псевдодуховній суспільній людині научно-технічного прогресу.

Дитинний погляд часто випереджає наукові відкриття, олюднюючи природу, взаємопов’язуючи всі існуючі явища. В естетичному сенсі такий “анімізм” відповідає поетичному сприйняттю, поєднуючи інтелект з глибинною інтуїцією. Тому подальші розвідки в цьому напрямку будуть актуальними для формування нових підходів до розуміння творчості письменників, їх місця в літературному процесі.

#### Література

- 1. Тодолева Н.** Своєрідність вираження мікросвіту почуттів // Актуальні проблеми літературознавства. – Донецьк, 1998. – Т. 3. – С. 90 – 99.
- 2. Томчук О.** Людська доля в художньому осмисленні Гр. Тютюнника // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвячені 80-річчю від дня народження О. Гончара. – Дніпропетровськ, 1998. – С. 79 – 80.
- 3. Тульчинська Н.** Своєрідність художнього вираження психологізму у творчості Григора Тютюнника. – Дніпропетровськ, 2002. – 217 с.
- 4. Зборовська Н.** Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 27 – 38.
- 5. Захарчук І.** Проекція дивака у творчості Гр. Тютюнника // Дивослово. – 1998. – № 10. – С. 9 – 12.
- 6. Захарчук І.** “Передмістя” як культурологічна модель творчості Григора Тютюнника

// Слово і час. – 1998. – № 8. – С. 79 – 82. **7. Захарчук І.** Культурологічно – естетичні функції малої прози Григора Тютюнника. – Рівне, 1998. – 140 с. **8. Саєнко В.** Історія української літератури ХХ століття. – Одеса, 1999. – С. 90 – 95. **9. Даниленко В.** Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту / на матеріалі прози Григора Тютюнника/. – К., 1994. – 163 с. **10. Грабович Г.** Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998. – 206 с. **11. Титаренко Т.** Життєвий світ особистості : у межах і за межами буденності. – К., 2003. – 375 с. **12. Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики. – М., 1997. – 501 с. **13. Зборовська Н.В.** Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. **14. Лихачев Д.С.** Смех в Древней Руси / Лихачев Д.С, Панченко А.М, Поньрко Н.В. – Л. : Наука, 1984. – 295 с. **15. Тютюнник Гр.** Вибрані твори. – К., 1981. – 606 с. **16. Мороз Л.З.** З любові і доброти (Григір Тютюнник) Літературно-критичний нарис – К. : Радянський письменник, 1984. – 182 с.

In the article the problem of concept of Child interpretation in Gr. Tutunnyk prose is investigated. The problem is connected with the understanding of philosophic and esthetic figure of child contents. The figure of child is analysed as the concept of “miracle” in the world of devaluation of a person. Child’s “miracle” features are analysed in the sphere of moral-ethic discourse.

## Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Андріяшик

**Н.Ю. Калина**

### **ВІДЧУЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМА У ПРОЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ Р. АНДРІЯШИКА**

Однією з актуальних проблем розвитку сучасної літературознавчої науки в Україні є потреба концептуального переосмислення художньої спадщини вітчизняних письменників, переоцінки мистецьких явищ у контексті універсального культурного досвіду, що зумовлює необхідність очищення літературного процесу від штучних ідеологічних нашарувань попередньої доби та наково-обґрунтований підхід до його аналізу з позицій сучасних методологій, естетичних критеріїв та інтелектуальних цінностей новітньої гуманістики.

Особливо важливим на сьогодні видається завдання реінтерпретації творчої спадщини українських письменників періоду 50 – 80 рр. ХХ ст., що, зважаючи на її амбівалентний характер та відверто упереджене ставлення сучасного покоління науковців до літератури “епохи розвинутого соціалізму”, часто залишається поза сферою інтересу дослідників. Відсутність належної уваги науковців до літератури означеного періоду зумовлює актуальність ґрунтового аналізу, інтерпретації з погляду сучасної теоретико-літературної думки творів митців, які розхитували попередні ідейно-естетичні канони, виходили за межі традиційного “соціоцентризму”, піднімаючи проблеми, суголосні новітнім тенденціям загальносвітового літературного процесу, формували духовну атмосферу доби.

Творчість багатьох письменників цієї генерації досі залишається по-справжньому “не прочитаною” українською критикою. Одним із таких авторів є Роман Андріяшик – прозаїк, драматург, лауреат Державної премії імені Т.Г. Шевченка 1998 року. Письменник заявив про себе як талановитий романіст уже появою першої своєї книги – історичного роману “Люди зі страху” (1966), що викликав досить значний резонанс у літературних колах та позитивні відгуки на сторінках періодичної преси. Глибокий психологізм, принципово суб’єктивне ставлення до зображуваної дійсності, виразна лірико-трагічна тональність, “густе” інтелектуальне письмо зі спробами історіософського осмислення засадничих проблем буття української людини та нації у “межовій” ситуації переломної історичної доби – такими є визначальні риси романів Андріяшика, що суттєво вирізнялися своїм новаторським

характером з-поміж канонічних форм радянської історичної прози з її епохальними ідеями, об'єктивним “живописанням” подій та образів борців-революціонерів. Це і стало причиною звинувачень автора у порушенні “історичної правди”, хибах у висвітленні “класової свідомості” героїв тощо та насильницького вилучення його творчості з літературного процесу майже на 10 років, приводом для якого стала публікація роману “Полтва” (1969). Така ситуація значною мірою стала причиною того, що творчість Р. Андріяшика (в числі кращих здобутків українського письменства 2-ї половини ХХ ст.) на сьогодні залишається фактично не дослідженою. Літературознавчі розвідки, що стосуються творів письменника, мають спорадичний характер і обмежуються, як правило, загальними характеристиками його доробку (статті М. Слабошпицького, Ю. Бондаренка, Г. Штоня, О. Андріяшик, рецензії М. Шатилова, І. Чендея, Л. Воловця, С. Квіта та ін.), натомість цілісний всебічний науковий аналіз творчості Р. Андріяшика ще чекає на своїх дослідників. Дана стаття є спробою автора долучитися до цього процесу шляхом аналізу екзистенціальної проблеми відчуження особистості у творчості письменника.

Художнє осмислення дійсності Романом Андріяшиком ґрунтується на поєднанні національної літературної традиції (неореалізм, експресіонізм) зі стильовими особливостями західноєвропейського модерну (насамперед, екзистенціалізму – Ю. Бондаренко, І. Тищенко [3]), творенні інтелектуального письма із цілим комплексом глибоко філософських проблем, в центрі якого – людина, її внутрішній світ, осмислення засадничих основ її буття. За словами письменника, “література – це людинознавство в формах й інтригах і творення людини з позицій її розкріпачення. Людина – предмет літератури як найдостовірніший вибір Творця в засадах Протокосмосу і Праволі...” [1, с. 7]. Герої історичної прози письменника, поставлені в підкреслено екстремальні, “межові” ситуації життя в умовах складної доби соціальних потрясінь, зламу традиційної системи цінностей (історичним тлом у творах стали події після Першої світової війни та період національно-визвольних змагань на галицьких землях), занурюючись у власні переживання, починають відчувати абсурдність оточуючої їх дійсності, осмислювати трагічність свого статусу істот, виокремлених із природи та соціуму, приречених на самотність, алієнацію, відчайдушні пошуки втраченого смислу життя. Прагнення автора до розкриття внутрішніх імпульсів, особливостей психології героя, глибокого аналізу його душевних переживань найповніше втілюється через акцентування екзистенціальної проблеми відчуження особистості, що дозволяє письменнику створити образи непересічних героїв – носіїв узагальнених, неперехідних рис зображуваної епохи і, водночас, фундаментальних проблем буття. Виявляючи суттєві риси художнього світу прози Романа Андріяшика, означена проблема водночас є яскравим вираженням корінних, глибинних особливостей доби (історіософське осмислення

автором актуальних питань сучасності), а також провідних тенденцій літературного розвитку свого часу, адже, як зазначає сам письменник у своєму щоденнику, його твори “більш стосуються наших днів, аніж епохи проголошених республік” [1, с. 7], а тому вимагають глибшого її осмислення.

Мета статті – дослідження особливостей художньої реалізації екзистенціальної проблеми відчуження особистості у прозовій творчості Романа Андріяшика, аналіз різноаспектності її вияву у доробку митця. Матеріалом дослідження є історичні романи письменника – “Люди зі страху”, “Додому нема вороття” та “Полтва”.

Проблема соціального відчуження є однією з наскрізних у творчості прозаїка і проявляється у двох основних аспектах: відчуження особистості з боку колоніально-тоталітарної держави, яка репресує її, та інтерперсональне (Т. Стадницька [12]) відчуження на рівні соціуму. Перший з означених нами аспектів чи не найповніше втілюється через осмислення письменником теми війни та колоніальної агресії держав-завойовників по відношенню до представників поневоленої нації. Так, головні герої романів “Люди зі страху” й “Додому нема вороття” Прокіп Повсюда та Оксен Супора переживають безглузду для українців війну, стають свідками краху людської цивілізації, непоправної девальвації всіх духовних змістів і цінностей людства, покладених на алтар політичних амбіцій та жадоби нищення. Українці, що воюють за чужі інтереси, є лише “гарматним м’ясом” у геополітичних конфліктах; гідність, честь та інші людські чесноти стають абстрактною фікцією, вони не потрібні на війні, де від людини вимагається лише її бездумна, механістична участь, натомість вона сама, її життя, її духовне ество перестають бути цінністю, стаючи лише засобом, механізмом реалізації політичних цілей. Світ набуває ознак абсурдності, в якому людина втрачає себе, і, позбавлена духовних точок опору, готова покійно виконувати нав’язану їй роль “гвинтика”: “Я лиш неясно почав усвідомлювати, що варто людину витурити з хати, зодягти шолом, який знімає усяку відповідальність за власні вчинки, і можна її гнати на грабіж, на забій, посилати проти власного батька. Орді лиш час від часу слід нагадувати, хто ворог” [2, с. 443]. Іншою і страшнішою формою відчуження колоніальною країною особистості українця є продукування нею “політичних рабів”, метою якого є створення тоталітарно-колоніального стандарту людини, позбавленої етнічної специфіки власного “Я”, поступової уніфікації всіх членів суспільства: “...Людина в цій плутанині рано чи пізно повірить “друзям”. Політичний раб не вільний мати власні погляди, а тільки нав’язані, підкріплені силою, якою і він може скористуватися, або принаймні існує якась очевидність, що це йому дозволено. Політичний раб – це маленький механізм, якщо не деталь. Нащо вже військові преси могутні, але виглядає, що їм далєбі важче кувати солдатиків, ніж у цьому біологічному горні виплавляти рабів” (виділення наше – Н.К.) [2, с. 365].



В свою чергу ці проблеми стають підґрунтям для реалізації інтерперсональної відчуженості героїв творів письменника, в основі якої – протистояння протагоніста та вороже налаштованого проти нього соціуму (як правило, знеособлених його представників). У цьому випадку маємо конфлікт неспівмірності духових організацій окремої особистості та агресивно налаштованого до неї оточення, виокремлення людини відбувається внаслідок несприйняття нею соціальних установок, інтересів переважної маси суспільства та встановлених ним цінностей. Головні герої романів Р. Андріяшика – непересічні, сильні особистості, які, усвідомлюючи трагічність власного існування, намагаються за будь-яку ціну утриматись на межі свідомого існування, зберегти себе, свою “самість” у протистоянні ворожому світові. У такій ситуації вони стають приреченими на самотність і нерозуміння серед представників власного народу, навіть своїх близьких, претворюючись на чужорідний елемент, якого прагнуть уникнути, позбутися. Так, відчуженим, загубленим у ворожому світі почувається після повернення з фронту Прокіп Повсюда, односельці якого сприймають його з ворожістю, затаєною злістю. Ці люди животіють у безнадії, злиденності душ та статків, намагаючись втопити залишки свідомості в горілці, або ж шукають порятунку у новій “політичній релігії”, ілюзії, що заміняє їм втрачений сенс існування. Тому Прокіп, що свідомо обирає для себе шлях протистояння ворожій дійсності, розбудові власного світу (символічний образ хати на військовому бункері) на противагу прийнятим нормам існування своїх односельців, викликає у більшості з них несприйняття й ненависть: “Я чогось чекав і дочекався. Це не жарт. Одні мені заздряють, інші недолюблюють за те, що я нікому не скаржуся і не прошу допомоги, треті мене уникають, як судді, який знає їх провини” [2, с. 136]. Інтерперсонального соціального відчуження зазнає і Марта Чорнеза, головна героїня роману “Полтва”. Її батьки, обравши для себе позицію пасивного “*vita minima*” (за принципом – пережити і пристосуватись до нових умов життя), не сприймають активної політичної позиції своєї доньки, її участі у національно-визвольному русі і з легкістю зрікаються Марти, вбачаючи у ній можливу причину порушення власного спокійного життя в майбутньому. Дівчина з розпачем сприймає життєву філософію батька (“Коні б’ються – осли сіно їдять” [2, с. 757]) і переважної більшості українців, відчуваючи себе абсолютно самотньою, чужою серед найближчих людей: “Я слухала їх, і мені починала холонуть кров... мене починало непокоїти: для чого тут я?” [2, с. 747].

Акцентуючи увагу на проблемі відчуження, письменник з психоаналітичного погляду розкриває стан внутрішньо-екзистенційної відокремленості особистості від соціуму, яка породжує тривогу і страх, загострює почуття неприродної порожнечі, що проймає весь внутрішній світ героїв його творів. Сутність екзистенціального (власне особистісно-буттєвого) відчуження особистості у її зв’язку із соціальним можна окреслити, використовуючи думку Габрієля Марселя (в інтерпретації

Т. Сахарової): “Людина... пов’язана із зовнішнім світом, вона не може жити поза ним, але цей світ не автентичний, він фактично роз’єднаний із справжньою сутністю людини. Це мертвий і бездушний світ володіння, де панують речі і сама людина виступає як річ, відчужена від свого внутрішнього духовного “я” [8, с. 112]. Андріяшик наділяє своїх героїв хворобливою розколотою свідомістю людини, чиє заглиблення у власний внутрішній світ продиктоване загостреним почуттям трагічності існування, загубленості у міжчассі, “тотальної самотності” в абсурдному і ворожому до неї світі, байдужості широкого загалу до долі окремого індивіда: “...я знову ввійшов у звичну роль людини поза простором і часом, якій відомо, що таке неминучість... Мені здається, що це взагалі формула людини першої половини двадцятого сторіччя, та боюся робити це припущення переконанням. Хіба хтось непокоїться тим, що я не маю змоги турбуватися про сім’ю? Що, як покидьок орди, змушений думати тільки про себе? Що відрубаний від усього, на чому повинно триматися суспільне життя? ...Навіщо мозолити розум, коли це не має ліпшої перспективи, як стати годиною смутку. Людство в тупику...” [2, с. 239 – 275]. Водночас усвідомлення героями абсурдності буття та неможливості повноцінної особистісної реалізації стимулює судомні пошуки самоідентифікації, відновлення власного автентичного існування, намагання зберегти себе, свою духовну сутність шляхом самозаглиблення, розширення обріїв свого “я”, що на текстовому рівні реалізуються шляхом уведення автором філософських / історіософських монологів головних героїв: “Я зі страхом подумав про ті дні, коли втомлюся й більше не зможу думати про свою біду. Поки я про неї думаю, мені здається, що навколо є люди, а коли стомлюся, нічого не стане. Як тоді жити? Вважати, що тебе оточують свині, – і приймати їх, відвідувати їх смердючі лігвища? ...питання нашого часу, як і всіх часів, – мати совість, бути людиною. Бо ті, що підростають, не простять нам нашої легковажності” [2, с. 81].

Такою духовною “точкою опору” як можливості відновлення автентичного існування особистості у прозі Андріяшика постає категорія національного, що стає адекватним індивідуально-особистісному вимірові буття людини. На основі такого поєднання “розгортається картина внутрішнього “я”, де національна константа часто відіграє провідну роль у формуванні духовної постави особи, а відтак – зумовлює й характер існування людини у ворожому для неї як до українця середовищі” [3, с. 64]. Отже, можемо говорити про наявність у художньому просторі творів письменника іншого важливого вияву проблеми відчуження – національно-екзистенційного її виміру, з яким пов’язується крах індивідуального буття героїв, гнітючі психологічні переживання, зумовлені пресингом українського історичного минулого та проблемою виживання нації та окремого її представника в умовах денационалізуючої окупації рідної землі (психологічний “комплекс жертви” українця [4] в умовах постійного стресу “межової” ситуації):

“Чи й ми отак – кожен зосібно і всі разом у цій нещасній закутині не оточуємо себе колом прокляття, називаючи його надією, і намагаємося примиритися із своїм жалюгідним становищем, кров’ю і потом скроплюючи рідну землю заради чужих інтересів, щоб потім покинути її, перебравшись на місця несправджених сподівань... Яка навколо темрява. Народ, як отемнена секта, чекає свого кінця. Галичину зітруть з лица землі, якщо в народі не прокинеться усвідомлення своєї сили...” [2, с. 46 – 59]. Усе це дозволяє розглядати категорію відчуження особистості у творчості письменника як спробу філософського осмислення екзистенціальної проблематики з позицій національної культурної традиції і водночас відчутного творчого засвоєння ним модерної західноєвропейської естетики ХХ століття, зокрема “філософії життя” та екзистенціалізму.

Підводячи підсумки дослідження, можемо констатувати, що екзистенціальна проблема відчуження особистості є домінантною у художній системі історичної прози Р. Андріяшика і реалізується на 3-х основних рівнях: соціальному, власне особистісному та національно-екзистенційному, забезпечуючи тісний зв’язок творів письменника з історичним та літературним контекстом другої половини ХХ ст., духовними та культурними запитами епохи.

#### Література

1. **Андріяшик О.** Самовідданість у кодексах Ноя і Мойсея // Літературна Україна. – 2008. – 22 травня. – С. 7.
2. **Андріяшик Р.В.** Вибране : Романи / Упоряд. В. Медвідь. – К. : Український письменник, 2004. – 1077 с.
3. **Бондаренко Ю.** Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64 – 69.
4. **Грабовська І.** Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58 – 70.
5. **Зборовська Н.** Роман Андріяшик // Історія української літератури ХХ століття : У 2-х кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – С. 334 – 337.
6. **Зборовська Н.** “Танцююча зірка” Тодося Осьмачки. – К., 1996.
7. **Коссак Е.** Екзистенціалізм в філософії і літературі. – М. : Политиздат, 1980. – 360 с.
8. **Куриленко І.А.** Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття : Дис. канд. філол. наук / Харківський нац. ун-т імені В.Н. Каразіна. – Харків, 2006. – 210 с.
9. **Литвин М., Світлицький О.** Секрети романного мислення (штрихи до колективного портрета Романа Андріяшика) // Літературна Україна. – 1982. – 25 лютого. – С. 3.
10. **Осин Е.** Общество, отчуждение и смысл жизни // [www.hpsy.ru/public/x2720.htm](http://www.hpsy.ru/public/x2720.htm).
11. **Слабошпицький М.** Вистояти в негоду // Літературна Україна. – 2003. – 15 травня. – С. 7.
12. **Стадницька Т.І.** Відчуження як теоретично-літературна категорія // [www.library.ukma.kiev.ua](http://www.library.ukma.kiev.ua).

In the article it has been attempted to explain the alienation problem in R. Andriyashik's creativity. It has been proved that the personal estrangement is determined theme in the writer's artistic system, which has three fundamental levels: social, personal and national.

УДК 82 (477) "18" (092)

**В.В. Колкутіна**

### **ЛЕСЯ УКРАЇНКА В РЕЦЕПЦІЇ М. ЄВШАНА ТА Д. ДОНЦОВА: ДО ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ ПЕРЕГУКІВ**

Довгий час з відомих, переважно історико-суспільних причин, панорама літературно-критичного життя на Україні початку ХХ століття не була висвітлена об'єктивно. З нього були вилучені не тільки талановиті українські критики, які намагалися нетрадиційно і цікаво репрезентувати українську класичну спадщину, а й цілі школи, напрями, навіть видання. До таких належать журнали "Українська хата", в якому з 1910 року співпрацював М. Євшан та "Літературно-науковий вісник", який у 1922 році редагувався Д. Донцовим. М. Євшану, як і всім критикам журналу "Українська хата", закидали "активне проповідництво індивідуалізму, войовничого націоналізму, зневаги до суспільства, індивідуалістичної моралі й етики" [7, с. 20]. Парадоксально, але і Д. Донцову, такому далекому у своїх поглядах від естетики хатян, ставили на карб аналогічні обвинувачення, а його есеїстика взагалі була вилученою із літературно-критичного процесу аж до кінця ХХ століття. Лише в наш час переломним етапом у науковому осмисленні літературно-критичної спадщини Д. Донцова та М. Євшана стали студії як вітчизняних (С. Квіт [8], Н. Шумило, [11] С. Кирилюк [9], Л. Бахаєва [2]), так і еміграційних дослідників (Р. Єндик [6]). Студіювання поетичної та драматургічної творчості Лесі Українки в 10–20 роки ХХ століття М. Євшаном та Д. Донцовим представляється нам недослідженою прогалиною літературознавства, яка в наш час повинна потужно та серйозно вивчатися. В цьому вбачаємо актуальність нашої розвідки.

Мета статті – це компаративний аналіз літературно-критичних студій Д. Донцова та М. Євшана про постать та творчість Лесі Українки. У сукупності таких статей багато – шість. Три написав М. Євшан (дві однойменні "Леся Українка" ("Українська хата", 1910 р.) і "Fiat ars!" ("Українська хата"); три належать Д. Донцову ("Поэзия индивидуализма" ("Украинская жизнь", 1913 р.), "Леся Українка" ("Літературно-науковий вісник", 1918 р.) та "Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)" ("Літературно-науковий вісник", 1922 р.). Ми не претендуємо

на всебічне дослідження лесезнавчої літературно-критичної спадщини представлених критиків, тому об'єктом нашого аналізу обмежимо наступні: у Д. Донцова “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)”, а у М. Євшана – дві однойменні, “Леся Українка” [4], [5]. На відміну від статті Д. Донцова, яка нараховує тридцять сторінок, обидві праці М. Євшана невеликі (перша стаття “Леся Українка” має обсяг сім сторінок, друга – значно менше, чотири).

Відповідно до мети, своїм завданням окреслимо наступні:

– назвати, які збірки та драматичні твори Лесі Українки вивчили представлені критики;

– виявити і проаналізувати проблеми, які порушили у своїх лесезнавчих працях Д. Донцова та М. Євшана;

– з'ясувати особливості світогляду Лесі Українки в рецепції обох критиків;

– дослідити стильові домінанти критиків та поетеси.

У статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” Д. Донцов стверджує, що постаттю поетеси “найменше займалася освічена критика” [3, с. 150]. Але це не зовсім так. Літературно-критичне інтерпретування творчості Лесі Українки сягає початку ХХ століття, коли на сторінках “Літературно-наукового вісника”, “Нової Громади”, “Життя і революції”, “Червоного шляху”, “Глобусу” з'являються цікаві статті П. Филиповича, Гн. Хоткевича, Д. Донцова, М. Зерова, М. Євшана, С. Єфремова, М. Драй-Хмари. Розглянемо та зіставимо погляди Д. Донцова та М. Євшана на творчість і постать поетеси.

З 1910 року як літературний критик формується М. Євшан. Сучасна дослідниця Наталя Шумило слушно зауважила, що М. Євшан “чи не перший український літератор, який свідомо обрав критику своєю єдиною професією, надаючи їй особливої ваги” [11, с. 3]. У передмові до його творів, вона зазначає: “Леся Українка була для нього *класичним типом* у національному літературному процесі, бо змогла віднайти себе, виховати на складний артистичний організм, зуміла поєднати, на перший погляд, розбіжні сили – фантазію та етнос; попри естетичний формалізм, досягти краси і правди, внести в літературу творчу рівновагу, стати понад боротьбою поколінь” [11, с. 10] (підкр. Н. Шумило).

Об'єктом розгляду (в обох однойменних статтях) М. Євшан обирає ранні поетичні та драматичні твори великої української поетеси, серед яких “Кассандра”, “Оргія”, “Епілог”, “Ритми”. Характерно, що і Д. Донцов в статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” також звертає увагу читача на данні твори (тому найбільш значущі з його точки зору – “Кассандру”, “Оргію”, “Три хвилини” – *тричі* цитує), хоча досліджує багато інших. Обидва критики у своєму аналізі відходять від окреслення світогляду Лесі Українки та крізь призму її світобачення вивчають основні ознаки творчості. Як головні засади світогляду поетеси М. Євшан називає індивідуалізм (різні сторони якого детально досліджує в першій статті “Леся Українка” [4]), інтелектуалізм, аристократизм та

естетико-психологічне начало. Наприклад, підкреслюючи індивідуалізм як найважливішу складову її світогляду, він стверджує: “Індивідуальність авторки потребує тих нових світів, епох і культур, для утворення та сильнішого угруповання свого могутнього ліризму” [4, с. 153] (підкр. нами – В.К.). Отже, помічаємо своєрідну *схему дослідження* критиком спадщини Лесі Українки: від ознак світогляду до рис творчості (індивідуалізм —————> ліризм). Або: відокремлюючи інтелектуалізм як рису світогляду поетеси, науковець обґрунтовує психологічні ознаки в її творах: “Проходячи таку довгу дорогу, приглядаючись до життя епох та народів, розглядаючи їх стремління та культури, – поетеса й доходить до тої *дозрілості, до повноти та заокруглення свого світогляду*. Очевидно, не події, не теми самі тут важні; для численних своїх драматичних поем бере авторка тільки те, чому можна при обробленні дати глибший, більш психологічний підклад..” [4, с. 154] (підкр. нами – В.К.) (отже, інтелектуалізм —————> психологізм).

Від окреслення світогляду Лесі Українки в своїй статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” починає аналіз драматургічної та поетичної творчості мисткині Д. Донцов. Основні складові її світогляду (з позиції Д. Донцова) різняться від думки М. Євшана, адже такими виступають тяжіння до минулого (Середні віки, античність), наявність різноаспектних ідей (“катастрофи” [3, с. 163], “великого визволення” [3, с. 163], “virtus” [3, с. 156], безкомпромісності, “тріумфуючого ідеалізму” [3, с. 166] тощо), культивування величності (духу, нації, митця), екзотичність (несхожість, не традиційність, нешаблонність) тем. Але, можна констатувати, що аналіз *від світогляду до рис творчості* – спільний принцип дослідження критиками лесезнавчої спадщини.

На початку своїх статей обидва науковці досліджують стан розвитку української літератури часів Лесі Українки та водночас увиразнюють її постать, порівнюючи з тогочасними поетами, які “не мають творчої волі, творять не під внутрішнім примусом, занадто легко піддаються настроям, переймаючи в добрій вірі за золоте все, що світиться” [5, с. 162]. Наведена думка М. Євшана, на наш погляд, перегукується із оцінкою Д. Донцова, який звертає увагу на те, що поети – сучасники Лесі Українки духовно деградували (в даному контексті Д. Донцов, як і М. Євшан не вказує прізвищ). Д. Донцов називає їх “роздвоєними душами”, що шукали свій вигаданий сентиментальний ідеал “правди і справедливості”, прагнули до ілюзорної примари – “щастя всіх” [3, с. 156]. Для Лесі Українки, з точки зору цього науковця, помилковість, нещирість та штучність цих пошуків була очевидна: “Якими наївними і пожалування гідними мусіли здаватися Лесі Українці сі аргументування! Для неї питання, для чого треба поклонятися ідеалу визволення нації, було так само дике, як для віруючого католика питатися, нащо він поклоняється Мадонні? Для неї

нація повинна жити не для того, що се потрібно для якоїсь вищої цілі, а для того, що вона так хоче, і більше ні для чого!” [3, с. 156 – 157]. Критик переконаний, що поетеса чітко усвідомлює своє творче кредо, без зайвих переконань, патетичних аргументацій та “довгих пояснень” [3, с. 156] – вона *мусить* власними віршами відродити вільну духом націю: “Для неї існували лиш абсолютні самовистачаючі приписи, диктати надприродної сили, що не потребували санкції, знаючи лише невблаганне: “мусиш!””. Се ж були і засади Лесі Українки.” [3, с. 156].

Отже, М. Євшан та Д. Донцов помічають такі недоліки українських митців перших десятиріч ХХ століття, як відсутність творчого пориву, байдужість і дисонанс, апатія та штучний аристократизм, що зрештою привело цих поетів до ідейно-художньої деградації: “...вічно високі слова, вишукування високих мотивів і хамська, груба душа всередині..” [5, с. 162]. Як бачимо, у змалюванні літературної атмосфери українського письменства тих часів погляди Д. Донцова та М. Євшана були схожі.

На наш погляд, важливим питанням у критичних студіях обох науковців було питання місії, ролі поета у критичній для суспільства час. Ми вважаємо, що науковці по-різному його вирішили.

У статті “Леся Українка” [5] М. Євшан розглядав поетесу як “представницю того *класичного* типу творців, ...якої в нашій поезії досі не було і ледве чи скоро буде” [5, с. 164] (підкр. М. Євшаном). Ця думка перегукується з ідеєю Д. Донцова, який у своїй розвідці “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” її поезію назвав “енциклопедією наших часів”. Обидва критики поставили постать поетеси на недосяжну величину, “на визначне місце” [4, с. 153], але *погляд* М. Євшана та Д. Донцова на характер її творчості і світогляд різняться.

З позиції М. Євшана Леся Українка – класичний тип в національному літературному процесі, яка попри суспільні, політичні та особисті обставини життя, віднайшла свою мету, поєднала в творчості “дві, на перший погляд, розбіжні сили: творчий порив, фантазію і *етос*, ті сили та заклики, які будить в душі людини *правда життя*” [5, с. 165] (підкр. М. Євшаном). Науковець, високо поцінуючи індивідуальність поетеси, в статті “Леся Українка” [4], на нашу думку, подекуди *візійно* (як і Д. Донцов) уявляв її творчість як “неначе будування величного, хоч простого в своїй архітектурі, храму, розпинання над головами людськими охоронного полотна, що давало б захист їхнім серцям” [4, с. 154]. Розвиваючи цю думку, в наступній статті “Леся Українка” [5], М. Євшан не спростовує того, що поетеса – поет національний: “... вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини” [5, с. 160]. Критик не відмовляє поетесі в тому, що вона вболіває, переймається суспільним та громадським життям України, але подекуди говорить про це опосередковано, іноді фрагментарно, через що постать Лесі Українки у нього, на наш погляд, дещо абстрагована,

відсторонена від розвитку суспільства: *“Достойна пані сидить спокійно на престолі і приймає поклони тих, які відчують потребу дійсно піти з поклоном до неї, за подякою за ті багатства творчої думки, якими вона подарувала українську поезію”* [5, с. 160] (підкр. нами – В.К.). М. Євшан не побачив, на нашу думку, тісного взаємозв'язку між *суспільно-громадським процесом на Україні та творчістю поетеси*: *“...українська дійсність не дуже-то стоїть в згоді з творчими аспіраціями та вірлиним летом поетичної думки. ...мусить бути визволений чоловік наперед з неволі духової, поки може стати вільним горожанином, полюбити в собі красу, одухотворити своє життя, позбувшись своїх низьких інстинктів.”* [5, с. 160] (підкр. М. Євшаном).

Полемічний та суб'єктивний у своїх поглядах на поетесу Д. Донцов розмірковує по-іншому. Критик переконаний, що тривале підневільне життя здеморалізувало широкі верстви населення, незалежно від соціального становища людей кожної країни. Саме тому треба сколихнути націю. Таким побудником виступає поет, який має керуватися, з точки зору критика, *“ідеєю virtus, високорозвиненим почуття особистої гідності і права, культом сили й відваги.”* [3, с. 156] та закликком *“Силу треба підпирати силою!”* [3, с. 156]. При цьому, за доцовським переконанням, *“викупляюча сила нації”* неможлива без крові, пролитої в обов'язковій боротьбі. Критик помічає вплив на погляди Лесі Українки німецького філософа Ф. Ніцше: *“Відтоді гаслом її творчості стали знані слова Ніцше: “Війна і мужність довершили більших діл, як любов до ближнього. Не милосердя ваше, але відвага ваша рятувала досі нещасних”* [3, с. 155]. Д. Донцов наголошує, що, ймовірно, саме через це Лесі Українці імпонують, *“тягнуть до себе загадкові або криваві постаті Середніх віків, як Данте, Жанна Д'Арк, Марія Стюарт. То знов поринає вона (Леся Українка) думкою до старого Єгипту або Риму, до фантастичної країни кримських ханів, то знов до часів великої французької революції”* [3, с. 158]. Отже, для Д. Донцова надзвичайно важливим було передати призначення поета в слухний для країни час, адже тоді митець виступає деміургом, месією, далеким від ідеалів *“загалу”*, ідеології *“компатріотів”* [3, с. 181] та фальшивої сентиментальності.

Вирішення проблеми митця і мистецтва в творчості Лесі Українки з точки зору Д. Донцова розв'язується на користь мистецтва, що змінює, перебудовує суспільство, перейняте ідеєю національного відродження і посідає центральне місце в житті поневоленого народу. Сам народ, як і поетеса, мусить перетворитися на національно свідому одиницю, а не залишатися натовпом, загалом. Позиція Д. Донцова суб'єктивна, але чітка і навіть пророча. У кінці ХХ століття це питання буде активно обговорюватися у ґрунтовних працях українських лесезнавців В. Агеєвої, О. Бабишкіна, І. Бетко, Т. Гундорової та інших. Так, О. Бабишкін, аналізуючи драматургію Лесі Українки, розвив цю думку, слухно фокусує увагу саме на взаєминах між натовпом та індивідуальністю:



“Питання громади й особи – постійні в творчості Лесі Українки” [1, с. 187].

Крім того, наприкінці статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” Д. Донцов простежує зворотній процес, тобто порушує проблему ставлення *суспільства до поета*: Лесю Українку не “розуміли тому, що не було в неї того сентименталізму стомлених душ, що тягне так до себе слабії натури. З аристократичним *rudeur* не допускала вона нікого до свята святих своєї душі і не зносила привселюдного плакання” [3, с. 181]. В оцінці Д. Донцова поетеса (попри всі нерозуміння її, відмінності та розбіжності в поглядах з іншими поетами) *впливала* на час та суспільство, хоча і була ним невизнаною: “Вона на цілу голову переростала хистом майже всіх сучасних письменників, а лишилася *дивно незрозумілою*, хоч і респектованою” [3, с. 150] (підкр. нами – В.К.). Натомість, у М. Євшана такого зміщення акцентів зображуваного не простежуємо. Очевидно, це можна пояснити тим, що критик більше прагнув наголосити на формуванні світогляду поетеси, на її символічному мисленні, адже наприкінці статті “Леся Українка” [5] він підсумовує: “Етап, на якому станула Лесі Українка, творячи “Лісову пісню”, я називаю не літературним символізмом, а просто символічним мисленням... органічно той дар мислення символами мала тільки Лесі Українка. Може, тому вона мусіла полишити на боці сучасне життя при виборі тем, і вічно нав’язувати до далеких, напівмітологічних тем. Се її не стримувало, давало більший простір її думкам і ширші перспективи, як може дати сучасне життя і сучасна українська дійсність” [5, с. 163].

Вирішення проблеми ролі митця й мистецтва в суспільстві, на думку обох критиків, пов’язана із визначенням головного напрямку творчості Лесі Українки. Таким виступає *протест*, тільки М. Євшан, на нашу думку, розуміє його відсторонено – як “порив *ins Blaue*” [4, с. 159], як протест “проти тупоумства та ослимачіння” [4, с. 159], як боротьбу з “тим загальним омертвінням і бездушною атмосферою” [4, с. 159]. Критик посилається на статтю Лесі Українки “Малорусские писатели на Буковине”, в якій авторка наголосила на протесті особистості проти оточення та “зв’язані з ним пориви *ins Blaue*”, що “представляють *необходимий момент* в історії кожного народу” [4, с. 155] (підкр. М. Євшаном).

Враховуючи цю думку поетеси, у статті “Леся Українка” [4] критик підкреслює, що її боротьба – це протест “в ім’я тої мрії, протест проти “всесвітньої нікчемності”, проти сірої буденщини, проти *невільництва*, боротьба за велике визволення індивідуальності! І виступає перед нами цілий ряд борців за *повну вільну людину і за нове життя..*” [4, с. 155] (підкр. М. Євшаном). Науковець узагальнює: таким “протестом єсть і ціла творчість Лесі Українки, ціле те багатство та колоритність її поезії, буйність психіки та усі ті мрії, що укладаються під подихом поезії у барвисту веселку. У слово своє вона вклала завжди всю пристрасть, вливала ту кров і теплоту, які йдуть з глибини душі...”

[4, с. 159]. На нашу думку, М. Євшан *не враховує* при вивченні її творчості хиби українського суспільства, українську “сіру буденщину” часів Лесі Українки, тому інтерпретування ним проблеми протесту у творчості української поетеси представляється нам відстороненою від потреб суспільства; до того ж, в його статтях про поетесу ми не помічаємо проекції на сучасну йому добу.

Така проекція – обов’язкова частина літературознавчого аналізу Д. Донцова. В творчості Лесі Українки він помічає “не спокійний краєвид, але криваву візію” [3, с. 152], яка цікава Д. Донцову тому, що заповонила і *його суспільство, його добу*. Власне, відтворити цю страшну візію у творчості Лесі Українки – це спосіб сколихнути своїх сучасників, бо, як і в часи поетеси, “...ніхто не підіймайся вже за свої переконання ні на ешафот, ні на кострище... людське життя стало важити більше, як людська честь” [3, с. 150], а на “зміну безпосередності прийшов всесильний і зарозумілий, але імпазантний та зблазований сноб...” [3, с. 150]. В такий спосіб Д. Донцов вирішує проблему протесту в драматургії (“Кассандра”) та поезіях (збірка “Відгуки”) Лесі Українки – *протесту авторки та її героїв проти духовного та національного занепаду*: “Вона майже фізично чула сю “тяжку лапу”, піднесену над нацією, дарма що її земляки склали на ній повні шани поцілунки. Бачила незлічимі орди варварів з півночі, що сунули на край, як оспівана нею Кассандра, що задовго до облоги Іліону бачила на гладкім морі “чорні кораблі”, що “хвилю стерном розтинали”, та як “на шоломах у вояків ахейських тряслися грізно гриви” [3, с. 152].

На нашу думку, з’ясовуючи сутність протесту у світогляді та творчості Лесі Українки, і Д. Донцов, і М. Євшан порушують *проблему вибору*, яка постала перед героями її творів. Особливо виокремлюється проблема *добровільного вибору, добровільної жертви*. В цьому позиція обох критиків схожа. М. Євшан, простежуючи “позитивну сторону” [4, с. 157] індивідуалізму в світогляді Лесі Українки, вважає, що “по *своїй власній волі* повинна людина приймати той терновий вінок, який один за другим приймають герої Лесі Українки” [4, с. 157](підкр. нами – В.К.). Критик не підтверджує свою думку прикладами з її творів, лише, як бачимо, вказує на проблему, порушену авторкою. Думка М. Євшана суголосна із ідеєю Д. Донцова, який, аналізуючи драми “Три хвилини”, поезії “Завжди терновий вінець” резюмує: “Кров, пролита в боротьбі, – лише має викупляючу силу для нації і ідеї. Сама ж ідея – так як розуміли її сучасники, не підперта чином і жертвами, для поетки – є ніщо. Але їй імпонує лише добровільна жертва, терпіння, натхнене великою ідеєю, коли свідомі свого посланництва *morituri* – “по волі квітчаються терном”. Для неї “*путь на Голгофу велична (лиш) тоді, коли тямить людина, на що й куди вона йде!*” [3, с. 154] (підкр. нами – В.К.).

Ми вважаємо, що М. Євшан та Д. Донцов вдаються до поліцентризму і на матеріалі творчості Лесі Українки його широко використовують. Так, для того щоб розширити часово-просторові

координати, підкреслити велич та новаторство письменниці, “її епохальне значення для нас” [3, с. 163], Д. Донцов зіставляє її ідейно-художню концепцію з творчістю інших світових письменників, з близькими для неї (і Д. Донцова) ідеями, “переносить” ці ідеї на різні географічно місця країни. Наприклад, Лесину ідею катастрофи Д. Донцов розглядає на прикладі країн описаних в інших літературах: ця ідея “надавала страшного розмаху і римському імперіалізму в пуницьких війнах, так само як і французькому революційному романтизмові кінця 18 віку... Вона не знає, лише вірить. Не доводить, лише твердить. Так, як наприклад, пророки російського месіанства – Тютчев і Блок” [3, с. 163].

Схожі ідеї знаходить критик у творчості Гете, Стендаля та Лесі Українки, адже з ними вона “однакової думки тримається” [3, с. 163]. Так, науковець переконаний, що Гете та Лесю Українку єднає “елемент поступу, фермент руху” [3, с. 159], який також був властивий і “для Стендаля” [3, с. 159], бо той (як і українська поетеса) “був закоханий в Середні віки за “*la presence plus frequente du langer*”, “за частішу присутність небезпеки” котра безмірно інтенсифікувала втіхи життя і розвивала пристрасті, що хоронили нас від нудів і млявості вдачі” [3, с. 159].

З позиції М. Євшана, поліцентризм – один із головних художніх прийомів у творчості Лесі Українки. Критик його простежує полісемантично. Спочатку – вивчаючи індивідуалізм як ознаку світогляду української поетеси: “Індивідуальність авторки потребує тих все *нових світів, епох і культур*, для утвердження та сильнішого обґрунтування свого могутнього ліризму; думка, щоб не вийти абстрактною і безтілесною, потребує тої декорації, тих все нових узорів та колориту в яких вона виступає тим повніше та пластичніше, набирає більше свіжості, повноти та багатства” [4, с. 154] (підкр. наше – В.К.). Впродовж статті М. Євшан знаходить ознаки поліцентризму у джерелах та мотивах її ранньої романтичної творчості: “Природу наших гір і екзотичний світ *Криму*, далекі мелодії, нав'язані чаром біблійної лірики, *світ орієнтальний (східний)*, то знов *старогрецький*, мотиви з історії та теперішньої природи *Єгипту* або пуританське зав'язання англійських колоністів в *Америці* з XVII віку, – те все канва, підклад, на якому родиться джерело поезії” [4, с. 154] (підкр. наше – В.К.). І вже наприкінці розвідки [4] критик, пояснюючи процес формування “самої психіки поетеси” [4, с. 154] (який з позиції М. Євшана безумовно впливає на її поетичну концепцію) також вдається до поліцентризму: “...вона здобуває собі щораз то нові терени, опиняється за кожним разом серед *іншого оточення*, заходить у *іншу країну*” [4, с. 154] (підкр. наше – В.К.).

На відміну від М. Євшана, Д. Донцов наприкінці статті “Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка)” зупиняється на імпресіоністичних ознаках творчості Лесі Українки. Для нього важливо простежити *взаємозв'язок світогляду та стилю поетеси*: “її стиль був

точним відбиттям її світогляду” [3, с. 172]. Підґрунтям світогляду Лесі Українки Д. Донцов називає “елемент поступу”, “фермент руху” [3, с. 159]. Таким же “рухливим” уявляється критикові і стиль її поезії. Науковець посилається на статтю Лесі Українки про пророчі утопії – “Утопія в белетристиці”, виданій у журналі “Нова Громада”, в якій авторка окреслила характерні ознаки свого стилю. Д. Донцов коментує найбільш влучні (з його погляду): “запал і завзятість, повний брак об’єктивності, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обіцянок, віщувань, жалю, надій, гніву, – всі почуття, всі пристрасті людського серця відбилися яскраво в тій огненній ліриці...” [3, с. 172]. Як літературний критик, він наголошує на способах передачі (і називає це “засобом техніки”) поетесою переживання. Для нього цінне багатоаспектне, неоднозначне (“не ясно означене”), нетрадиційне відтворення суті емоції, думки, образу Лесею Українкою: “Вона не конкретизує змісту емоцій, і сим її поезія наближається так до музики. Як і ся остання, відкривала вона абстрактний порив душі ближче неозначеної цілі; віддавала те, чого не виразити образами, ні поняттями...” [3, с. 172]. Її стиль різниться від стилю інших поетів, з точки зору Д. Донцова, (який помітив і вказав на це чи не першим). Він назвав цю особливість “сугестією”(від лат. suggestio – вплив, навіювання [10, с. 643]: “поетеса ... лише суггерує читачеві стан душі на межі між свідомим і підсвідомим; не втикає своїх ідей в вузькі рамки трафаретних і ясних понять, лише спускається в ті рембрантівські темності, де формуються контури почувань і родяться містичні суті речей...” [3, с. 172].

Отже, на нашу думку, Д. Донцов дослідив імпресіоністичні ознаки поезії української поетеси, бо вважав, що “вона взагалі дуже часто думала барвами” [3, с. 179]. Науковець підкреслює її здібності витончено передати особистісні враження та спостереження імпресіоністичними засобами, “ефектами” – “напруженим почуванням”, мінімумом зовнішніх рухів, світовими контрастами, грою барв. Він пише: “Зливаючи контури поодиноких почувань в одну вічно хвилюючу цілість, Леся Українка знала ще й інші ефекти, щоби віддати враження безнастанного руху... Сі контрасти світла й тіней чудово використовує Леся Українка в своїй поезії для внесення до неї мінімум руху” [3, с. 179]. Критик називає низку творів Лесі Українки – “Відгуки”, “Іфігенію” (очевидно, він має на увазі драматичну сцену із циклу “Кримські спогади” збірки “Думи і мрії” “Іфігенія в Тавриді”), “У пустині” – і демонструє на цих прикладах засоби імпресіоністичної поетики авторки, бо вважає, що поетеса “перериває емоційне напруження або запитанням, або кількома точками, або припущенням, або малює нездійснене бажання і пориви...” [3, с. 179]. Цитуючи уривок із поезії “Давня весна” (найменування Д. Донцов не зазначає), науковець підкреслює майстерність Лесі Українки як імпресіоніста: “Коли їй треба змалювати прихід тріумфуючого весни і викликане нею пробудження її “мертвого серця” –

вона рисує, як заглянули до її вікна “від яблуні гілки”, як “замиготіло листячко зелене” й “посипались білесенькі квітки” до її темної хатини” [3, с. 179]. Але імпресіонізм великої української поетеси, з точки зору Д. Донцова, спрямований на відтворення руху, а це символізує “вічну боротьбу між поривом і спокоєм, що відповідають безнастанній боротьбі світла й тіней” [3, с. 180].

Імпресіоністична манера написання творів торкається, з точки зору Д. Донцова, і принципу побудови її віршів. Він наголошує на багатозвучності мелодії поетеси (“симфонії віршовані акорди”), що увиразнюється полутонами та полуакордами: “Співаючи нам свою “пісню безумну” вона не затримується на однім акорді, ми чуємо і той що лише відшумів і неясні натяки тогою що має прийти як в увертюрі до опери... Ми не лише чуємо “потужний гук” органу в її поезії, але й те, як вона його “видобуває”. Її пісня не бренчить як готова, викінчена мелодія, лише виривається на зверх “немов ридання, що, довго стримане, притлумлене, таїлося в темниці серця” [3, с. 177 – 178].

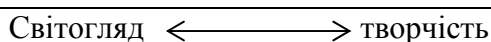
Отже, дослідивши погляди М. Євшана та Д. Донцова на постать та творчість Лесі Українки, можна резюмувати:

1. На нашу думку, обидва критики, з’ясовуючи проблему митця та мистецтва у суспільстві та інтерпретуючи ідею протесту в творчості Лесі Українки, фактично розглянули сутність *новаторства* її постаті та творчої спадщини. Вони переконані, що Леся Українка – класичний тип в літературі, але в оцінці М. Євшана вона *висунулась понад боротьбою* поколінь (тому і зображена дещо зверхньо до потреб суспільства), а в рецепції Д. Донцова – перебуває в *епіцентрі боротьби* (тому і виняткова, “віймкова” постать) у кризовий для країни час.

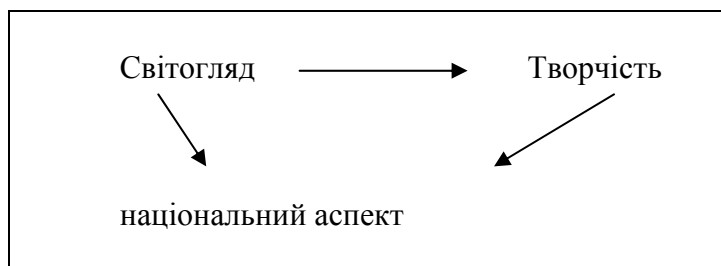
2. М. Євшан та Д. Донцов аналізують *ранні збірки поетеси* – “На крилах пісень”, “Відгуки”, “Думи і мрії”. Вибір поезій Лесі Українки М. Євшаном, на наш погляд, *епізодичний і нерівномірний*. Критик обирає об’єктом аналізу із збірки “*На крилах пісень*” – сонет “Fa” (цикл “Сім струн”), із збірки “*Думи і мрії*” – поезію “Fiat pox !” (цикл “Невільничі пісні”), а із збірки “*Відгуки*” – аналізує *найбільше* (чотири) поезії (“Епілог”, “Де поділися ви, голоснії слова?”, “Якби оті проміння золоті”, “О, як то тяжко тим шляхом ходити”, (цикл “Ритми”)). Осібно стоїть названа М. Євшаном рання спроба Лесі Українки, поезія “Русалка” (вона не входить до жодної збірки). Разом з тим, вчений в обох однойменних статтях про поетесу аналізує драматичні твори – “Кассандру”, “Одержиму”, “Вавілонський полон”, “На руїнах”. Крім того, представлені науковці доводили свої думки, орієнтуючись на літературно-критичну спадщину Лесі Українки (Д. Донцов спирався на статтю “Утопія в белетристиці”, а М. Євшан – “Малорусские писатели на Буковине”).

3. Можна припустити, що саме поезії “Де поділися ви, голоснії слова?”, “Якби оті проміння золоті”, “О, як то тяжко тим шляхом ходити”, “Епілог”, що входять до циклу “Ритми”, (в рецепції М. Євшана)

якнайбільше увиразнюють Лесю Українку як *цілісну постать із високорозвиненим символічним мисленням*, про яке критик наголосив наприкінці статті так: “Інтелект, поетична інтуїція, глибока ніжність жіночої психіки, сильна творча воля, орлиний лет душі, яка уміє відмежувати себе від життєвої торговоці і без галасу творити в собі образ вищої людини, вільної людини, – оте все сплелось в творчості Лесі Українки в одну гармонійну цілість” [4, с. 163]. Отже, М. Євшан підкреслює взаємозв’язок між світоглядом та творчістю поетеси та акцентує, на нашу думку, на *рівнозначущості* та *взаємопроникненні* цих складових. Фактично він виступає як *лесезнавець-аналітик*, а схему його критичного дослідження можна представити так:



4. Інший принцип до вибору творів Лесі Українки у Д. Донцова. Ми помітили, що він, як і М. Євшан, *також* досліджує поезії із збірки “Відгуки” (дванадцять творів), в тому числі ті твори, що були проаналізовані М. Євшаном. Для Д. Донцова найважливішим було зорієнтувати читача на причинах занепаду української нації, а слово поетеси – це засіб боротьби із національною деградацією суспільства, спосіб застереження нації від катастрофи. Відродження в рецепції критика – *явище полісемантичне*, тому що розглядається ним як улюблена та оспівувана авторкою епоха (тому Леся Українка і впроваджує низку героїчних постатей) та як обов’язкова *проекція критика* на сучасне йому суспільство, яке потребує оновлення, відбудови. Модель донцовського критичного дослідження, на нашу думку, можна представити так:



3. Схожий, на нашу думку, спосіб та метод аналізу ранніх поезій Лесі Українки. Досліджувані М. Євшаном твори поетеси можна поділити на 3 групи:

- 1) поезії, які критик називає (“Русалка”);
- 2) вірші, які він цитує, але не називає (“Де поділися ви, голоснії слова?”, “Якби оті проміння золоті”, “О, як то тяжко тим шляхом ходити”);
- 3) твори, які цитує і називає (“Епілог”).

Палітра обраних поезій Лесі Українки Д. Донцовим надзвичайно широка (всього тридцять одна поезія із збірок “Думи і мрії”, “На крилах

пісень” та “Відгуки”), які також можна поділити на 3 вищевказані групи. (Ми не ставили своїм завданням в цій статті детально вивчити спосіб аналізу критиком творів поетеси. Більш ґрунтовно цей аспект проаналізовано нами в розвідці “Новаторство Лесі Українки в рецепції Д. Донцова”).

4. На нашу думку, в рецепції обох критиків *різниться* функція поліцентризму: для М. Євшана – це більше декорація, фон, (“канва, підклад”), до якого звертається як Лесі Українка у своїй творчості, так і сам критик, досліджуючи її спадщину; для Д. Донцова – впровадження та презентація ідей авторки, які будуть суголосні із його ідеями.

Здійснений нами компаративний аналіз літературно-критичної спадщини М. Євшана та Д. Донцова – одна із перших спроб зіставити погляди обох критиків на постать та творчість визначної української поетеси. На нашу думку, в подальшому майбутні вчені розширять уявлення не тільки про визначних майстрів публіцистичного слова – М. Євшана та Д. Донцова, а й розкриють, можливо, недосліджені досі *ідеї самої Лесі Українки*, які помітили і оцінили представлені нами талановиті критики в перші десятиліття ХХ століття.

#### Література

- 1. Бабишкін О.** У мандрівку століть. – К., 1972. – 272 с.
- 2. Бахасва Л.** Літературний твір та критерії його оцінки у спадщині Миколи Євшана // Образ. – 2004. – Вип. 5. – С. 42 – 47.
- 3. Донцов Д.** Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка) // Українське слово. – К. : Рось, 1994. – Т. 1. – С. 149 – 183.
- 4. Євшан М.** Леся Українка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 153 – 159.
- 5. Євшан М.** Леся Українка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 160 – 163.
- 6. Єндик Р.** Дмитро Донцов – ідеолог українського націоналізму. – Мюнхен, 1955. – 213 с.
- 7. Історія української літератури (кінець ХІХ-початок ХХ століття)** – К. : Вища школа, 1978. – 543 с.
- 8. Квіт С.** Донцов. – К. : Наукова думка, 2003 – 345 с.
- 9. Кирилюк С.** Парадигма творчої особистості в українській літературі періоду *fin de siecle* : інтерпретації Миколи Євшана // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К. : Акцент, 2007. – С. 9 – 106.
- 10. Словник іншомовних термінів** // О.С. Мельничук. – К. : Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1975. – 774 с.
- 11. Шумило Н.** Микола Євшан (1889 – 1919) // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 3 – 11.

In this article is made comparative analise of literature-criticaly studions of D. Dontsov and Yevshan about person and creation of Lesia Ykrainka. Basing on the articles of Yevshan “Lesia Ykrainka” and of

D. Dontsov “The poets of ukrainian risorgment (Lesia Ukrainka)” are learned a wide complex of guastions.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Калинець

**Т.О. Кулініч**

### **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ У ЗБІРЦІ І. КАЛИНЦЯ “ВІДЧИНЕННЯ ВЕРТЕПУ”**

Тема інтертекстуальності є однією з популярних та перспективних у сучасній науці. З часу введення в науковий обіг у 1967 р. Ю. Крістєвою, термін “інтертекстуальність” підлягав переосмисленню, конкретизувався та навіть певним чином розмивався. Вибір інтертекстуального аспекту для дослідження творчості І. Калинця видається доцільним, оскільки сам автор в інтерв'ю неодноразово говорив про прецедентність своєї поезії. Багаторівнева інтертекстуальність творчого доробку Ігоря Калинця відмічалася дослідниками його творчості, проте не ставала предметом окремого дослідження. У статті зроблено спробу простежити інтертекстуальні зв'язки поезії Ігоря Калинця на прикладі збірки “Відчинення вертепу”.

У перших збірках І. Калинець створює гармонійний світ минулого, повністю ізольований від сучасних виявів. Ліричний герой – мешканець цього світу – перебуває в гармонії з природою та з коханою. Але існування у штучно замкненому просторі минулого триває недовго: християнські мотиви починають домінувати над язичницькими.

Ситуація змінюється в збірці “Відчинення вертепу”: автор більше не є органічною частиною давнього світу, ізольованого від сучасності. Як зазначає М. Павлишин: “Цим разом не допомагає заспокійлива бутафорія етнографічних предметів” [1, с. 93], – тобто штучне “переселення” ліричного героя в минуле більше не є достатнім. Саме у “Відчиненні вертепу” проявляється риса, яка, на думку М. Ільницького, виводить І. Калинця за межі київської школи поезії: “...в канон Київської школи його поезія не вписується, передусім, вона не твориться на засадах первісної міфосвідомості, не зводиться до архетипних метасюжетів, а, включаючи їх у себе як один зі складників метафорики, базується передусім на християнізованому народному світовідчутті, збагаченому книжкою, зокрема бароковою традицією” [2, с. 49]. Християнські та язичницькі елементи взаємно переплетені, але домінує християнське світосприйняття [2, с. 37]. Можна стверджувати, що автор відчуває недостатність штучно обмеженого світу першої збірки. Зникає відчуття минулого як єдиної існуючої реальності, натомість воно показується читачеві як вертепне дійство.



У першу чергу інтертекстуальний зв'язок відбувається на архітекстуальному рівні, тобто на рівні жанру. Уся збірка в цілому будується за зразком вертепної вистави: вірші групуються в три дійства, що відділені одне від одного двома інтермедіями, причому Р. Хоркавий відмічає надзвичайну стрункість та природність такої побудови: “поет ... символічно будує аж цілу збірку за взірцем вертепної імпровізації. Буде її так струнко і монолітно, що вона сприймається як одна поема” [3, с. 420]. Інтермедії звучать своєрідною “антитезою до язичницьких чи вертепних мотивів, антитезою у тому плані, що мистецтво виступає як “оборонний щит” національної духовності, культури” [2, с. 43]. Перше дійство просякнуте мотивом руйнування, занепаду, втрати. Воно розпочинається віршем “Криниця”, аналіз якого найчастіше подається в статтях і розвідках не лише через прозорість образів, але й через глибину символіки. Образ занедбаної криниці, яку ніхто із спраглих не розбудить з летаргії, є ключем до розуміння збірки в цілому. Криниця – джерело води, яка символізує життєдайне начало, очищення та знання. У цьому образі зливаються християнська та язичницька символіка. Таким чином, занедбана криниця є символом і бездуховності, і втрати коренів.

Усе перше дійство звернене в минуле. Стара стріха – образ часу й пам'яті: “Жаль мені стріхи, бо сам я, мов комин, загруз / білими спогадами в її мосяжній соломі” [4, с. 55]; кам'яні баби віщують нещастя та швидкозагибель світу: “Скинемо каменю чари, які нас тиснуть, / зненавистю все просмалять наші вічі” [4, с. 55]. У віршах постають персонажі минулого – відьма, якій колись “до Великого Воза запрягався місяць / і відьмі привозив сіна цілу копицю” [4, с. 56], старий святий, якому за німб слугує “куряви мерва” [4, с. 61]. Археологічна знахідка золотої діадеми в Галичі стає приводом для невтішного висновку:

Чи се не твоя, городе, суща подоба:  
поросло городище забуття дерном,  
лишилася дещиця слави по тобі,  
сливе діви золота діадема” [4, с. 63].

Двічі з'являється образ зруйнованої церкви – у поезіях “”Церква” та “Нагірне біля Самбора”. У першій поезії руйнування відбувається силоміць, церкву рубають, і це сприймається як загибель живої істоти. Прекрасний аналіз поезії подав І. Світличний в статті “На калині клином світ зійшовся” [5, с. 33]. У другій поезії церкву руйнує сам час, але від цього подія не стає менш трагічною. Навіть у тих віршах, де автор зображує збережені народні звичаї, – “Ходорів 1967”, “Різдво”, “Вечірня”, “Коляда” – виразно звучить ностальгічний настрій.

Інтермедія “Мій давній голос” немовби окреслює шляхи збереження духовності та культури. Вона побудована на інтермедіальних зв'язках з творами архітектури та живопису. Обирання для символіки саме собору святого Юра – зрозуміле й закономірне. Собор святого Юра – головна святиня греко-католиків – очевидно має величезне значення для автора, який прямо говорив про свою релігійність. Зокрема,

в автобіографії: “Я також ніколи не міг забути, що я хрещений у греко-католицькому обряді” [6, с. 19]. В інтермедії бачимо своєрідне потрійне відображення собору – в сприйнятті ліричного героя, який ототожнює себе з собором, і на двох картинах, що належать М. Сосенку та О. Новаківському. І. Калинець обрав два різні, майже протилежні зображення архітектурного шедевр: осіннє, сумне, та літнє, яскраве. Але в обох випадках автор виділяє спільну рису в зображенні собору – його легкість, здатність злетіти. “Юр” М. Сосенка “легкий / і аж світиться наскрізь. / Він в небо / напевно відчалить, / бо в нього осінній настрій” [4, с. 64 – 65]. У О. Новаківського “несе себе / вічності в дар / силвета собору Юра” [4, с. 65]. В обох віршах собор летить, відриваючись від тла, але злитий з природою, а тому вічний, як вона. Використовуючи персоніфікацію та ототожнення собору з ліричним героєм (“Але я ріс вежею Успення” [4, с. 64]), автор говорить про споруду як про живу істоту.

Картини О. Новаківського стають передтекстом ще для трьох віршів з інтермедії “Мій давній голос”, а одна з них – “Пробудження” – певним чином вплинула на назву всієї збірки збірок “Пробуджена муза”. Як зазначає М. Ільницький, “зв’язок поезії І. Калинця з образотворчим мистецтвом не потребує спеціального доведення: вірш “Пробудження” О. Новаківського” явно підтверджує назва книги “Пробуджена муза”, яка охоплює збірки, створені поетом до арешту” [2, с. 43].

Вірші є своєрідним поетичним перекладом картин, сповненим власне авторського осмислення. Наприклад, поезія за картиною “Автопортрет з дружиною” [4, с. 66] побудована на протиставленні двох зображених облич – “мудрого і гострого” художника та “безнадійного і красивого” його дружини. Та автор робить парадоксальний висновок: “А вона була десь в перспективі, / ... і була його а в т о п о р т р е т о м ” [4, с. 66]. У такий спосіб підкреслено глибокий духовний зв’язок зображених на полотні людей. Використання назви картини останнім словом у вірші дає можливість зробити на ньому особливий емоційний наголос, і цей прийом автор використовує й у поезіях “Муза” та “Пробудження”.

Друге дійство – пронизана вишуканим еротизмом історія кохання. Саме в цій частині збірки вперше проявляються виразні асонанси та алітерації, що згодом стають постійною ознакою “барокового” періоду І. Калинця та його дитячих творів. Автор вдається до вишуканої звукової гри, самоцінної вже своєю красою. Порівняймо у “Відчиненні вертепу”:

Облеснице, лисице, сластослове,  
все ближче листов’яну й листопаду.

Твій лист – се вістуні пасльону [4, с. 75];

“Ось наша вулиця, вілл вутлі вулики” [4, с. 75]. Поезія “Облуда” практично повністю побудована на варіантах фонем назви: “Була буколіка, буйволиці й буйволи, / і червоне будило, що будило, було” [4, с. 80]. Подібну гру можна простежити і в пізніх творах, які письменник

адресує дітям: в оповіданні “Фуркальце та інші”, де фігурують Фуркальце, Фурдичко, Фурдикало та Фуртак, якого пропонують назвати Фурні, оскільки він завжди відмовляється; у казці “Дзуська та інші”, де йдеться про Дзуську, Дриська та Цюня; в оповіданні “Парасольцьо та інші”, де перед читачем постає ціла родина – Парасоляр, Парасольський, Парасолець, Парасоляр, Парасольман, Парасолевич, Парасолів і навіть Парасользмок [7, с. 54 – 71]. Автор експериментує із звуками, розважаючись їх сполуками, створюючи з них самоцінну мелодію. Окремі предмети й поняття зливаються, змішуються, змінюються, обертаються на фікцію. Навколишній світ поступово переходить у текст, і в подальшій творчості цей мотив поглиблюється та стає домінуючим.

Інтермедія “Калиновий герб” – та, у якій автор вписує себе в ряд попередників, визначаючи своє естетичне та творче кредо:

чи не останній  
я  
зі шляхетного родоводу  
мандрівних дяків ...  
чи не останній  
я  
зі шляхетного родоводу  
з гербом  
де на щиті блакиту  
осінній листок калини [4, с. 89].

У цілому в інтермедії створюється образ природи як храму, проте храму, залишеного людьми. У цьому храмі “смерек / серцевинням / ліси / об небо / дзвонять” [4, с. 82], “на верхніх регістрах / виводять / вовки / по зорях / молитви” [4, с. 82], “осипається церква / жовтим листям / шибок / зів’яв дзвін / як гарбузова квітка” [4, с. 84]. У другому дійстві та в інтермедії “Калиновий герб” центральним є образ осені. “Скарби осені, – зазначає М. Ільницький, – ще один ключ до прочитання циклу, принаймні чи не основної його настроєвої тональності. Можна було б нанизати цілий разок точних і свіжих деталей саме цієї пори” [2, с. 50]. Осінь – пора підведення підсумків, своєрідного збирання плодів роздумів. У “Відчиненні вертепу” автор визначає свій подальший шлях.

У третьому дійстві процес переходу світу в текст відбувається ще по одному шляху: монтування у віршований твір імен та прізвищ, визволення їх внутрішньої форми. Наприклад, у вірші, присвяченому А. Бокотееві:

Осей світильник, старий непотріб музейний,  
бокотей незугарний з огарком в зубах  
якось вночі осіяв мені пращурів землю:  
танцювала на кінчику полум’я наша журба [4, с. 90].

Образ бокотею набирає антропоморфічних рис через метафору “з огарком в зубах”, а лексичне значення слова – “світильник” поширюється через асоціативний ряд: світильник – джерело світла –

джерело знання та духовності. Процитований чотиривірш показує, що саме такого значення надає автор образу українського художника-кераміста.

Таким же шляхом, але з протилежною метою, у текст вписуються імена ідейних опонентів І. Калинця – професора І. Білодіда, автора теорії двомовності, та мистецтвознавця В. Любчика, який послідовно знищував витвори українського мистецтва. Перший згадується у вірші з виразною іронією:

Тоді вигулькують, як русалки, слова,  
ведуть доісторичну ягілку мови,  
що мені милосердний білодід  
залишив ласкаво на хатні потреби [4, с. 92].

Останньому ж присвячено цілий вірш, якому передує епіграф “Нащо мене засуджено до страти...” – з творів В. Симоненка. Вірш містить нищівні ремінісценції на діяльність В. Любчика по знищенню живописних полотен: “Бувало пустимо півня під Холодного безсмертя, / лопоче з полотна на полотно червоний...” [4, с. 95]. Уживання прізвища письменника з маленької літери у фінальних рядках: “Либонь нас жоден дідько не вхопить, / любчику, голубчику, скурвий сину!” [4, с. 95] – підкреслює множинність подібних “критиків” у літературних колах, а актуалізація лексичного значення самого слова “любчик” – коханий хлопець, любимчик – лише поглиблює авторський сарказм.

Аналізуючи спільні риси збірки та вертепного дійства, Р. Хоркавий зазначає: “Спільність книги Ігоря Калинця з традиційним вертепом виривається за межі формально-композиційного взорування. Насамперед це – спільність ідеї та методу: поет свідомо чи ні, але чинить достеменно так, як у давнину вертепники. Ті, щоб не зображували, зграбно обряджали свої п’єски в етнографічно-побутові та фольклорні шати” [3, с. 420]. Такий тип інтертекстуального звязку Н. Фатєєва називає “запозиченням прийому”, виділяючи його в окремі випадки інтертекстуальності [8, с. 36]. Прийом у цьому випадку – поетичний “переклад” невластивих народному побуту реалій у виразно етнографічні образи:

У кратерах макітр замішане  
тісто солодке стигне.  
Бринять ракети веретен  
в галактиці каганцевої містики [4, с. 53].

Цікаво, що у “Відчиненні вертепу” вперше образ язичницьких богів протиставляється християнській культурі, виступає зловісним попередженням про руйнацію духовності: “З димом Десятинну і десятку інших – / хай дибляться до Бога, хай диваються до дідька!” [4, с. 61]. Але це протиставлення не набуває глобального характеру, в інших віршах збірки християнські і язичницькі символи співіснують та зливаються. У цитованому вірші більшого значення мають історичні ремінісценції. Десятинна церква, згадана в поезії, була зруйнована під час татаро-

монгольської навали у 1240-му році, згодом відновлена й висаджена в повітря вже у ХХ ст. – за наказом радянської влади. Отже, рядки “Повертається старе з-перед віків черепкових, / рушили ордою по підсоннях соняшникові хащі” [4, с. 61] можна трактувати як поетичне попередження про нову навалу, духовну експансію.

У цілому в збірці відбувається перехід від праслов'янського язичницького сприйняття світу до виразно християнізованого. Ключовим моментом цієї зміни можна вважати відзначену М. Ільницьким рису християнського світогляду: “Безперечно, християнство очистило й облагородило риси давньої обрядовості етикою милосердя, каяття і – головне – воскресіння індивідуальної людської душі” [2, с. 37]. Якщо в першій збірці ліричний герой насолоджувався своєю єдністю з природою чи ностальгував за цією єдністю, то на нинішньому етапі він відчуває відповідальність людини, і свою в першу чергу, за те, що відбувається довкола. Часи гармонійного існування на рівні з деревами, тваринами, природними явищами невідворотно залишилися в минулому. У новому етапі творчості І. Калинця починає виразно домінувати християнська етика й підіймаються питання гріха, спокути та відповідальності.

Автор зображує минуле як вертепне дійство, а насправді дивиться на сучасне з вертепної сцени. У “Відчиненні вертепу” “реальні люди, речі і події, “позбувшись одежі будня”, стають художніми символами, вимірюються тими критеріями, що й народно-міфологічні істоти, причетні до вічності, до безсмертя” [5, с. 31]. Поет вимірює минуле і сучасне однією міркою, без знижок, і відчуває мізерність, нетривкість сучасного і водночас його перевагу над минулими ідеалами. “Це нашестя спустошило душі, заронило внутрішній нестаток. А від нього крок до внутрішнього обурення, до якого завгодно протесту” [3, с. 427]. На збірці “Відчинення вертепу” припиняються поетові спроби відмежуватися від реальності, не брати її до уваги. Внутрішній спротив процесам руйнації змушує поета вийти за межі поетичного світу, зануреного винятково в минуле. Незгода з існуючою реальністю реалізується на художньому рівні як “відчуження”.

#### Література

1. Павлишин М. Герб меланхолії : поезія Ігоря Калинця // Сучасність. – 1996. – № 9. – С. 92 – 105.
2. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені уста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж – Львів – Цвікау : Зерна, 2001. – 192 с.
3. Хоркавий Р. Етюди про поезію та “Відчинення Вертепу” // Калинець І. Пробуджена муза : поезії. – Варшава : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій, 1991. – С. 419 – 438.
4. Калинець І. М. Зібрання творів. У 2 т. – Т. 1 : Пробуджена Муза. – К. : Факт, 2004. – 416 с.
5. Світличний І. На калині клином світ зійшовся // Слово і час. – 1990. – № 7. – С. 30 – 35.
6. Калинець І. Біографічний триптих // Калинець І. М. Слово триваюче : Поезії. – Х. : Фоліо, 1997. – С. 9 – 26.
7. Калинець І. М. Казки зі Львова. – Л. : Сполум, 2005. – 224 с.

**8. Фатеева Н.А.** Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25 – 38.

The intertextual aspects of the creative work of Igor Kalynets are analyzed in this article. The intertextuality is analyzed when intertext is the structure and action of Ukrainian folk theatre “vertep”.

УДК: 821. 161. 2: 82 – 31

**Ю.В. Ласкава**

### **ОБРАЗ ОСТАННЬОГО КОШОВОГО ЗАПОРОЗЬКОЇ СІЧІ ПЕТРА КАЛНИШЕВСЬКОГО В РОМАНІ Г. КОЛІСНИКА “ПОЛИН ЧОРНИЙ, МАК ГІРКИЙ”: ПРАВДА І ВИМИСЕЛ**

З розвитком та піднесенням українського націєтворення, з поверненням інтересу до історичного минулого України, все частіше в літературі з’являються твори присвячені добі Козаччини. Щоб зрозуміти сьогодення й, можливо, зазирнути в майбутнє, суспільство робить спроби осмислити та переосмислити своє минуле, віднайти відповіді на хвилюючі та болючі питання розвитку та становлення державності України.

Саме в історичній науці та художній літературі відбувається переосмислення багатьох історичних подій та героїчних постатей, які або замовчувалися, або характеризувалися з такої точки зору, яка була притаманна державі на той чи інший час. За допомогою історичної літератури формували в читачів чітку громадянську позицію, патріотизм, тривалий час віддавали перевагу творам, у яких головними героями були історичні особи з проросійською орієнтацією (наприклад, Богдан Хмельницький) або боролися з турецько-татарськими завойовниками.

Історичному жанру в бутті художньої свідомості належить особливе місце. Українське літературознавство хоча і приділяло чимало уваги проблемі власне української історичної прози, проте великих узагальнюючих праць на початку ХХ ст. не було. Піднесення історичного жанру відбувається у другій половині ХХ ст., що й привернуло увагу багатьох дослідників. Основні принципи історичної прози, зокрема її жанрова специфіка, типологія, трансформація історичної правди в художню, межі використання вигадки і домислу стали предметом аналізу в працях Л. Александрової [1], С. Андрусів [2], Є. Барана [3], М. Ільницького [4], та інших.

Виходячи із співвідношення між документом і вигадкою та домислом, С. Андрусів поділяє прозові твори історичної тематики на три жанрові різновиди: історико-художні; художньо-історичні; художньо-

документальні історичні твори. Кожному із цих різновидів властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення: для першого – романтичний, для другого – конкретно-реалістичний з можливими включеннями романтичних умовних форм узагальнення, для третього – образно-нарисовий (публіцистичний) тип вигадки. Дослідник Л. Александрова визначила художню вигадку як введення в роман окремих епізодів, подій і персонажів, яких не існувало в історії. Тоді як художній домисел – це відхилення автора від окремих фактів реальної історичної дійсності, посилення чи послаблення окремих рис у характері справжнього персонажу, творчий підхід до історичних документів [3, с. 8].

У групі історичних художніх творів основним структурним елементом виступає документ, історичний факт, зафіксований в архівних джерелах свого часу, сучасних наукових дослідженнях істориків. Вигадку в цих творах заміняє домисел.

Позицію Л. Александрової поділяє більшість дослідників. Проте жодна класифікація не є універсальною і зазнає постійних доповнень і уточнень завдяки розвитку історичного різновиду романного жанру.

Останнім часом історична проза переживає певне піднесення. У книгах, періодиці та засобах масової інформації з'являються матеріали про замовчуваних історичних діячів: І. Мазепу, І. Сірка та останнього кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського. Набули популярності та переосмислення твори видатних українських письменників, таких як П. Загребельний, Р. Іванчук, Г. Колісник, Ю. Мушкетик та інші.

Публіцистично-художнє висвітлення життєвого та суспільно-політичного шляху останнього кошового та тієї складної епохи стало предметом документального дослідження й осмислення у літературі та працях Д. Кулиняка, А. Кащенко, М. Грушевського, О. Апанович, В. Грибовського та інших.

Доцільним виглядає спроба встановити історичну правду останнього періоду Козаччини, правду про героїчну постать України, що або замовчувалась, або скупо висвітлювалась.

Одну з найкращих спроб дати оцінку такій складній й водночас трагічній постаті в українській історії як Петро Калнишевський зробив Г. Колісник в романі “Полин чорний, мак гіркий” (1988 р.). Постать останнього кошового отамана Війська запорозького багато в чому залишається загадковою та, безперечно, не можна трактувати її однозначно. Кошовим отаманом Січі Калнишевський пробув десять років і запам'ятовується він як один з талановитіших кошових, хоча тримати булаву йому довелося в надзвичайно складний в історії України час: Російська імперія стала на шлях остаточної ліквідації української державності та козацтва. Але можна сказати, що то була ціла епоха – епоха Калнишевського.

Досить критично та іронічно підійшов до змалювання постаті кошового Г. Колісник. Вже на початку роману старий сотник Іван Глоба,

який в молодості писарював у Петра Калнишевського, брав участь у Коліївщині і має намір зафіксувати ці події на папері, подумки гнівається на кошового, що той знехтував давніми правилами, намагався спекатися самих наглядачів традицій – дубів. “Увійшовши в силу, Петро Калнишевський здихався таки зайвого ока, – і голосу! – дубів” [5, с. 26]. У цьому підтримує старого й інший головний герой роману – козак Лаврін Бурка.

Засуджує писар і кошового за прагнення до особистого збагачення, порівнюючи його з польськими панами: “Шістнадцять тисяч коней! Дванадцять тисяч овечок по два рублі сріблом... Нащо людині такий чималий гріш?” [5, с. 26]. Іншої точки зору з приводу влаштування української державності Петром Калнишевським та його господарської політики дотримуються історик А. Бойко та дослідник Г. Надхін, який писав, “що саме за Петра Калнишевського на запорозьких землях стали швидко розвиватися засади громадянськості: стійка осілість, хліборобство, тваринництво і т. п. Були й школи, які несли напівдуховний і напівсвітський характер...” [6, с. 47]. Загальне управління всіма школами зосереджувалось руках отамана. Він дбав, щоб ті демократичні та гуманні принципи, які склалися в системі освіти, не порушувалися, оберігав національний характер школи, культуру і звичаї українського народу. Звичайно, кошовий Війська Запорозького був дуже заможною людиною і як людина свого часу, він захищав інтереси і свої, і козацької верхівки, та не забував і про потреби України, підтримував ділові контакти не лише з українським та російським купецтвом, а й торговими людьми Криму та Речі Посполитої.

За всю історію Запорозької Січі ніхто не міг зрівнятися з Калнишевським у будівництві храмів, що вважалося дуже шанованою діяльністю і мало велике значення в громадському і духовному житті українського суспільства. Всі козаки Запорозького Коша були віруючими людьми. Петро Калнишевський всіма засобами сприяв розквіту діяльності храмів, протидіяв тиску царських урядовців на незалежність запорозької церкви. Власними коштами він фінансував будівництво п’яти церков на Роменщині, Межигірському монастирі біля Києва, у селі Петриківка, робив їм та монастирям багаті дарунки.

Аналізуючи історичні джерела, Г. Колісник фіксує, що Петро Калнишевський, “хоч у курінному списку він значився як Петро Калніж, по Кушовському куреню, але рано стало відомо, що походив він з козацького, дворянського роду з Лубенського полку. Але за давнім звичаєм приховував своє дворянство, і своє справжнє ім’я. Допоки не став хазяїном, пак кошовим...” [5, с. 101]. Знання грамоти для цієї посади було обов’язковим. Але не зважаючи на те, що Калнишевський не вмів ні читати, ні писати, “був досить освічений, кмітливий і характеру самого рішучого!” [5, с. 101]. Недоведену не писемність кошового автор роману описує з іронією, вигадуючи такі ситуації, де кошовий постає перед читачем у кумедному становищі: наприклад, не знає значення слова



“Колегія” і трактує його як ім’я жінки. Й на сьогодні актуальним залишається питання про освіту кошового. Так, видатний письменник й дослідник життєдіяльності Петра Калнишевського Д. Кулиняк наводить свої міркування з приводу цього: “З листів дізнаємося, що П. Калнишевський був освіченою людиною, хоча побутує думка, що він був неписьменним. Очевидно цьому прислужилося те, що на Січі офіційні листи підписували ім’ям кошового військові писарі... Питання це може бути з’ясоване остаточно, якщо знайдемо документ з підписом “Петро Калнишевський рука власна”. З іншого боку, чи могла неписьменна людина мати такий величезний потяг до книг... Зрештою, він отримує з Петербурга газети, а навіщо вони неписьменній людині?” [6, с. 15].

Заслуговує на увагу ставлення останнього кошового Запорозької Січі до гайдамацького руху, який набув свого апогею у 1768 році. Саме ставлення Петра Калнишевського до цих подій обумовило критичне змалювання його автором роману “Полин чорний, мак гіркий”. Як зазначав В. Антонович у дослідженні про гайдамаччину, П. Калнишевський, ще будучи військовим осавулом із загоном запорожців “зруйнував головний прилисток гайдамаків на річці Буг, укріплений гарматами і засіками” [7, с. 202].

У своєму романі Г. Колісник значну увагу приділяє опису підготовки до гайдамацького руху, його розпалу й трагічній розв’язці. Автор досить точно з історичними джерелами описує події, що відбулися на Січі того часу: це і фатальна зустріч кошового з ігуменом Мотронинського монастиря Мельхіседеком, і повстання козаків на Січі 26 грудня 1768 року, коли Калнишевському разом з іншою старшиною довелося тікати від гніву розлюченої козацької сіроми в одязі ченця й чекати на допомогу російського війська. Звісно, якщо б Калнишевський, ще на початку тих драматичних подій, прикрившись фальшивим маніфестом від Катерини II підтримав повстання, історичні події розгорталися б зовсім інакше і ім’я Калнишевського на Україні ставили на один щабель з іменами Б. Хмельницького та І. Сірка.

Описуючи зустріч коша з Мельхіседеком, Г. Колісник підкреслює його негативне ставлення до повстання сіроми й різку відповідь монаху: “Ми не ватага, ми військо її імператорської величності, а значить, сьогодні ми тут, а узавтра – куди бог дасть!.. На Січ надії не майте!” [5, с. 121]. Але й відразу пом’якшує це, відкриваючи читачу потаємну завісу душі Калніжа, його внутрішній біль і останнє прохання до Мельхіседека: “Помоліться за мою пропашу душу...” [5, с. 121]. Запорозьке козацтво з давніх часів виступало захисником бідних та знедолених, було притулком для втікачів. Як відомо, значна частина гайдамаків, а також керівники цього руху були запорожцями. Саме тому й кошовий отаман опинився у пастці: з одного боку він розумів і не чинив опору іншим козакам допомагати повстанцям, а з іншого – ця підтримка могла дорого коштувати запорожцям з боку Росії. Отже, Калнишевський був

змушений хоча б про людське око виконувати накази “Ее імператорского Величества” [6, с. 63].

Кошовий отаман Запорозької Січі вболівав за долю свого народу, за майбутнє України. Прикладом цього може служити й те, що він таємно посилав на підмогу гайдамакам загін на чолі зі своїм добрим знайомим Семеном Гаркушею [6, с. 65]. А численні накази кошовому з Київської канцелярії про розшук та розправу над гайдамаками на території Запорожжя часто не виконували та ігнорували.

Письменник поділяє думки тих науковців, котрі не затушовують класових, соціальних протиріч, через які на Запоріжжі не могло бути “ні єдності, ні братерства... всі ці повстання не мали спільного проводу і тому терпіли поразки” [7, с. 203]. Найсуворіший докір Калнишевському звучить у романі за те, що він, як і його попередник Григорій Лантух, укрити себе чорною славою: не підтримав гайдамаків і наказав ловити їх і карати смертю, а це означало “політичну смерть Запорожжя” [5, с. 83].

Інша сюжетна лінія роману Г. Колісника “Полин чорний, мак гіркий” присвячена знищенню Запорозької Січі, її останнім годинам. Автор приділяє мало уваги тим трагічним подіям, дуже поверхово описує картину падіння Запорожжя. Але саме наприкінці роману письменник ніби співчуває Петру Калнишевському, що став жертвою власної політичної гри.

Слід наголосити на вирішальній, підступній ролі у розправі з запорізькою вольницею фактичного володаря Південної України – Григорія Потьомкіна. Достовірно відомо, що фаворит Катерини II з 1772 року був записаний до Кушевського куреня й отримав ім'я Грицька Нечоси. Кошовий сам із прихильністю ставився до нього: “Молодий і здібний наш земляк, генерал Потьомкін... Ми листуємося з генералом. Найчастіше він кінчав листа зверненням “ясновельможний мосьє пане кошовий! Любезний мой батьку!” [5, с. 250]. Та саме через клопотання Потьомкіна 23 квітня 1775 року було прийняте рішення про ліквідацію Запорозької Січі.

Запорожжя доживало свої останні години. 85-річний кошовий Петро Калнишевський, оглядаючи величезне царське військо, що оточили Запорозьку Січ, розумів її приреченість і безглуздя опору. Втома і болісне відчуття втрати гнітило серце старого козака. Надто нерівні були сили. Численне військо під командуванням генерал-поручика Петра Текелія, намісника Потьомкіна, оточили Запорозьку Січ. Козаки бажали бою. Та аби уникнути даремних жертв Калнишевський, взявши до уваги пораду архімандрита Володимира, приймає рішення здати Січ без бою: “Нічого вже думать. Господи поможи!.. Більше не буде, як те, що бог дасть” [5, с. 257]. Калнишевського підтримали і полковники, які не побажали битися з одновірцями, проливати братську кров. Безумовно, немало важило те, що козацька верхівка боялася насамперед втратити свої привілеї, на які царизм ніколи не скупився.

Г. Колісник не вдається до детального змалювання падіння козацького осередку, як і не змальовує останні роки життя кошового Запорозької Січі Петра Калнишевського та козацької верхівки. Мало уваги приділяє портретному опису коша та його характеру, майже нічого не сказано про його благодійність та вболівання за майбутнє України.

Історичний роман Г. Колісника “Полин чорний, мак гіркий” будується на співвідношенні документа і вимислу, які присутні у творі і за допомогою яких відбувається трансформація історичної правди в художню.

#### Література

**1. Александрова Л.** Советский исторический роман. Типология и поэтика. – К. : Вища школа, 1987. – 160 с. **2. Андрусів С.** Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст.. – Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с. **3. Баран Є. М.** Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький. – Львів : Логос, 1998. – 142 с. **4. Ільницький М.** Людина в історії : Сучасний український історичний роман. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с. **5. Колісник Г.А.** Полин чорний, мак гіркий : Роман. – К. : Радянський письменник, 1988. – 263 с. **6. Кулиняк Д. І.** “Од Калниша вісті...” – К. : ВАТ “Видавництво Київська правда”, 2004. – 344 с. **7. Ромащенко Л. І.** Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : основні напрями художнього руху : Монографія. – Черкаси : видавництво Черкаського державного університету ім. Б. Хмельницького, 2003. – 388 с.

This article is dedicated to the research and detection of the transformation peculiarities of the historical truth into the art, the definition of the conjecture and fiction role and place using the example of the historical novel “Black wormwood, bitter poppy” by Grygoriy Kolisnyk. The subject of the research is literary and artistic interpretation of the last ataman of Zaporozhye Sich – Petro Kalnyshevsky – character.

УДК 821.161.2.09 Гуцало

**М.Є. Лучицька**

#### **НАРАТИВ ТРАГЕДІЇ ЛЮДСЬКИХ ДОЛЬ У ПОВІСТЯХ Є. ГУЦАЛА “З ВОГНЮ ВОСКРЕСЛИ” ТА “МЕРТВА ЗОНА”**

Велика проза Є. Гуцала різноманітна за своєю тематикою. Значна кількість його творів віддзеркалює пережитий письменником досвід воєнного лихоліття, адже його дитинство збіглося з жахливим періодом гітлерівської окупації, злидні та голод супроводжували його юні роки. Письменник так окреслює повоєнне буття українського народу: “... не

було в ті роки й не могло бути на наших людях шикарних костюмів, не було розкішних лімузинів. Ходили вони у куфайках, в чунях, у полотні, а праця їхня була невимовно тяжка – країна-бо тільки зводилась з воєнних руїн ...” [4, с. 420]. Сучасник Є. Гуцала, академік Микола Жулинський, наголошує: “... Євген Гуцало одним із перших з-поміж письменників пройшов селами Чернігівщини, записав розповіді сотень людей, які пережили невимовний жах фашистського плундрування української землі ...” [4, с. 422]. Митець правдиво відображає людські переживання, намагаючись осягнути глибину справжніх почуттів та емоцій, які невід’ємно пов’язані зі світом української природи.

Герої Є. Гуцала – “люди серед людей”. І хоча вони досить часто занурені у власну душу, усе ж завжди пов’язані із зовнішніми обставинами. Автор наголошує, що його герої “живуть енергією не так імпульсів своєї психіки чи фізіології, енергією свідомості чи підсвідомості, як швидше генерують у своєму естві енергію світу та свою власну, будучи складовою цього світу” [2, с. 11].

Нові віяння в літературі, народжені шістдесятництвом, безперечно, здійснюють вплив на формування та становлення особистості, що має вільний дух та справжність, природність у всьому: творчості, спілкуванні, поведінці. Саме природність та свобода духу відчуються в художніх творах Є. Гуцала. Він переносить літературних героїв “із площини героїчної в ліричну” [11, с. 317], відображає життя людини “без прикрас”. У його творах відбивається нове, сформоване саме в 60-ті роки бачення війни як тотального спустошення світу людей [7, с. 319]. За спостереженнями І. Захарчук, у творчості шістдесятників відбувається деміфологізація знакових архетипів соцреалізму, зокрема деміфологізується батьківський чоловічий архетип, в основі якого постать “батька народів”, та провідний жіночий архетип матері-батьківщини: офіційна героїчна маскулінність дорослого героя-месника замінюється змалюванням власної трагедії дитини, отрока, матері-жінки [6, с. 23 – 24].

Герої Є. Гуцала – передусім звичайні люди, яким притаманні звичайні людські якості. Їхні прагнення та мрії – чисте, не затьмарене тінями винищувачів, небо, щаслива, дружня родина, чесна праця, гармонія зі світом. А війна – дисонанс, дисгармонійне явище. Війна – руйнівна сила, що калічить тіло й душу, вселяє в людське серце нищівний страх, який досить часто призводить до морального каліцтва та втрати людської самоідентифікації. Страх – випробовування для людини на здатність залишатися людиною за будь-яких обставин, не втрачаючи співчуття, поваги, гідності.

Є. Гуцало створює низку творів, що стали яскравим явищем в українській літературі. Мета нашого дослідження – прослідкувати реалізацію окресленої вище авторської позиції у наративі повістей воєнної тематики “З вогню воскресли” (1978) та “Мертва зона” (1967).

*Наратив* у художній літературі, – читаємо в “Літературознавчій енциклопедії”, – логоцентричне розповідання із відповідною структурою та процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, одночасно об’єкт і акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюваний одним чи кількома *нараторами*, адресований одному чи кільком *нараторам* [10, с. 89]. Р. Гром’як наводить твердження М. Легкого щодо суб’єктів нарації, згідно з яким наратор є похідним від свідомості автора, однак у художньому тексті він не позбавлений автономності та становить собою одну із смислових інстанцій твору [1, с. 215]. Наратив може бути зв’язним, послідовним, хронологічним, фабульним або непослідовним, незв’язним, нехронологічним, нефабульним, набувати різних жанрових форм, як-от новела, оповідання, повість, роман, біографія, літературний портрет, міф, казка, легенда, балада, репортаж тощо. Існують різні форми вираження цього поняття: усне, письмове мовлення, знакова мова, рухові й нерухові зображення, жести, музика, їх комбінація [10, с. 89 – 90].

О. Капленко зауважує, що наратив можливо означити і як індивідуальне уявлення реальності, оскільки він є способом отримання знання. Людина плете світ своїх вражень і в такий спосіб конструє індивідуальну реальність, центр якої – вона сама [8, с. 12]. Для розрізнення наративу від розповідання довільних послідовностей подій чи ситуацій нараторологи наголошують, що він повинен мати тривалу тему й утворювати ціле [12, с. 73].

На сучасному етапі дослідження наратив носить інтердисциплінарний характер. Й. Брокмейер, Р. Харрі вбачають у ньому фундаментальну психологічну, лінгвістичну, культурологічну, філософську основу людських спроб порозумітися з довкіллям, шлях до створення якомога повнішої нараторологічної моделі [10, с. 91]. О. Капленко виокремлює філологічний, психологічний, культурологічний та філософський фокуси в теорії повісткування [9, с. 82 – 84]. Філологічний фокус передбачає аналіз “наративної мови”, що становить собою код або сукупність принципів, які керують утворенням усіх наративів. Психологічний фокус відображає антропоцентризм наративу. Культурологічний фокус характеризує наратив як універсальну форму осягнення культури. Філософський фокус презентує наратив як індивідуальне віддзеркалення уявної осі світобудови. Психічні еквіваленти та уявлення про світ трансформуються в окремі історії, розповідання яких сприяє упорядкуванню та осмисленню навколишнього світу людиною.

Простежимо особливості наративу трагедії людських доль у творчості Є. Гуцала на прикладі повістей “З вогню воскресли” та “Мертва зона”, у яких автор зобразив події Другої Світової війни.

Повість “З вогню воскресли” оригінальна за структурою і змістом. Підзаголовок “Повість-документ” налаштовує на зустріч із долями реальних людей. Відчутне домінування оповідей-ретроспекцій, кожна з

яких зображує особисту трагедію свого оповідача. “Я-нарація” відкриває реципієнтові безліч драматичних картин із життя учасників Другої світової війни та свідків, які так чи інакше постраждали за часів воєнного лихоліття. Більшість оповідачів у повісті, за визначенням Ж. Женетта [5], є гомодієгетичними, інтрадієгетичними нараторами, а кожна окрема оповідь має внутрішню фокалізацію. Особисті драми перемежуються з історичними довідками, поданими як вкраплення в авторську нарацію, що наближає повість до хроніки.

У початковому й кінцевому обрамленні, поданому у формі розповіді від третьої особи, де автор набуває ролі всезнаючого наратора, зображено дітей. На початку твору на фоні квітучої природи Чернігівщини точиться “бій”, “у якому нема переможених, а є тільки переможці” [3, с. 234]: на День Перемоги діти, що народились у сімдесятих, граються в війну. У фіналі повісті, що є типовим соцреалістичним симулякром, подається коментар автора-наратора про те, що центральні вулиці сіл, майже цілковито знищених гітлерівцями, квітнуть “безліччю дитячих облич, допитливих очей. ... Так, як весна розсіває килимами квіти на полях, весна життя розсіяла й дітей по рідній землі, щоб цвіли й росли” [3, с. 307]. Ці картини різко контрастують із трагічними подіями, що постають із оповідей очевидців і учасників війни справжньої.

У основі наративу твору антитеза: протиставлення миру, що символізує спокій, злагоду, майбутнє, та війни, що уособлює страх, розпач, приреченість й неминучі втрати. Ефект “ока камери” в поєднанні з “ми-нарацією” відкриває читачеві образ першої оповідачки Марії Коршун. Жінка несе пашу для телят. Її постать повільно наближається. Очі сімдесятичотирьохрічної жінки “сяяли цвітом розквітлого льону й виражали таку глибинну приязнь і щирість душі, що не можна було не відкритись їй у відповідь” [3, с. 236].

З першоособової нарації Марії дізнаємося, що вона з Єліного, у 1926 році вийшла заміж за Захара Коршуна. Її оповідь висвітлює події, відображені на фотографіях, пояснює, коли й за що отримала нагороди. Оповідь Марії вимальовує трагічну картину життя партизанки, що вміщує втрату чоловіка, теж партизана, арешти, втечі. Кульмінаційний момент трагізму долі оповідачки – перебування в колодязі в лютий мороз як спроба врятуватися від неминучої загибелі. Автор-наратор передає душевне хвилювання героїні, що поринула у світ бурхливих спогадів, знову зосереджуючись на очах жінки: “Раз у раз на її очі мовби хмарки набігали, й тоді під віями зблискували раптові сльози, й через ті перлисті сльози можна було, здається, заглянути в самісіньку Маріїну душу – зболену, вистраждану, незламну. Важко було уявити, що стільки випробувань випало на її долю, й ніщо не зломило цю звичайну жінку з поліського села Гута Студенецька ...” [3, с. 244].

Наступною подається оповідь діда Малашка. Як і Марія, він бував у загоні Федорова, знав Захара. За те, що подався в партизани, вбили

його дружину, семирічного сина, тещу. Людина втратила найдорожче – свій мікрокосм, рідну кров. Трагедію оповідача автор підкреслює синтаксично: кожна фраза, кожне речення про втрати-спогади завершується трьома крапками. Персонажеві навіть тепер, через кілька десятиліть, важко згадувати ті втрати.

Оповіді-спогади, що перемежуються з історичними довідками, відкривають безліч подібних трагедій. Автор, знову набуваючи ролі всезнаючого наратора, зауважує: “У Єліному звернешся до когось навмання – на вулиці зустрінеш, у полі – й почуєш трагічну розповідь, бо тут кожна людина – це трагедія” [3, с. 249], адже ставалось у той час так, що “діти вмирили на очах у батьків, жінки згорали в полум’ї з немовлятами, стариків розстрілювали разом з усіма ...” Таких сіл, як Єліне, чимало: Лосівка, Хоромне, Холми, Погорільці та інші; хутір Ганнівка, Глухівщина, Тополівка та безліч інших. Ці села та хутори також зберігають у пам’яті безліч трагічних та зворушливих історій. Приміром, Єлизавета Олександрівна Мельник з Хоромного оповідає про те, як вона з маленькою дочкою переховувалась у лісі. Вона наводить вражаючу деталь, як голодна дитина зреагувала на застереження однієї жінки: “Цить, бо як плакатимеш, то нас усіх знайдуть і повбивають” І повірте, що як замовкла, то цілу добу не озивалась, і вже їсти їй перехотілося” [3, с. 263]. Або дивовижна історія Катерини Шарабури з с. Погорільці, яку арештували разом з активістками, на кого впала підозра, що їхні чоловіки в партизанах, й розстрілювали в яру. Вона вижила, хоча їй було перебито обидві ноги. Не зважаючи на нелюдський біль, жінка мусила нерухомо лежати, наче мертва, щоб її не помітили вороги.

Окрім першоособового наративу, що характеризується внутрішньою фокалізацією та нараторами, які є частиною дієгезису, повість також містить чимало історій-ретроспекцій, про які дізнаємося зі слів очевидців подій або родичів загиблих героїв. Такі історії подаються у формі наративу від третьої особи із зовнішньою фокалізацією, оскільки тут маємо справу із розповідями гетеродієгетичних, інтрадієгетичних нараторів-розповідачів. Із розповідей рідних та друзів постає образ тринадцятирічного підричника Васі Коробка, якого наратор називає поліським юним месником, що в душі був хліборобом, але так і не став ним, тому що мусив зброєю визволяти рідну землю. Історію Мотрони Захарівни із поліського села Клубівки повідала її дочка Настя. Вона (Мотрона) з шістьма своїми сестрами залишились каліками через гранату, яку кинули в погріб поліцаї, де дівчата були зачинені разом зі своїми батьками ... Безліч скалічених доль, істинних трагедій.

Оповіді-спогади героїв, розповіді свідків та родичів загиблих у тексті повісті увесь час йдуть поруч із картинами сучасності: школярі, що граються, святкування Дня Перемоги, гурти молодиць та бабів, що ведуть розмірені бесіди ... Війна живе у їхній пам’яті, на фотокартках загиблих родичів, у обелісках, де причаїлась людська трагедія.

Письменникові віриться, що не поросте “травою забуття” людська пам’ять про пекельний жах війни ...

Якщо в повісті “З вогню воскресли” відчутне суттєве домінування нарації від першої особи (оповідь), то для повісті “Мертва зона” характерне наратування від третьої особи однини (розповідь) з нульовою фокалізацією, наявність психологічних сцен, живих портретів, великої кількості діалогів. Розповідь представлена всезнаючим екстрадієгетичним наратором. Вибір такого наратора, на наш погляд, дає письменникові змогу об’єктивно оцінювати дії та вчинки персонажів, ситуації, події. Зображені події настільки вражають, що з наративного плану вириваються в образний, і реципієнт не помічає наративної монотонності твору. Якщо попередня повість композиційно нагадує хроніки воєнних літ, то “Мертва зона” має традиційні для жанру повісті сюжет та композицію. Події у творі головним чином представлені за принципом “тут і зараз”, а не ретроспективно, хоча елементи ретроспекції подекуди вводяться наратором. Випадки ретроспективної нарації присутні, коли йдеться про характеристику персонажів, у якій не останнє місце відводиться змалюванню історії їхнього життя.

В. Дончик підкреслює алегоричність назви твору: “Мертва зона – це те, що завжди породжується тоталітаризмом – чи то гітлерівського, чи то сталінського гатунку. І в зоні люди залишаються людьми, вони здатні на благородство, героїчний вчинок, але вони – приречені” [7, с. 319 – 320]. Така приреченість викликається передусім руйнуванням гармонії зі світом, власного мікрокосму, звичайного плину життя.

“Мертва зона”, як і повість “З вогню воскресли”, має своєрідне обрамлення. На початку твору у формі розповіді всезнаючого наратора йдеться про півня (який у фіналі повісті набуває значення символу), що, потрапивши до замкнутого простору (у “глуху нору” [2, с. 204]), втратив свій природний зв’язок зі світом.

Різким переходом від розповіді про півня є психологічна картина: Меланці вчувається голос доньки Галі, яку переховувала в погребі. Наратор майстерно подає психічну напругу, хвилювання матері, про що свідчать тривожні, напружені рухи, тяжкі роздуми про долю дівчини, яка змушена ховатись у темному, задушливому погребі. Тривожні роздуми матері перериває колоритний персонаж – божевільна “прошачка” Мотря з Торбою. Вона виконує роль своєрідного пророка. В діалогах з Меланкою Мотря пророкує кінець світу, що уявляється їй як зникнення церков у страшеному полум’ї та загибель усіх грішників. Трагізм твору поглиблюється тим, що ці дивні пророкування стають реальністю для мешканців Соболівки.

Інша розповідь наратора – про не менш колоритного Івана Вільготу, що не міг терпіти гостей. Вільготу цікавило “борюкання” й він міг побороти одразу двох, трьох супротивників. Ретроспективно повертаючись у минуле задля подання історії життя персонажа, наратор показує Вільготу гарним господарем та непоганим пристосуванцем



(приставши до Махна, вчасно (до розгрому) покидає його). Повернувшись у Йванову сучасність, всезнаючий наратор характеризує синів персонажа: перед війною старшого сина Макара забрали до війська, а молодший син, Юрко, подався в поліцаї.

Саме Юрко, молодший Вільготин син, на наш погляд, є уособленням людини, зломленої, скаліченої виром страшних обставин. Це каліцтво, передусім моральне, проглядається в психологічно яскравих діалогах з батьком, у вчинках, у звірячих діях, зокрема, коли він жорстоко б'є Меланку, коли разом з іншими поліцаями та старостою шукає її дочку Галину. Маючи матеріальні вигоди (нова цегляна хата голови колгоспу і т. ін.), Юрко увесь час відчуває нелюдський страх, усвідомлюючи приреченість його мікрокосму. Соболівку мають спалити через те, що тут було вбито німця. Розпач штовхає Юрка на звірства, що сприймаються реципієнтом як бажання вислужитись, аби хоч якось врятувати свою родину, відвернути від неї лихо.

Поряд із персонажами трагічними в повісті зображені комічні персонажі: жалюгідний дід Катеринка, що звик бути всезагальним посміховиськом; брат Меланки Юхим, який "... час од часу розходиться зі своєю жінкою. Це трапляється раз на рік чи два роки. Пити не п'є, та коли приходить додому веселий, Тетяна вже здогадується, чим це може скінчитись" [2, с. 218]. Самохарактеристика Юхима подається не менш дошкульно: "Горобець не сіє і не жне, а їсть і п'є. Хіба на світі одна жінка? У кожусі водиться бліх менше, ніж є жінок, що ладні вчепитися за чоловіка" [2, с. 219]. Теж жалюгідний, і не лише зовні, а й душею, він (Юхим), за авторським коментарем-спостереженням, "здається, ні в кому не пробуджує співчуття, а тільки незлостиву насмішку. Проте незлостиву ту насмішку він сприймає як приязне ставлення – і ладен душу свою перед будь-ким відкрити ..." [2, с. 219]. Для повноти характеристики Меланчиного брата письменник включає й голоси інших персонажів. Божевільна "прошачка" Мотря з Торбою в розмові з Юхимом філософськи визначає психологічну проблему горе-чоловіка: "Людині ніхто вгодити не може. Ото хто в неї найближчий чи найрідніший? Вона сама ж. Але живе так, що з душею своєю не мириться, що сама собі ворог найлютіший" [2, с. 224].

Трагічні моменти в повісті переважають. Навіть згадана вище оцінка несе в собі трагізм розколу, надломленості людської свідомості, трагедію людини, що не здатна жити в мирі із самою собою. Не менш трагічними є картини розпачу родини Вільготи під час порятунку свого майна від неминучої пожежі, про яку відомо тільки їм. Наратор знову зосереджується на діях, нервових рухах персонажів, неочікувано щедрих вчинках. Іван Вільгота вирішує продати злиденним Чернегам свою корову за безцінь. Ейфорію, неймовірне свято від отримання корови в родині Чернег змінює картина візиту поліцаїв, серед яких був і Юрко, та сцена конфіскації такого дорогого Вільготиноного подарунку, трагізм якої підсилюється психологічними портретами її свідків-жертв: Катерина

“стояла з безвольно опущеними руками й дивилась. А з хати одне за одним виприскували, як порох, її босоногі дїтлахи й стовплювались навколо неї. Під бровами поблискували не очі, а чорні жуки-рогатики, і тих мовчазних, безшелесних рогатиків росло і росло, наче це все відбувалось не в сїнях, а в лісі на тїнистій галявині” [2, с. 250]. Стан безпорадності Івана Вільготи як реакція на прохання Катерини допомогти (“А що властї скажеш ...”), що став мимовільним свідком конфіскації, підсилюється характеристикою його голосу й рухів: “півголосом промимрив..., ведмедкувато повернувся й провалився у чорних сїнях” [2, с. 251].

Страшною є розповідь про загибель діда Катеринки, який переховував та підгодовував півня, про якого згадувалось на початку твору. Ця розповідь відкриває загальну картину трагедії с. Соболівки. Німець, забравши півня, зачиняє сїнешні двері і підпалює дідову хатину. Катеринці вдається вибратись із задимленої хати, але німець вбиває діда. Картину вбивства всезнаючий наратор переводить із побутового рівня в реєстр легенди: “Пострілів дід не почув. Не побачив і того, як півень випав із-під німцевої пахви на землю і, змахнувши крилами, з густим лопотінням полетів між вишнями. А може, почув? А може, почув і здалось йому, що то його душа знімається в небо?” [2, с. 268].

Ще страшнішою є трагедія Чернег: німці підпалюють їхню хату та кидають у полум'я немовля; намагаючись врятувати дитину, гине Катерина; Лука наказує дітям рятуватись втечею, але починається стрілянина, вбивають Чернегу. Наратор майстерно передає за допомогою внутрішнього мовлення (монологи-роздуми героя) бездушність та напівбожевільний стан охопленого жадібністю та розпачем через матеріальну втрату Івана Вільготи: “Господи, – думалося в цей час Вільготі, – і хату його спалили, й самого порішили, а хто ж мені за корову заплатить! Ех, якби знатя, то я ще зранку відвів би рябу на сусіднє село ...”, а Йванове сусідське співчуття загиблим дітям зводиться лише до: “Хай би жили ... Повиростають, то я безпремінно стребую із них те, що батько запрягався віддати ...” [2, с. 269].

Зрадливу вдачу Вільготи наратор зображує його готовністю допомагати палити хатини односельців, аби лише вберегти своє добро, яку Іван висловлює в діалозі з німцями (що носить досить однобокий характер, тому що німці його не розуміють): “Коли хочете, я вам усе тут покажу ... Де хто ховається ... Все покажу ...” [2, с. 270]. Проте навіть його згадка про сина-полїцая не рятує Вільготу.

На фоні загальної трагедії мешканців Соболівки особливо зворушливо виглядає картина в млинї, де переховувались “півпарубка” Олекса, Галя та Мотря з Торбою, коли там з'являються троє Чернежиних дітей, яким вдалося врятуватись від пострілів. Всезнаючий наратор вносить елемент сентиментальності в образ божевільного пророка близького кінця світу Мотрі з Торбою: вислухавши жахливу оповідь дітей про долю їхньої родини, вона починає пригощати їх їжею, а

помітивши, що діти босі, розриває на ганчір'я свій мішок, віддає свою легендарну торбу, що стала її невід'ємним атрибутом, аби взути малих. “Прощачка” вирішує забрати дітей із собою, щоб забезпечити сиріт хоч шматком хліба. Картину цю наратор завершує повчальною “проповіддю” Мотрі та помстою Олекси, який розстрілює машину з непроханими чужинцями.

Майже як диво виглядає розповідь наратора про “воскресіння” Меланки, яку всі, окрім Галі, вважали померлою. На фоні диму, вогню, задушливого згарища стражденної Соболівки – ще одне диво: півень, який врятувався від кулі фашиста. Взявши півня із собою, Меланка йде, повільно полишаючи винищене село.

Повісті Є. Гуцала “З вогню воскресли” і “Мертва зона” за допомогою різноманітних наративних форм, вустами різного роду нараторів відкривають справжню трагедію звичайної людини, яка за волею обставин опиняється у вирі війни. Війна калічить тіло й душу, вселяє нелюдський страх, руйнує, затьмарює розум, розколює свідомість. Навіть виживши, виборовши перемогу, людина навіки залишається один на один із власним горем, пережитими стражданнями, втратами ... Гуцалівський наратив трагедії людських доль у творах воєнної тематики має одну глобальну, спільну думку: природним для людини є мир, блакить неба, гармонійне співіснування з оточенням, любов та повага рідних та близьких. Наративні моделі розглянутих повістей об'єктивно засвідчують, як чуже життя входить у свідомість і долю інших, утверджуючи думку про єдність усього живого як найвищої цінності.

#### Література

**1. Гром'як Р.** Про осмислення “викладових форм” і про наратологію // Наукові записки. – Випуск 64. Частина І. – Серія : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 208 – 219. **2. Гуцало Є. П.** Вибрані твори : у 2-х т. – Т. І / Передмова М.Г. Жулинського. – К. : Радянський письменник, 1987. – 571 с. **3. Гуцало Є.П.** З вогню воскресли : Повісті. – К. : Дніпро, 1980. – 335 с. **4. Гуцало Є.П.** З вогню воскресли : Повісті / Післямова В. Плюща. – К. : “Українська видавнича група”, 1996. – 432 с. **5. Женетт Жерар.** Фигури. В 2-х томах. – Том 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. **6. Захарчук Ірина.** Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 17 – 24. **7. Історія української літератури ХХ століття : У 2-х кн. – Кн. II : Друга половина ХХ ст. Підручник. / За ред. В.Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 456 с. **8. Капленко Оксана.** Наратив як модель світу : структурна побудова і проекція на художній текст // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 10 – 16. **9. Капленко Оксана.** Перші кроки вітчизняної наратології // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 81 – 84. **10. Літературознавча енциклопедія (у 2-х томах) / Укладач Ковалів Ю. І. – Т. II. – К. : Академія, 2007. – 623 с. **11. Наєнко М. К.** Історія українського****

літературознавства : Підручник. – К. : ВЦ “Академія”, 2003. – 360 с.  
**12. Ткачук О. М.** Наратологічний словник. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

The article considers the peculiarities of the tales by E. Hutsalo, which depict the tragedies people had to endure during the years of the Second World War. It also reveals different points of view on the narrative as a narratological notion. The article considers as well the peculiar attitude towards the war of the writers, who worked in the 60s. The war was treated by them as a total destruction of human world and values. Different narrative forms in the military theme literary works by E. Hutsalo are being analyzed in the given article.

УДК.821.161.2.09+929 Шкурай

**С.А. Негодяєва**

#### **I. МАЗЕПА В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ У ВІРШАХ ІВАНА ШКУРАЯ “БАТУРИН”: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Наше дослідження розглядає типологічний аспект “полілогу поколінь” на прикладі вже традиційного для української літератури образу Івана Мазепи в доробку сучасного письменника Івана Васильовича Шкурая.

Вибір об’єкта дослідження зумовлений, перш за все, тим, що автор давно вже проживає на території Донбасу у м. Ровеньки, свого часу очолював Спілку письменників України на Луганщині, працював головним редактором міської газети “Вперед”, але його творчість майже не досліджувалась науковцями Слобожанщини. Окрім того, дуже символічна поява його роману у віршах “Батурин” (переробленого) у трьохсотріччя батуринської трагедії. Не секрет, що сучасна історіософська тематика україномовної творчості в нашому регіоні захоплює певну категорію реципієнтів, здатних розумітись на реаліях часу. Політичні та економічні кризи, впливаючи на духовну спустошеність, змушують Україну знову сходити на “батуринську голгофу”, а ми шукаємо відповідь на “чому” і “для чого”. Звернення до образу І. Мазепи неминує породжує дилему: або викривати його як ворога українського народу, або вдаватися до інакомовлення, до езопівської мови, до поступок офіційній владі і цензурі, або ж свідомо прирікати написане на небуття. Нині ми є свідками повернення багатьох літературних явищ до свого читача, вилучених свого часу з літературного процесу.

За визначенням Л. Стрельника, цей твір – “... річ складна. І читацький загал сприйме його по-різному. Одні хвалитимуть, другі ганитимуть. Треті, як у нас ведеться, величатимуть автора “націоналістом” у найогиднішому значенні цього слова...” [1, с. 5]. Та й особа Івана Мазепи, обрана автором для розкриття циклічності демократичних пошуків та колізій українського народу, надто протирічна й трагічна в нашій історії. Одні вважають його патріотом і борцем за незалежність України, другі – зрадником, треті – авантюристом, що намагався досягти особистої влади. Цю дискусію полишимо для істориків, бо метою нашої розвідки є аналіз типологічної та естетичної цінності образу гетьмана в літературному контексті на прикладі творчості сучасного письменника нашого краю.

Науковці довели, що “... одні й ті ж суспільні ідеали, ідеї, стичні та інші норми по-різному трансформуються різними народами під тиском історичних обставин. Так сталося й з ідеєю козацтва, спільною для українців і росіян. Російська модель дала опору самодержавства, українська – демократії” [2, с. 8].

Так, у поемі К. Рилєєва “Войнаровський” Мазепа зображений романтичним, але самотнім гетьманом, бо він, не залишивши по собі дітей, усі надії поклав на свого племінника Андрія Войнаровського, віддав усі свої багатства, але не булаву, надто запальний і конфліктний виявився амбіціозний родич.

Відносно іншого ідейного наповнення має також романтичний образ Івана в поемі С. Руданського “Мазепа, гетьман український”, що стверджує, він – “...державний діяч, який відстоює незалежність своєї батьківщини. Не може бути ворогом і зрадником свого народу” [3, с. 39].

О. Пушкін у поемі “Полтава”, звичайно ж, висловлював точку зору, сформовану російським царатом: це – злочинець, зрадник, проклятий церквою. У передмові до першого видання твору Олександр Сергійович писав: “... Деякі письменники хотіли зробити з нього (Мазепи) героя свободи, нового Богдана Хмельницького... Історія подає його честолюбцем, закоренілим у підступності і злочинах, наклепником... зрадником” [4, с. 67].

Сосюринський Мазепа із однойменної поеми дещо націоналізований, який упродовж усього життя керувався лише думками про свободу і незалежність України. Поет симпатизував гетьману, що виступав проти деспота (Сталін возносив деспота Петра).

Не треба нехтувати й європейською думкою в інтерпретації В. Гюго та Дж. Байрона, яка змальовувала Івана Степановича в привабливих фарбах. Симпатії європейців відображали пошуки високої громадської мети, котра б відповідала вимогам історії, морального обов’язку творців, свідків “буремних років боротьби і страждань”. Окрім того, існує думка, що Мазепа належить до прометеївських образів у творчості Байрона [5, с. 603], цей образ – титанічна індивідуальність, переможена, але нескорена. Як зазначалося, образ Мазепи стає одним із

“вічних образів” письменства й мистецтва, які набувають значного поширення в певних культурно-історичних регіонах, зокрема європейському, і функціонують в них протягом тривалого часу. Відноситься він до категорії традиційних образів історичного походження, таких як Карл Великий, Жанна д’Арк, Торквемада тощо, котрі різною мірою міфологізуються в конкретних художніх втіленнях.

Наші ж спостереження доводять, що художні пошуки в змалюванні образу Івана Мазепи сьогодні привели Івана Шкурая до надбань історії й кодів народнопоетичної творчості як невід’ємної складової творчості будь-якого письменника не випадково, бо вони сприяють процесу демократизації його поетичної мови, формують індивідуальну поетику національного поета.

Ліро-епічне полотно “Батурин” Івана Васильовича – це розгалужений сюжет, складна фабула, характери та психологічні конфлікти, інтелектуальні відступи-думки, вагання та розчарування, надії і мрії, ретроспективні мандри, сьогочасні та тогочасні майдани, баталії, зради, помсти, утечі, що спрямовані були лише на одне – створити сильну, незалежну державу. І. Мазепа (уособлення провідної ідеї сучасної політичної думки) виступає дипломатичним, розумним провідником ідеї козацького єднання під гаслом сильного державотворця, недаремно, крізь роман лейтмотивом лунають слова відомої чумацької пісні:

Ой горе тій чайці, чаєчці-небозі,  
Що вивела чаєняток при битій дорозі.  
Ой ішли чумаченьки, весело співали,  
І чаєчку зігнали, чаєнят забрали... [1, с. 33].

Головним структуротворчим механізмом образу гетьмана в романі у віршах виступають “тексти в тексті”, за допомогою яких автор намагається висвітлити історичні події з різних точок зору, недаремно в тексті багато авторських приміток, що відсилають нас до грецьких міфів, афоризмів видатних філософів, згадок про історичних осіб, колишніх і сучасних політиків, про події минувшини та сьогодення.

Для розкриття основної думки твору автор обрав найтрагічніший момент у житті гетьмана – зраду Мазепи полковником Носом, який відкрив ворота Батурина, гетьманської столиці, для московців. Назвавши це явище носівщиною (в однойменній частині), письменник схвильований тим, що ні тоді, коли було вирізано 15 тисяч українців, ні сьогодні, коли свідомо нехтують громадянами, непокараний жодний зрадник, бо за її (зради) наслідки завжди, чомусь, відповідали інші.

Підкреслено й цю ідею в образі Павла Полуботка (в частині “Плач Полуботка”, до речі, цей образ було введено автором до канви роману в другому виданні), який, користуючись повагою в козаків та посполитих, зрадивши гетьмана, перейшов на службу до Петра І. Але цар був нещадним до проявів будь-якої зради: під Пропойськом, де вирішувалася і доля Батурина, Полуботок воював на боці самодержця, під Полтавою,

де вирішувалася доля України, він також був на боці російського царя, – той же Перший через роки запроторив Павла-зрадника до каземату Петропавлівському фортеці, де він і загинув.

Філософсько-естетичне осягнення часу як однієї з характеристик буття героя і соціуму – домінанта поетичних пошуків Івана Шкурая. Поетичне осмислення історії тут – одна з найцікавіших граней.

Ретроспекції, ремінісценції допомагають розгорнути перед читачевим зором просторові і часові обшири, вихопити з темряви минулого яскраві, зримі картини життя, котрі є своєрідним поглядом для осягнення часу теперішнього. Зловісний образ царя Петра, що є своєрідною ремінісценцією з поеми О. Пушкіна “Мідний вершник”, одвічне пригнічування України ненаситним російським самодержавством стають тут предметом емоційного переживання гетьмана. Картини минулого, як нічний кошмар, зненацька навалюються на нього. Враження настільки раптові і сильні, що, здається, спроможні розчавити його людське “я”. Образ, створений уявою поета і втілений у слові, цілком історично, психологічно, художньо виправданий. Адже такою була наша кількасотлітня історія. У такий спосіб осмислюються закономірності історичного процесу, окремі його факти, події. Для Мазепи, гетьмана, “суворого на війні, а без війни – дивака смиренного” [1, 23] держава виступає святиною, яка залишатиметься слугою “старшого брата”, якщо її не захистити. А від “Богдана до Івана не було гетьмана”. У молитві Мазепи втілено весь біль і щем за рідну землю. Високий патріотизм роману не потребує особливих доведень. Разом з тим, не можна не помітити в ньому уважно-критичної оцінки деяких фактів національної історії. Роздумуючи над трагічними сторінками минулого, дошукуючись їх причин, поет не обминає і того, що викликає гнів і сором гетьмана, який усвідомлює й передбачає власні помилки:

Хто зна, де помилка, де вірна дія,

Та головне – іти, не скніти.

Сьогодні твориться подія!

Дай, Боже, Україну відтворити [1, с. 63].

Для того, щоб читач повірив у щирість молитви Мазепи, І. Шкурай вдається до змалювання дисонансів, риторичних висловлювань, діалогів, емоційно-забарвленої лексики, містких несподіваних метафор, сповнених контрастів, порівнянь і запитань.

Страшні реалії часу передано у творі в картині падіння Батурина. Характерна його ознака – хронотопічність. Зображуване поступово розгортається у панорамну картину, образ-символ – зрадженого самотнього гетьмана, що тікає із скарбами від московців.

Глобальні історичні процеси – протистояння різних соціальних і національних систем, визвольні змагання, розпад столиці, руйнація мрій про виникнення незалежної України, – знаходять символічне вираження у фінальному образі, наділеному великою узагальнюючою силою: старий гетьман марить перед смертю, його зустрічає сива ненька, але до Божого

суду Іван приходять спустошений і знесилений, не полишив по собі ні сина, не захистив держави, згадує нехтуваннями поглядами Овідія та порадами Макіавеллі, мандрує “муками до раю”, ховає Україну лише під повіки.

У поєднанні з символізацією навіювання дає неабиякий художній ефект епілог роману. Калейдоскопом проходять перед очима реципієнта полки Петра, минаючи Дике поле, степову Елладу, ретроспекція призводить до сьогодення, – письменник у потязі по дорозі “Київ-Луганськ” закликає сучасників:

А на батуринську голгофу  
Нехай приходять Україна  
Згадати власну катастрофу  
І власну смерть, свою руїну [1, с. 176].

Історичне минуле, як бачимо, стає предметом емоційного переживання головного персонажа тоді й автора сьогодні. Психологізм – характерна ознака історіософського роману у віршах поета.

Іван Шкурай завжди намагається сягнути глибинної суті явищ, що потрапляють у поле його філософсько-естетичного осмислення. На початку ХХІ століття ми спромоглися вийти з камери офіційного плюралізму думок. Оскільки наш земляк не хроніст, а саме поет, образ минулого в його творі часто є спонтанним. Асоціативні зв'язки несподівано пов'язують дуже віддалені одні від одних у просторі і часі предмети, явища, події. І це – свідчення масштабності художнього мислення. Інтерпретація образу Мазепи вирішальним чином залежить від ставлення автора до основної політичної акції гетьмана, спроби повернути Україні незалежність, завойовану за часів Хмельницького, і ширше – до проблеми її політичного статусу в минулому, теперішньому і в майбутньому. Тобто міфологізація образу Мазепи набирає виразно політичного характеру.

Отже, у своєму романі письменник зробив спробу показати гетьмана не тільки як державного діяча, дипломата, політика, а й людину щедрої душі, людину щирю, милосердну, людину державних масштабів, що змушена була іти на компроміси, ховаючи свої потаємні мрії в душі, не довіряючи їх майже нікому. Складна поведінка Мазепи була зумовлена тим, що гетьман змушений був, з одного боку, слухняно виконувати волю Петра, посилати козаків на тяжкі роботи, виряджати їх у Петрові походи, а, з другого – шукати шляхів розриву союзу з царатом, який все більше нахабнів, утискуючи український народ, позбавляючи його найдорожчого – волі. Письменник вважає, що Мазепа зрадив російського царя, бо не хотів зрадити власну ідею. Мазепу самого зрадили, і він залишився самотнім у своїх сподіваннях. Захисники Батурина розкололись. Це серйозна заявка на об'єктивну оцінку державотворчих спроб гетьмана. У творі зустрічаються декілька ремінісценцій-мотивів “Слова о полку Ігоревім”. І не випадково,



провідний образ “Батурина” та Святослав із “Слова” – є гарячими провідниками ідеї єднання.

Творчий портрет Івана Мазепи, реалістичний і трагічний одночасно, в інтерпретації Івана Васильовича Шкурая – одне з найглибших в сучасній українській літературі художніх проникнень у природу особистості та духу. “Батурин” став художнім доказом того, що гетьманування Івана Мазепи було добою політичного, економічного та культурного відродження країни, що його діяльність була спрямована на об’єднання українських земель, що завдяки гнучкій політиці він намагався зміцнити свою владу й позиції в Україні й за кордоном.

Значний внесок у мазепіану зробив автор, порушуючи важливі проблеми історії України, створив оригінальний, наснажений національним змістом роман у віршах, викриваючи проблеми сьогодення.

#### Література

**1. Шкурай І.** Батуринська голгофа. – Луганськ : Глобус, 2008. – 243 с. **2. Кравченко І.** Світ запорозький та його цінності // Запорожці : До історії козацької культури. – К. : Мистецтво, 1993. – 400 с. **3. Киричок П.** Романтичний образ гетьмана-патріота // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 36–43. **4. Пушкин А.С.** О литературе. – М. : Просвещение, 1962. – 256 с. **5. Чічкан О.** Своєрідність українського національного характеру І. Мазепи в однойменній поемі Дж. Г. Байрона і в її трансляті // Література. Фольклор. Проблеми поетики : Зб. наук. праць. – Вип. 25 / Редкол. : А.В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Акцент, 2006. – С. 590 – 604.

The article researches for the first time the typological peculiarities of Ivan Mazepa’s image in the view of the modern literature tendencies on the basis of the novel-in-verse “Baturin” written by Ivan Shkuray, modern Ukrainian writer, living in the town of Rovenki, Lugansk region.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Гуменна

**В.Ю. Родигіна**

#### **ЛІТЕРАТУРНА ПАНОРАМА 20 – 30 рр. ХХ СТОЛІТТЯ В МЕМУАРНОМУ РОМАНІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ “ДАР ЕВДОТЕЇ”**

Період 20 – 30 рр. ХХ століття в українській літературі є одним із найменш вивчених не тільки через важкі невизначені часи в уряді держави, утворення та становлення державних установ УССР, але й через певний вакуум досліджень цього суперечливого періоду.

Причиною такої ситуації було небажання радянської влади розкривати правду про створення та виникнення письменницьких організацій, про привілейоване положення прихильних владі радянських письменників та про усунення від літератури “неблагонадійних”.

Але дізнатися правду все-таки можна. Найправдивішим та найдосконалішим джерелом у цьому випадку постають письменницькі мемуари початку ХХ століття, адже їхні автори на власні очі спостерігали та були учасниками всіх минулих подій. Професор О. Галич наголошує на тому, що “... українська мемуаристика ХХ століття служить не лише засобом історичного освоєння дійсності, а й цілям художньо-естетичного пізнання життя, залучення його в сферу мистецтва” [1, с. 83]. Одними з найбільш детальних, але найменш вивчених постають мемуарні спогади Докії Кузьмівни Гуменної “Дар Евдотеї”. У своїй реалістичній описовій манері авторка без прикрас, абсолютно щиро згадує про свою письменницьку юність, розквіт творчих можливостей та їх примушений занепад.

Мемуари письменниці ставали об’єктом вивчення літературознавців П. Сороки, О. Коломієць, В. Пепи. У своїх наукових дослідженнях науковці ставлять акцент на художньому та культурному значенні мемуарного роману Докії Гуменної, але як об’єкт історично-літературної детальної розвідки ще не розглядався. Дана стаття є спробою висвітлення літературної панорами доби 20 – 30 рр. ХХ століття крізь призму мемуарного роману Докії Гуменної “Дар Евдотеї”, встановити джерела зацікавлення Докії Гуменної літературою.

Витоки зацікавлення літературним процесом походили ще з дитячої любові Докії до книжки, яка була для неї найкращим другом та порадиником: “Унаслідувавши від мами мовчазність і не маючи таланту до компанії, ані успіху, я надолужувала – ну, ясно ж! – читанням. Крім книжок із шкільної бібліотеки, читала й те, що в хаті було: Марко Вовчок, Грінченко, Квітка-Основ’яненко... Шевченко був мій давно вже тому, що “Кобзар” був у хаті читаний і перечитаний ще до мого усвідомлення себе” [2, с. 70].

Найбільшим прагненням юної Докії було вчитися та здобувати нове. Тож після отримання в Таращах відрядження до Київського Інституту народного господарства одразу вирушила до Києва, де відбувся вступний іспит. На підставі твору про Івана Франка приймальна комісія передала документи Докії до основного курсу Київського університету. Ставши студенткою, Докія “не тільки ходила на лекції в колосальні аудиторії, але й пильно перечитувала в коридорах усі оголошення, вичитувала, куди запрошували, та ще й з додатком: вхід вільний” [2, с. 152].

Літературно-освітня ситуація початку ХХ століття позначилася різноманітністю напрямів наукової та культурної діяльності. Одними з улюблених для Докії стали засідання Археологічної та Літературознавчої комісій. Ці засідання були популярними і серед інших студентів: “Тут

набивалось так багато людей (студентів), що здебільшого доводилося підпирати спиною стіну. Там ото я й побачила Сергія Єфремова, – завжди у вишиваній сорочці із стоячим коміром і зав’язаною при шії китичкою. Сиві вуса, волосся на голові їжачком. Говорив від буденно і пришепелявлював. І хоч це був знаменитий Єфремов, а мене він мало вразив. Але от Андрій Ніковський! Яка вишукана зовнішність! Аполлон у трошки старшому віці. Яка елегантна промовистість! Тоді ж я читала його “Віта нова” і кожне слово видавалося мені перлиною. Бувала я й на засіданнях, коли виступали М. Рильський, М. Драй-Хмара, О. Бурггардт, П. Пилипович, М. Зеров. Тоді я не знала, що присутня на виступах “п’ятірного грона”, ніде не було декларовано, що це – неокласики. Їх поезії були для мене сухі й академічні, але ж я не забувала, що це – Академія наук” [2, с. 153].

Із захопленням Докія Гуменна відвідувала прилюдні збори у Всенародній бібліотеці Академії наук на бульварі Шевченка, на яких П. Тичина читав свою поему “Сковорода”. Зала бібліотеки була переповнена, літав дух загального піднесення. Запамятались Докії овації, з якими зустрічали та проводжали Тичину. Читання Т. Осьмачки викликали менше захоплення, адже його вірші здалися студентці поезіями грізного велета. Але найбільше гнітила Докію самотність, неможливість поділитися своїми думками з незнайомими людьми, які гучно вітали нового поета. Це був лише початок майбутньої самотності. У цій жахливій за своїм цинізмом політичній системі кожен був не тільки сам за себе, але й проти всіх. Мати своє власне індивідуальне обличчя означало стати під приціл критики та винищення. Тож така вимушена природна усамітненість, напевно, допомогла Д. Гуменній не тільки остаточно не загинути в часи репресій, але й накопичити цінний життєвий досвід для подальшої літературної роботи: “Не будучи в масі, а будучи поза нею, я ззовні всю цю мальовничу збиранину спостерігала і по-своєму насолоджувалась нікому не видимою грою” [2, с. 155].

Докія не втрачала жодної можливості жити повним культурним життям. Щоб вивчити більше народних пісень почала ходити в об’єднаний студентський хор під керівництвом Вірьовки. Завдяки подрузі Ніні Тарашук їй пощастило побачити останній виступ старенької Марії Заньковецької, історичну виставу театру “Березіль” в постановці Леся Курбаса “Гайдамаки”.

Ходила на читання статей, фейлетонів на злободенні теми Кияниці, Прихна, Антоненка-Давидовича. Ці опозиційні до урядової політики читання “Живої газети” супроводжувалися присутністю присланих для доносів шпиків. Клуб було розігнано, Прихно збожеволів, Антоненку-Давидовичу пропонували вступити до КП(б)У – він відмовився. Такі уривчасті враження давали привід для розмірковувань.

Одним з найяскравіших моментів в пролетарських студентських буднях Докії було видовище, коли Київський університет перейменовували на Інститут народної освіти. Проти виступили

Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович. Ці збори, за згадкою авторки, закінчилися криком між ними та Я. Качуром – тоді головою наглядового комітету при університеті, тож резолюція прийнята не була. Але перейменування все-таки відбулося. Після основного курсу Д. Гуменна стала студенткою першого курсу літературно-лінгвістичного факультету. Але в подальшому, коли її питали, де вона навчається, то Докія робила акцент на “літературному” факультеті.

І незважаючи на всі додаткові зацікавлення та можливості майбутня письменниця з усіх сил спрямовувала себе в єдину царину, яка захоплювала її насправді – це література та все, що її стосується. Саме в цей час в Шевченківському театрі виступали українські пролетарські письменники із столиці – Харкова. Цей виступ не міг бути поза увагою зацікавленої студентки. Промова письменників стосувалася того, що починається ера жовтневої літератури, яка пориває з буржуазними пережитками. На тих зборах пропонувалося вступити в пролетарсько-робітничу організацію “Гарт” на чолі з Василем Елланом або у Всеукраїнську селянсько-батрацьку літературну організацію “Плуг” на чолі з Сергієм Пилипенком.

Виступали В. Сосюра, П. Тичина. Усі присутні були у захваті від їхнього читання: “Лисиче над Дінцем...”, “Плуг”, “Сонячні кларнети”. А далі М. Хвильовий читав свої новели “Сосни гудуть” і “Я (Романтика)”. Від першого до останнього слова він тримав залу в напруженні. Докія більше ніколи в житті не бачила такого магічного нав'язання читанням на масу.

Під враженням від того незабутнього вечора вона написала заяву на вступ до “Плуга”. Це літературне угруповання початку ХХ століття об’єднало в собі Григорія Косяченка, Євгена Брасюка, Антіна Шмигельського, Якова Ковальчука та багатьох інших. Деякі з них пізніше будуть соромитися свого літературного початку, деякі стануть сліпими співцями радянської влади, деякі, як Борис Коваленко, стануть нищівними критиками усього й усіх, адже самі не були в змозі написати ані рядку, але дехто створить справжні художні шедеври.

“Ні, таки “Плуг” мені ближчий, бо хоч я й вирвана з села, але я – з того кореня, всі мої родичі – село. “Плуг!” [2, с. 182]. Асоціація себе з селянством не покидала Докію ніколи в житті.

Збори плужна відбувались в редакції газети “Більшовик”, що містилась у обласному “Сільбуді” на Фундуклівській. На зборах “Плугу” Докія познайомилась з Юрієм Покосом, дитячим письменником Юрієм Будяком. Головою київської організації “Плугу” був головний редактор газети “Більшовик” Самійло Щупак, що трохи розчарувало Докію Гуменну.

Кожної неділі приходила на збори “Плугу”, де головою фактично був Яків Качура, а Щупак майже ніколи не приходив. На зборах тоді ще не існувало холодної відстані між керівництвом та іншими учасниками організації, але то був лише початок. Разом з Докією збори постійно

відвідували Юхим Дубков, Яків Савченко, Володимир Ярошенко, а також член “Гарту” Сергій Жигалко. На той час в повітрі літала думка, ніби “Гарт” є набагато перспективнішим угрупованням ніж “Плуг”, але відкрито говорити про це вголос ніхто не наважувався. На зборах “Плугу” А. Шмигельський читав вірші, інколи Косяченко, Дубков скоріше виконував функцію наглядча партії ніж письменника. Б. Коваленко вже давно переключився на критику з марксистським нахилом. Багато хто з членів “Плугу”, як і Докія, боялися попасти під таку їдку критику, а сама Докія вже ладна була покинути “Плуг”, адже будь-яка тематика не класово-політичного спрямування викликала бурхливий протест і вона здебільшого сиділа на зборах мовчки. А недоброзичлива позиція лише сприяла кар’єрному зростанню Б. Коваленка: з “Плугу” він вступив до “Гарту”, а потім до комсомольського “Молодняка”, але не інтелектуальному. В публічній дискусії з М. Зеровив Коваленко був повністю розгромленим майстром справжнього слова на очах у сотень глядачів.

Невідомо, як би склалася подальша літературна доля Д. Гуменної якби не С. Пилипенко та Д. Загул, яких Докія завжди вважала своїми літературними батьками. З усього ворожого оточення це були чи не єдині люди, які поставилися до неї з турботою, розумінням та прагненням допомогти.

С. Пилипенко надрукував перший же нарис “В степу” в журналі “Сільськогосподарський пролетар”, а при публічному обговоренні нариса надав йому високої оцінки, що не тільки врятувало Д. Гуменну від вилучення з лав літератури, але й надало впевненості у власних силах.

Крім своїх скромних літературних починань Д. Гуменна намагалась не відставати з навчанням в ІНО. В самому інституті студенти вже давно були поділені на “селюків”, переважно українців, та “аристократів”, переважно заможну російськомовну молодь. Не зважаючи на певні труднощі Докії пощастило чути лекції професорів О. Грушевського, О. Оглобліна, М. Зерова, П. Пилиповича, Тимченка, Калиновича, Якутського. Найбільше захоплення у студентів викликали лекції М. Зерова. Аудиторії просто не вміщали всіх бажаючих бути на його лекціях з історії української літератури: “Українська література вставала перед нами як надзвичайно цікаве, тісно пов’язане з життям, історико-мистецьке явище. Навіть у найменшого письменника він знаходив скарби, перла й дорогоцінне каміння в оправі найтоншого зеровського гумору. Слухаючи його, я в голові собі не покладала, що перед нами – найвидатніша постать у літературі нашого часу” [2, с. 185].

А засідання в “Плузі” все продовжувалися, хоча вже ставали одноманітними пролетарсько-ідеологічними. Ця атмосфера гнітила не тільки Докію, але й постійних оптимістів А. Шмигельського та Ю. Будяка. До організації приєдналися Василь Атаманюк та віра Нечаївська. На якийсь час прісні та невиразні засідання відвідав Сава

Божко, член столичного харківського “Плуга”. Цей візит ніби відкрив завісу на інше, більш активне, трохи іронічне життя. Також в члени “Плуга” записався Олександр Корнійчук. За спогадами Д. Гуменної він був тоді однаково зі всіма доброзичливим та привітним. Але майбутнє розведе їх по різні боки барикад.

Боязкій та невпевненій Докії одного разу навіть довелося виступити прилюдно на літературному вечорі з оповіданням “Савка”, що надрукував журнал “Нова громада”, а присвячене воно було Савчиним переживанням з приводу смерті Леніна. Критика Г. Косинки “Папір усе терпить” стала поворотним моментом в творчості Д. Гуменної. Саме тоді для неї стала наявною ще одна гілка “післяжовтневої” літератури і її невід’ємна риса – саркастична посмішка з очевидної дурості.

Приблизно в цей же час виникає літературна організація МАРС, яка розшифровувалась як Майстерня літературного слова. З її членів Д. Гуменна знала Марію Галич, яка здавалась їй недосяжною постаттю. Відома вона була короткими імпресіоністичними новелами, схожими на новели В. Стефаніка. Інші учасники МАРСу – Б. Антоненко-Давидович, В. Підмогильний, Є. Плужник, Т. Осьмачка взагалі здавались вищими зірками літератури. Пізніше МАРС трансформувался у “Ланку”, а в неофіційній номенклатурі це угруповання отримало статус “пупутника”, як і неокласики. Цей статус означав недотримання канонів радянської літератури, але й відверту опозиційну лінію поведінки не передбачав.

Вишуканою організацією для метрів літератури був “Аспанфут”. До нього входили визнані митці М. Бажан, Ю. Яновський, М. Терещенко, О. Слісаренко. Представники цього угруповання навіть не звертали уваги на “свіжоспечений” літературний молодняк, в той же час “пупутники” дозволяли собі відкрити гостру, а разом з тим справедливу, критику. Усвідомлюючи себе на нижчому шаблі цієї творчої ієрархії, Д. Гуменна все-таки прагнула власного удосконалення, шліфування літературних можливостей, але оточуюча її дійсність наполягала на іншому.

На зборах “Плугу” Докії Гуменній дорікали за зайве психоложство, порівнювали з Винниченком, що вже було ніби вироком, вимагали не забувати про завдання партії й уряду. Постійна критика спричинила стійкий невгамовний песимізм. “Словом, я була як молоде зілля, яке хоче рости з того ґрунту, в яке посіялося, хоче прищепитися. А ґрунт той був неясний, і хто похвалиться, що він такий ясновидець і бачив майбутнє?” [2, с. 171].

А разом з тим в редакції газети “Пролетарська правда” на неї чекала штатна посада. І майбутня письменниця не прийняла цього запрошення, бо прагнула стати самостійною, незалежною не від кого творчою особистістю. Робота в газеті передбачала певну творчу залежність. Так і не вступила Д. Гуменна в комсомол, хоча дома давали на це рекомендацію. Все це відкидала як те, що унеможлиблює поклик її життя – стати справжньою письменницею.

А літературні події на Україні розвивались дедалі бурхливіше. Утворилася письменницька організація “Західна Україна”, до якої увійшли Д. Загул, А. Турчинська, В. Атаманюк з “Плугу”. З “Гарту” виокремилась комсомольська організація “Молодняк” у складі М. Шеремета, С. Воскресенка, Л. Смілянського, І. Семиволоса, М. Шпака, Ю. Костюка, П. Колесника.

У цей час Д. Гуменна знаходилась у самому епіцентрі літературно-мистецького життя. Виникнення великої кількості письменницьких організацій сприяло постійному проведенню літературних вечорів, кожне угруповання на таких вечорах захищало свої творчі позиції. Докія намагалася не тільки бути скрізь присутньою, але й усвідомити зміст того, що відбувалося. Перед студентами “жерці слова” сперечалися між формалізмом і футуризмом, між марксизмом і “мистецтвом для мистецтва”. Сварки залишалися на сцені, а додому учасники запеклих диспутів поверталися друзями.

Весь цей шалений вирій неодмінно мав вилитися в щось грандіозне. Цим стала відома літературна дискусія 1925 року: “Європа чи Просвіта?” Звісно, Д. Гуменна не була учасницею тієї дискусії, але власну позицію з приводу неї мала: “Моя думка під бомбардуванням дискусій і дійсності двоїлася. З одного боку, я всіма чотирма кінцівками голосувала за вдосконалення, за напрям “до джерел”, що проповідував М. Зеров, прагнула осягти високу майстерність. А з другого... Це ж ті всі з плужанських масових гуртків поробилися вчителями, прищепили наступному поколінню любов до літератури, а це покоління стало батьками теперішніх Ліни Костенко і Івана Драча...” [2, с. 211].

До глибини душі вона була плужанкою і підтримувала С. Пилипенка. Разом з тим ця літературна дискусія була ніби ковтком свіжого повітря перед хвилею заборон, арештів, репресій. Д. Гуменну це торкнеться трохи пізніше. У 1928 році після опублікування нарисів “Листи із степової України” та “Ех, Кубань, ти Кубань хлібородная”. На певний час ці нариси принесуть їй всесоюзну популярність, на неї звернуть увагу високі метри літератури, почнеться приятелювання з І. Багряним, обговорення ситуації з Г. Шкурупійем, Г. Косинкою. І хоча ще існують літературні організації ВУСПП, ВАПЛІТЕ, ЛОЧАФ, “Порлітфронт”, та колесо винищення вже було запущене.

На Д. Гуменну посиплються критичні в’їдливі статті від Ф. Гладкова, А. Хвилі, Сухино-Хоменка. На захист письменниці виступить лише С. Пилипенко зі статтею “В чому помилка Д. Гуменної?” Але найрозгромнішим буде виступ С. Косіора на окружній партійній конференції, який фактично звучав як вирок майбутньому в літературі.

Всі письменницькі організації було скасовано, натомість створено Спілку радянських письменників України з Організаційним комітетом, який вирішував кого приймати до Спілки. Звісно, багато хто з видатних письменників туди не потрапив, як і Д. Гуменна. Але вона й не прагнула. Будучи поза течією вона мала право на власну думку та творчість, а всі

страшні поневіряння лише зробили її сильнішою та загартованішою перед викликами долі закордоном.

Отже, літературна ситуація на Україні в 20–30 рр. була бурхливим мистецько-культурним явищем, яке відкрило дорогу в літературу багатьом молодим письменникам. Але вибір на пряму тієї дороги робили вони самі, що й виразно підкреслює мемуарний роман Д. Гуменної “Дар Евдотеї”, який потребує подальшого детального вивчення.

#### Література

1. **Галич О.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи. – Луганськ : Знання, 2001. – 244 с.;
2. **Гуменна Д.** Дар Евдотеї : іспит пам’яті. – К. : Дніпро, 2004. – 520 с.;
3. **Іщук-Пазуняк Н.** Постать, доля і праця Докії Гуменної // Березіль. – 1995. – № 9 – 10. – С. 173 – 180.

The literary situation of beginning of XX century is the insufficiently known and interesting cultural phenomenon. Memoir novel of Dokiya Gumenna “Gift of Eudoteya” contains a lot of unknown or not popular facts from cultural, literary and public life of those years. This article is one of not numeral attempts of consideration of Dokiya Gumenna memoirs as unique historically-literary valuable information generator about our past.

УДК 82.091

**О.А. Стецюк**

#### **ГЕРМАН КЕСТЕН – УРОДЖЕНЕЦЬ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Німецькомовна література ХХ століття – це ціле сузір’я великих майстрів, як, наприклад, Леопольд фон Захер-Мазох, Бруно Шульц, Сома Моргенштерн, Герман Кестен та його друг Йозеф Рот (один із найпопулярніших романістів), які так чи інакше були причетними до Галичини, до української мови і культури.

Кожен регіон України по праву пишається земляками, які прославили цей край. Не останнє місце посідає у цьому й Тернопілля. Серед багатьох прихильників такої думки і дослідник літератури О.Л. Глозов [1, с. 117]. Він пише: “Зусиллями місцевих краєзнавців створений свого роду тернопільський канон, до якого введені літератори та художники, діячі театрального мистецтва та музиканти, науковці та священики. Немає нічого дивного у тому, що переважна більшість визначних особистостей краю належить до української культури,



української літератури й мистецтва, української науки та українського політичного життя” [1, с. 117]. До таких відомих (навіть далеко за межами України) постатей науковець зараховує наступних вихідців із Тернопільщини: родину *Барвінських*, *Степана Балея*, *Станіслава Дністрянского*, *Соломію Крушельницьку* та багато інших. Також до цієї когорти О.Л. Глотов вписує і славетних земляків не суто українського походження. Це такі, як: письменники *Юліуш Словацький*, *Шмуель Агнон*, *Кароль-Еміль Француз*; науковці *Александр Брюкнер* та *Казимир Айдукевич*; громадський діяч *Гюго Коллонтай*; польська письменниця *Габрієла Запольська*; розробник економетричної теорії лінійної часткової інформації *Едвард Кофлер*; керівник голлівудської Студії акторів за системою Станіславського *Лі Страсберг*; актор американського кінематографу, тернополянин *Майк Мазуркі*; тернополянин-архієпископ, опікун Кароля Войтили – у майбутньому Івана Павла II – *Євген Базяк* (до речі, мати Папи Римського Івана Павла II теж родом з-під Тернополя. – О.С.); архітектор *Симон Візенталь* та багато інших [1, с. 117 – 123].

За словами літературознавця О.Л. Глотова, існують особистості, впровадження яких у культурну свідомість не тільки Тернополя, але й усїєї України, є справою нагальною й неодмінною. Ці люди, на його думку, повинні увійти до золотого культурного фонду краю, де вони народилися [1, с. 121]. Він стверджує, що шлях до досконалості є нескінченним, тому варто згадати ще й таких корінних мешканців Тернополя, які, можливо, не завжди рекламували своє тернопільське походження, але від цього їхня приналежність до цієї землі, до цієї культури, до цього поліетнічного конгломерату, що зветься Тернопільським краєм, не стає меншою [1, с. 118]. Серед цілого ряду видатних людей науковець має на увазі ще двох відомих у Європі письменників, які писали німецькою мовою – *Сому Моргенштерна* та *Германа Кестена* [1, с. 121 – 123].

Важливим й суперечливим у сучасному сьогодні залишається питання мовної інтерференції, полікультурності, поліментальності, етноприналежності, національної ідентичності багатьох відомих літературних діячів на теренах галицького простору за часів Австро-Угорщини [2; 3]. Зокрема, життєвий і творчий шлях С. Моргенштерна більш конкретно свідчить про те, що його автобіографічні романи неодмінно треба долучити до фондів культури Тернополя й Теробовлянського району [4; 5; 6]. Тому, з метою подальших літературознавчих досліджень творчості цих двох відомих митців доцільне детальніше вивчення біографічного життєпису й Германа Кестена.

Коли Нюрнбергу виповнялося 950 років (згаданий ювілей мені також випала доля відвідати у липні 2000-го року. – О.С.), усі вагони метро привертали увагу мудрими афоризмами, поряд з якими красувався силует постаршого чоловіка в капелюсі. У міській бібліотеці можна було побачити його пам’ятник в натуральну величину. Скромно затаївшись на

задньому плані бібліотечного подвір'я, він чимось нагадує Паніковського без гусей. І знамените кафе в тій бібліотеці носить ім'я цієї людини – Германа Кестена [7].

Один із видатних екскурсоводів міста Нюрнберга (котрий володіє також російською мовою) – Борис (*Boris*) Грейншпол – стверджує, що патріоти Нюрнберга вважають Г. Кестена одним із символів міста [7].

Народився Герман Кестен 28 січня 1900 року у єврейській сім'ї дрібного торговця в містечку Підволочиськ Тернопільської області. Колись – це коронна земля Галіція Австро-Угорської імперії, але на самому кордоні з Російською імперією. Це було останнє містечко на залізничному шляху із Відня перед кордоном з “Тюрмою народів”. Освічена російська публіка по дорозі в Росію судорожно дочитувала благородні твори Герцена та інших заборонених у Росії демократів поряд із брошурами апологетів кривавого терору тощо. І перед митницею все це летіло з вікон поїзда, інакше б читець, скоріш за все, далі подався не у Москву чи Санкт-Петербург, а прямо у Сибір. Жителі Підволочиська крутили із цієї літератури самокрутки. Дух волелюбства, таким чином, пронизував це містечко, підсвідомо проникаючи в гени його мешканців.

У 1904 році батьки Германа переселились в Нюрнберг, поряд із Міським парком.

З 1906 по 1910 рік він відвідував школу імені Бісмарка на Реннвеге. Це одна із найгарніших великих будівель Нюрнберга стилю модерн. У 10 років Герман вступає в гімназію Меланхтона біля Егідієнкірхе, найдревнішу та одну із найпрестижніших гімназій Німеччини. Майже лицейний дух братерського співтоваришування, який панував серед учнів гімназії, та її чудова бібліотека формують у ньому людинолюбні погляди. І це не дивлячись на майже нацистські погляди вчителів, проти котрих Герман жорстко протестував [7].

У Першу світову його батькові довелося відправитися на фронт і у 1918 році його життя погасло у військовому лазареті в Любліні. Однак Герман успішно закінчує гімназію у 1919 році і вступає на факультет національної економіки Ерлангенського Університету, звідки переводиться на факультет юриспруденції і германістики у Франкфурті-на-Майні. Дипломну роботу юнак пише про сучасного тоді письменника Генріха Манна, відомого своїми миротворними поглядами. Цей проект був заздалегідь безуспішним у прагнучій реваншу Німеччині, і Кестена відраховують з Університету. Тоді він присвячує себе драматургії і написанню оповідань. У цьому ж році здійснює водну подорож до Португалії. Події цієї подорожі репрезентує його перший опублікований твір “Даремна втеча” (переклад назви власний. – О.С.), котрий з'явився у 1926 році у “*Frankfurter Zeitung*” (“Франкфуртська газета”. – О.С.).

З допомогою друзів письменник стає лектором в одному із берлінських видавництв. Його перший роман, що вийшов у 1928 році – “Йозеф шукає свободу”, приніс йому надзвичайну і неочікувану славу. Він стає першим представником “Нової об'єктивності” (der “*Neuen*

*Sachlichkeit*” – О.С.), ставлячи пріоритет свободи людини на вершину кута. До цього часу німці вже стали розуміти, до чого може призвести нацизм, який набрав сили, і судорожно позбавлялись жахіття реваншизму. Але вже було пізно, як зауважує Б. Грейншпол [7].

У тому ж році у м. Кассель відбувається постановка першої п'єси Кестена “Мод любить обох”, і тоді ж автор одружується зі своєю давньою нюрнберзькою знайомою Тонні Варровіц. Кілька разів переїжджаючи із Нюрнберга у Берлін і назад, він все більш відчужено почувається у Німеччині, мріючи переселитися у Париж. У цей час Кестен видає романи “Щасливі люди”, “Шарлатан” і “Справедливий”, у яких висвітлює принципи, котрі панували не тільки серед канібальських племен Африки, але й у Німеччині. Проте успіху ці романи йому не принесли. Набагато успішнішою була його діяльність у ролі лектора в обох містах Німеччини. Він присвятив себе завданню “боротися проти забруднення німецької мови, німецької історії, німецької думки, ... проти крові і тиранії”. Величезна плеяда письменників та інших діячів німецької інтелектуальної еліти виховалась на його лекціях. Пізніше вони склали цвіт німецької післявоєнної культури [7].

Після нацистського перевороту у 1933 році Г. Кестен із дружиною переїжджає в Париж, і почергово мешкає в Парижі та Амстердамі. Кестен допомагає багатьом німецьким письменникам, що емігрували (наприклад, Бертольду Брехту), із виданням їхніх книг у його власному видавництві в Амстердамі. Це забезпечує їм хоч і незначний, але життєво необхідний прибуток. Багато хто, навіть із самої Німеччини, ризикуючи життям, приїжджає до Германа Кестена (як до блискучого знавця німецької словесності) за порадою. У той час він вже визнаний корифей німецької літератури, який активно дружить з іншими німецькими прогресивними мислителями. Наприклад, буваючи у Ніцці, він довгенько мешкає у Генріха Манна. Антивоєнні і тоталітарні романи Кестена цього періоду – “Філіпп Другий”, “Фердинанд та Ізабелла”, “Діти Гернікі” – користуються значно більшою популярністю, ніж попередні [7].

У 1938 р. у Франції згущується антисемітизм. Кестен потерпає від бідності. У 1939 р. він потрапляє у табір для німецьких біженців, котрих французьке правління збирається видати Гітлеру. Проте несподівано Герману висилають гостьову візу до США, не дивлячись на супротив американської влади, і він встигає туди вчасно переїхати в лютому 1940 р.; у вересні письменник зміг вивезти і дружину. У цьому ж році Німеччина захоплює Францію. У 1940 – 1942 рр. Г. Кестен – радник комітету з питань порятунку політичних переслідуваних, і йому вдається вирвати із нацистської Європи багатьох письменників та художників (Манна, Брехта, Марка Шагала).

Тільки у 1949 р. Герман Кестен отримує американське громадянство і, таким парадоксальним чином, може достойно повернутися у Європу. Він є активним учасником інтернаціонального

ПЕН-конгресу письменників у Венеції, після чого відвідує зруйновану Німеччину, де зустрічає багатьох своїх друзів [7].

До кінця життя він не припиняє дружби зі своїми однокласниками з нюрнберзької гімназії. Усі німецькі літературні академії хотіли бачити Кестена у своїх рядах. Письменник стає членом академії з літератури і природознавства в Майнці та переїжджає у Рим, де і проживає до 1977 р.

У числі багатьох всесвітніх премій митець отримує Премію культури міста Нюрнберга у 1959 році.

Про Нюрнберг автор написав у 1957 р. багато гарних слів у своєму романі спогадів “Поет в кафе”, у котрому він самого себе порівнює з вічним мандрівником Джакомо Казановою. На щось уявний Казанова йому відповідає: “Отож, ви не гравець, як я, не коханець, як я, не випивайло, курець, шукач пригод, не бродяга чи аферист”. І продовжує: “Очевидно, вам не вистачає справжніх чесних гріхів, до того ж ви одружились лише у 29 років і друзі вважають вас “делікатним жонопоклонцем”, а не ненаситним “жонопожирателем”, як мене”. Ще у 1952 р. Кестен написав біографію самого Казанови, котра до цих пір дуже високо цінується любителями пікантної прози.

У 1961 р. Г. Кестен гучно протестує проти будівництва Берлінської стіни. У 1976 р. Кестена обрано президентом ПЕН-центру (“союзу письменників“) ФРН. У 1977 р. помирає його дружина Тонні. Відчуваючи себе не в силах перебувати надалі у Римі, він переїжджає у швейцарське місто Базель, на німецькому кордоні. Але в самій Німеччині він теж мешкати не хоче. Проте його зв'язки з Нюрнбергом починають відновлюватись. У 1978 р. Герман Кестен отримує докторський ступінь Університету Ерланген-Нюрнберг, у 1980 р. – звання почесного громадянина Нюрнберга. У 1993 р. він за власні кошти засновує Нюрнберзьку премію прав людини, першим яку отримав російський правозахисник Сергій Ковальов. Саме таким чином Кестен прагне перетворити Нюрнберг із “міста нацистських з'їздів у місто прав людини”. За його ж ініціативою у 1996 р. в Нюрнбергу з'являється і знаменита Алея прав людини.

Помер Герман Кестен 3 травня 1996 р. у містечку Ріхен недалеко від Базеля [7].

Дослідник біографії Германа Кестена – Юрій Мокрій – присвятив 10-ій річниці Незалежності України короткий ілюстрований історичний нарис про Підволочиськ (2001 р.). Книга вміщує країнознавчі відомості на 206 сторінках. Серед багатьох славетних вихідців із Підволочиська в рамках Тернопільщини загалом знаходимо сторінки про родину Кестенів. Ю. Мокрій пише, що все починалося чудового серпневого ранку 1999 року. Тоді до Підволочиська завітали гості з Нюрнберга, щоби поклонитись батьківщині великого письменника, поета і критика, гуманіста Германа Кестена. Твори цього автора відомі всьому світові, перекладені на всі європейські мови, хінді, іврит, китайську, японську,

але чомусь вперто замовчувались в экс-Союзі. Вони мало відомі нам і нині [8, с. 154]. Після розмови із гостями краєзнавця зацікавило питання: “Коли, зрештою, ми таки вивчимо свою історію? Чому нам, галичанам, про непересічного земляка має розказувати німець і англійка?” [8, с. 154].

Певно, не раз, за словами Ю. Мокрія, в сімейному колі Кестена лунали українські пісні, що від них серце ледве стримує сльози, і розповіді про милий серцю Підволочиськ, рідну Галичину.

Давно встановлено, що місце народження людини впливає на її світосприйняття. Очевидно, що оточення, в якому жила і працювала сім'я Кестенів, зазнало германізації [8, с. 154 – 155]. Переважна більшість родин, навіть, взяла собі “благозвучні” німецькі прізвища. Почали називати дітей німецькими іменами, як, врешті, і самого Германа. Згідно теорії гаскали (просвітництва. – О.С.), єврейська розмовна мова, що панувала в Європі (ідіш), вважалася говіркою німецької. Не випадково євреям стала близькою велика німецька література, де вони, зрештою, і сказали своє слово (Гайне), або мали сказати, як це зробили Кестен, Захер-Мазох, Рот, Шульц, Манн та інші [8, с. 155].

Так чи інакше, на думку того ж краєзнавця Ю. Мокрія, але Герман Кестен – насамперед німецький письменник і культурний діяч. Вони, маскілін (гебреї), лише після приходу до влади Гітлера зрозуміли увесь трагізм свого подвійного буття, тобто асиміляції, якій піддалися польські, російські, американські, німецькі, українські гебреї та інші народності.

Герман Кестен називав себе громадянином світу, тобто був космополітом. Дійсно, він проживав у багатьох державах. Однак в останні роки життя почав задумуватися над своїм походженням, рідною місцевістю, де народився. Друзів і дослідників своєї творчості просив обов'язково зазначати справжнє місце його народження, тобто Підволочиськ на Тернопіллі. Н. Фарбер написав чудову розвідку про Г. Кестена “Підволочиськ – моє місто”, в якій перед читачем постає велика і світла епоха 1857–1914 рр. В ті часи край переживав будівельний і торговий бум. Тут існували компанії з філіями у ряді європейських держав. Одна з цих компаній контролювала “Апутіка банк” з відділенням у Швейцарії, а також тут курсувало багато потягів і розкішних експресів “Підволочиськ – Карлсбад”, “Підволочиськ – Відень” [8, с. 155 – 156].

Вивчаючи творчість та біографію Германа Кестена, зауважуємо, з якою великою увагою ставляться в Європі до історії, і дивно, що Підволочиськ є також часткою цієї історії. Місце народження письменника довго було оповите таємницею.

Із приходом російського антисемітизму на початку ХХ століття, на думку невтомного дослідника творчості Г. Кестена – професора Ульфа фон Девітца, здичавілість шовіністично налаштованих властей вимела сотні тисяч євреїв до держав, де панували національна толерантність і

віротерпимість. До того ж, в час війни і Першої революції 1905 – 1907 рр. Російська імперія закрила кордони і майже припинила торгові операції з Австро-Угорщиною. Опустіли гуртова митниця, прикордонний ветеринарний пост “Контра-такс”, фінансово-обмінний пункт, страхове товариство вантажів і торгівлі. Обезлюднів вокзал. Закривалися торгові фірми, опустіли склади. Місто завмерло, жителі втрачали роботу, почалася еміграція. Їхали всі, хто міг: українці, німці, поляки, євреї. Серед таких було і подружжя Кестенів – Ісаак, його дружина Іда та діти. Як уже зазначалося, батько Германа був гуртовим торговцем; у Підволочиську йому належало 32 склади. Тож Кестени опинилися в Німеччині.

Довго побутувала хибна думка, що Герман Кестен народився в Нюрнберзі. Коли його питали про місце народження, він, як правило, ностальгічно зітхав і, опускаючи погляд, говорив: “Ах, облиште це...”. Як у калейдоскопі мінялися держави, кордони. Галичиною прокотилися дві світові війни, кілька революцій, визвольні змагання, вона пережила нечувані репресії, голокост, голодні роки, епідемії, розрухи... За усім цим були ріки крові і море страждань. Лише у дев’яності, коли вже згасало його життя, на виступі перед студентами Базеля Кестен гордо заявив: “Я народився у Підволочиську, на Україні”.

Його літературний світ є вражаючим. Кестен писав, що деспотизм та насилля не є явищем оригінальним, бо історія демонструє низку аналогій [8, с.157]. В словах іспанських інквізиторів (романи “Фердинанд та Ізабелла”, “Філіпп II Іспанський”) читається ідеологія СС, СД, НКВД-КГБ, бо, як пише, за словами Ю. Мокрія, дослідник творчості Г. Кестена – Г. Талов, “... є загальним налаштування на страх” [8, с. 157 – 158].

Коли на Німеччину опускається страшна темрява гітлеризму, – наступає страшний період еміграційних поневірянь нашого земляка.

Кестен бачить усі жахіття цього часу, йому нецікаво. Він шукає світла і знаходить його, описуючи життя Коперніка, Кеплера, Дідро, Казанови, Боккаччо. Деспотизм, насилля – то паскудство, об яке шкода марати руки. Він пише: “Я старий європеєць, пацифіст, який зібрав історії життя і звів цю суєту в одному часі”. Ця глибока філософія змушує задуматися – чи губиться реальність у часі і просторі?” [8, с. 158].

В колі його друзів не лише літератори, а й відомі богослови, журналісти, військові, люди мистецтва; тут і президент Раницький, і канцлер Віллі Брандт.

Професор Ульф фон Девітц відкрив віртуальний музей Г. Кестена; там є давні і сучасні світлини Підволочиська.

Герман Кестен має безліч титулів і нагород. Він почесний доктор Нюрнберзького університету і Вільного Університету в Берліні, почесний громадянин міста Нюрнберга. У 1988 р. (тобто ще за життя!) йому встановлено пам’ятник роботи скульптора Вільгельма Уліга

[8, с. 158 – 159]. У 1954 р. Кестен отримує премію в галузі літератури і культури Нюрнберга. У 1969 р. отримав премію “Ді Калабрія” (Неаполь), у 1974-му – премію Георга Бюхнера (Німеччина). У 1987 році Г. Кестен отримує престижну премію Неллі Сакс (Дортмунд). Він успішний німецькомовний автор, перу якого належить 16 романів [8, с. 160]. Серед них: “Йозеф шукає свободу”, “Людина, що блукає”, “Щасливі люди”, “Шарлатан”, “Справедливий”, “Фердинанд та Ізабелла”, “Чужий Бог”, “Пригоди мораліста”.

Важко усвідомлюється той факт, що поряд із нашими прародичами на Тернопіллі жили, вчилися, творили і провадили мистецьку діяльність дуже відомі особистості світу. Їх неодмінно треба записати в книгу історії культури Тернопільщини і цілої України, а також дослідити їхню творчу спадщину. Із цими митцями варто ознайомити сучасне покоління, бо вони – корифеї полікультурного й поліментального галицько-тернопільського регіону – долучились до створення багатоментальної, немоноетнічної культури нашого рідного краю.

#### Література

- 1. Глотов О.Л.** Тернопілля та світова культура // Славістичні записки. Серія : Літературознавство. Випуск № 4 (8). – Тернопіль : Видавництво ПВНЗ ТЕПО “Castrum spinosum”, 2008. – С. 117 – 123.
- 2. Стецюк О.А.** Етнічно-народна самобутність в умовах інтеграції соціокультур // Нова парадигма : Журнал наукових праць / Гол. ред. В.П. Бех. – Вип. 65. – Ч. 2. – К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007. – С. 123 – 129.
- 3. Стецюк О.А.** Етнофактор і мовна ідентичність у літературній творчості // Славістичні записки. Серія : Літературознавство. Випуск № 2 (6). – Тернопіль : Видавництво ПВНЗ ТЕПО “Castrum spinosum”, 2007. – С. 167 – 170.
- 4. Стецюк О.А.** Автобіографічна творчість С. Моргенштерна в європейсько-регіональному контексті галицького універсуму // Славістичні записки. Серія : Літературознавство. Випуск № 4 (8). – Тернопіль : Видавництво ПВНЗ ТЕПО “Castrum spinosum”, 2008. – С. 124 – 127.
- 5. Стецюк О.А.** Взаємодія українського та німецького менталітетів (на прикладі творів Соми Моргенштерна) // Славістичні записки. Серія : Літературознавство. Випуск № 3 (7). – Тернопіль : Видавництво ПВНЗ ТЕПО “Castrum spinosum”, 2008. – С. 103 – 107.
- 6. Стецюк О.А.** Роман Соми Моргенштерна. (Сома Моргенштерн. Юнацькі роки у Східній Галичині (уривки)). Переклад // Славістичні записки. Серія : Літературознавство. Випуск № 2 (6). – Тернопіль : Видавництво ПВНЗ ТЕПО “Castrum spinosum”, 2007. – С. 216 – 224.
- 7. Грейншпол Борис.** Человек в шляпе. [http://www.boris-nuernberg-reisen.de/hermann\\_kesten.htm](http://www.boris-nuernberg-reisen.de/hermann_kesten.htm).
- 8. Мокрій Ю.** Герман Кестен – наша історія // Підволочиськ. Короткий ілюстрований історичний нарис. – Підволочиськ – Київ : Головне підприємство виробничого об’єднання “Поліграфкнига”, 2001. – С. 154 – 160.

The article deals with biographical facts and works of famous German-speaking writer, native of Pidvolochysk, Hermann Kesten. The author's social and political activity is presented. The information about his contribution in Ternopil and international literary and cultural heritage of several researches is given and the conclusions are made.

УДК 821.161.2.091

**Н.М. Тендітна**

**ПОРІВНЯЛЬНО-ПІДСУМКОВА ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНІХ  
ВЕРСІЙ ТЛУМАЧЕННЯ СМЕРТІ У ПРОЗІ  
ЄВГЕНА ПАШКОВСЬКОГО ТА ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА**

Одним із провідних художніх методів на сучасному етапі постає постмодернізм. А потрактування смерті – одне із центральних його мотивів. Але це не означає пізнання смерті як психологічної події, оскільки відбувається депсихологізація смерті, яка прямо пов'язана з формалізмом, про що свідчать різноманітні варіанти естетичної смерті – смерть твору, читача, автора, суб'єкта, героя, історії, культури. У сучасній культурі постмодернізму замість “високої” – трагічної або героїчної – смерті спостерігаємо зниження її смислу через деконструкцію, дегероїзацію, а також зміну акту смерті з персонально-приватного на публічний і буденний. Розвиток технологічних відеоресурсів у постмодерністській візуальній культурі надає змогу на деякий час забути про наявність та невідворотність смерті у людському житті. Через системи комп'ютерних ігор продукуються різноманітні ілюзії безсмертя, смерть, формалізуючись, отримує статус естетичної розваги. Таким чином, постмодерністська смерть призводить до руйнації в свідомості людини реалістичних форм життя, дає ілюзію впевненості на основі візуального контролю над смертю. Видовищна смерть (в кіно, в комп'ютерних іграх) може викликати патологічне задоволення, спустошуючи реальність трагізму і страждання [1]. Інтенсифікація есхатологічних мотивів у сучасній українській прозі свідчить про накопичення інстинкту смерті в індивідуальній психології, зокрема, і в сучасній культурі загалом. Аналогом смерті є секс як забуття, а також тотальне отілеснення культури, яке відбувається разом із карнавалізацією [2]. У театралізованому світі персонажі не вмирають, а лише зазнають впливу смерті, оскільки мова йде про перемогу ігрової, несправжньої смерті над фізичною. Руйнування естетично-етичної цілісності веде до демонізації естетики: культура, втрачаючи ідеал упорядкованого, гармонійного світу, культивує тотальність хаосу і руйнації, естетизуючи



смерть. У той час, як ставлення до смерті – дзеркало культури і одна з головних проблем, з якою людина зустрічається впродовж усього свого життя.

Подія смерті – мить найвищого екзистенційного напруження, тому з реакції на іншу смерть розпочинається глибинне усвідомлення індивідуального смислу життя. Ставлення до смерті також розкриває об'єктивний сенс людини, тобто сприйняття таких цінностей життя, як любов, родина, вітчизна.

Смерть у структурі національної традиції, яка сформувалася як міфопоетична свідомість, переживається конструктивно: традиції як закони буття пригнічують страх смерті, завдяки національній культурі людина перемагає індивідуалізований страх смерті й отримує психологічну рівновагу. Народна культура розставання з прожитим життям контролюється традиціями, щоб усунути страхітливі форми реагування на смерть. Художня література створює образні моделі, які показують, як індивідуальна свідомість справляється зі страхом смерті. Наближеність або віддаленість від націотворчої традиції позначається на образах життя і смерті в художній творчості. У зв'язку з цим мета нашого дослідження – проаналізувати дві художні моделі, представлені прозою провідних сучасних письменників постмодерного періоду: Є. Пашковського й О. Ульяненка. Вибір цих письменників обумовлений яскраво вираженою психологією творчості, що проявляється через образи життя і смерті як різні ментальні стани свідомості.

Психологічний тип людини, згідно з гуманістичним психоаналізом, формується залежно від любові до життя і всього живого (біофілія) й любові до смерті і всього мертвого (некрофілія). Та чи інша внутрішня підсвідома орієнтація в художній літературі обумовлює моделювання дійсності і образи мислення. Хоча тенденція до збереження життя і боротьби проти смерті є основою біофільного орієнтування, але прояв біофілії у чистій формі – це життя святих і праведників. У більшості людей спостерігається змішування біофільної і некрофільної тенденцій. Психоаналіз творчості на основі образів життя і смерті дає змогу виявити такі явища: якщо у письменника переважає некрофільна орієнтація, то має місце підсвідоме знищення біофільної тенденції; якщо в письменника перемагає любов до життя, то він має яскраво виражену біофільну орієнтацію. Відштовхуючись від психоаналізу націотворчого та імперського суб'єктів, розробленого Н. Зборовською [3], можемо констатувати, що біофільна тенденція перемагає там, де письменник має глибинний, підсвідомий зв'язок з націотворчою традицією як традицією боротьби зі смертю. Разом з цим, ставлення до смерті прямо пов'язане з колоніальним рабством. Невипадково у світогляді давніх греків рабство означало смерть.

Українська література періоду державотворення – постмодерна за формою і постколоніальна за змістом – створила яскраві моделі художньої танатології. Однак художня танатологія – нова сфера

досліджень у сучасному українському літературознавстві. А порівняльно-підсумкова типологія художніх версій тлумачення смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка не була запропонована ще ні одним науковцем.

Проблема життєсмерті актуалізована в сучасній літературі страхами перехідної доби та апокаліптичними передчуттями. Образи життя і смерті, як ментальні стани свідомості, тісно пов'язані між собою і становлять єдину парадигму, адже, роздумуючи про смерть, кожне літературне покоління вирішує актуальні питання про сенс життя і власну свободу. Актуалізація танатологічних рефлексій особливо вирізняє перше постколоніальне покоління в історії української літератури, яке дістало умовну назву “вісімдесятники”. Як показує наше дослідження, талановитими представниками його двополюсності є Є. Пашковський, у прозі якого спостерігається посилення біофільної тенденції, і О. Ульяненко, в прозі якого спостерігається посилення некрофільної тенденції. Отже, образи смерті, описані у творах Є. Пашковського та О. Ульяненка, символізують не лише жорстокість постмодерної епохи, сучасниками якої є ці письменники, а і їх індивідуальні психологічні стани.

Особливості проблематичного вираження образу смерті та пов'язаного з ним образу життя в прозі Євгена Пашковського можна узагальнити в таких аспектах письменника:

- відтворення гостро суб'єктивного та емоційного ставлення до смерті на основі принципово ціннісної, морально-духовної орієнтації;

- художня структура романів Є. Пашковського будується на опозиції “свята життя” і “безодні смерті”; як правило, в кожного персонажа вітальний простір пов'язується зі спогадами про дитинство, село як “малу вітчизну”, любов і турботу батьків; безодню смерті закладає урбаністична антигуманна цивілізація і родинний гріх, за яким іде смерть національного родоводу;

- основою релігійного світогляду є есхатологізм, пов'язаний з руйнацією традицій, родинних стосунків, етично орієнтованої селянської культури (“Свято” [5]), а також з трагічним історизмом цілого народу, якому довелося жити в атеїстичному суспільстві (“Безодня” [6]);

- головним героєм у створеному тексті є сам автор, як людина великої сили і енергії, а також могутньої волі до життя, який усвідомлюється на полі смерті нездоланим воїном і національним пророком (міфологема щоденного жезлу Мойсея);

- Є. Пашковський не вдивляється в смерть як у тлін і розпад, йому не цікава розгорнута подія смерті, як це має місце в прозі О. Ульяненка; він ніби залишає “мертвим” хоронити “мертве”, тому в його романах відсутні передсмертні страждання, похоронні картини тощо;

- ставлення до смерті формується на основі християнського коду, вірі у безсмертя людської душі, тому “висока” (нетлінна) смерть

тлумачиться як початок очищення і відкриття метафізичної вічності; у романах Є. Пашковського звучить ритуальне поминальне слово, яке відсилає до давньої української традиції, згідно з якою лише після смерті можна віднести людину до лику святих, якщо вона прожила праведне життя;

- в образах смерті також відчутні фольклорні традиції – пісні, прислів'я, приказки, прокльони, голосіння тощо (особливо це стосується ранніх творів); тому особливого значення надано не тлінній семантиці смерті, а ритуалу, наприклад, процесу виготовлення труни, як “другої домівки” у “Бездні”;

- з образами смерті прямо пов'язані пророчі мотиви, вісниками смерті постають традиційні міфопоетичні образи (виття собаки, приліт пушика, крик курки, віщий сон, нашестя щурів), а також біблійна символіка;

- аналогами смерті виступають деструктивні соціальні явища – армія, історичні катаклізми, влада, Чорнобиль тощо (“Свято”, “Безодня”, “Вовча зоря” [7], “Щоденний жезл” [8]);

- зі смертю персонажів у прозі Є. Пашковського прямо пов'язаний морально-етичний підсумок: смерть підсумовує праведне або неправедне життя людини;

- з художньою танатологією співзвучний мотив пам'яті, тому образи занедбаних кладовищ, втраченого ритуалу мають апокаліптичний смисл (“Безодня”, “Щоденний жезл”);

- одним із провідних мотивів художньої танатології є суїцид, як найбільший гріх людини;

- на основі глибинно емоційного ставлення до життя Є. Пашковський вдається до інтенсивного осмислення історичних катастроф, але концентрує не смерть, як О. Ульяновко, а трагізм;

- деякі назви романів дають метафоричне уявлення про смерть (так, образ наглої смерті виражає назва роману “Вовча зоря”, а апокаліптичний образ смерті відтворює назва роману “Безодня”);

- основою художньої танатології є гіперболізація трагізму, яка служить максимальному вияву бунтівної суб'єктивної емоції;

- у дусі апокаліптичної танатології Є. Пашковський звертається до поетики прокляття, яке в біблійному значенні є протилежним до благословення. Пафос прокляття, тобто алегоричне тлумачення гріхопадіння і засудження на покару через порушення закону Божого набуває особливого звучання у романі-есеї “Щоденний жезл”;

- на основі потужного коливання емоцій відбувається бурхливе змішування некрофільної тенденції (у формі прокляття) і біофільної тенденції (у формі благословення), однак у полі метафізичного бунту потяг до смерті долається завдяки пристрасній любові до вічного життя і до духовної свободи як найвищої цінності у внутрішньому світі письменника.

Для творчості О. Ульяненка характерні такі способи актуалізації образу смерті:

- об'єктивізація образів смерті без авторського гніву і пристрасі, які характерні для Є. Пашковського;
- установка на відмову від спрощеного уявлення про порок заради розпізнавання реального зла і реалістичної смерті;
- агресія і деструкція грають головну роль у системі людських мотивацій;
- деструктивність постає як альтернатива любові до життя і набуває тотальної мотивації в романах О. Ульяненка;
- найбільш принизливою формою смерті вважається соціальна смерть, тому наділені гіпертрофованим індивідуалізмом персонажі вдаються до насильства як провідної форми самоутвердження;
- смерть виступає потворним явищем, зображеним з усіма відразливими натуралістичними подробицями. Натуралістичність у змалюванні смерті веде до продукування некрофільської мови: описів тліну, розпаду, канібалізму, перверсій тощо;
- романам О. Ульяненка характерні некрофільські “пейзажі”: опис пустирів, смітників, моргів, кладовищ, скотомогильників тощо. Майже всі злочини відбуваються на тлі “змертвілої” природи, осінньої чи зимової гнітучої погоди або вимираючого міста (“Богемна рапсодія” [9], “Зимова повість” [10]);
- зображення соціальної та індивідуальної клініки прямо пов'язується з містикою. Однак це не містицизм символіста, який за словами Ф. Шеллінга, споріднений з найчистішою й найпрекраснішою мораллю. Художня танатологія О. Ульяненка містить демонічний містицизм, основою якого є гіперболізація збочень, психопатології, мертвотного світу;
- гіперболізація збочень виписана таким чином, щоб досягнути руйнівного кульмінаційного екстазу, це екстаз суб'єкта з яскраво вираженою некрофілією;
- злочинна романна історія подана як розгортання біографії суб'єкта, в психології якого перемагає деструктивна орієнтація, тобто любов до смерті і до всього мертвого;
- поштовхом до злочинності є, як правило, естетично, а не психологічно пережита подія смерті;
- на основі біблійної символіки містифікується нав'язливий образ інтелектуального злочинця (“Син тіні” [12], [13], “Дофін Сатани” [14], “Знак Саваофа” [15], [16], [17]);
- тотальна відсутність позитивного героя і маргіналізація персонажів;
- зображення деструктивного і психопатологічного суспільства; психопатологія людини тісно пов'язується з психопатологією суспільства, в якому не має змоги зреалізуватися сильна особистість інакше, ніж деструктивним шляхом;

- гендерне зображення злочинності виявляє провідну роль і масштабність чоловічої злочинності (“Син тіні”, “Знак Саваофа”); жіноча психопатологія є маргінальною, але не менш страхітливою, ніж чоловіча.
- смерть персонажів і схильність до самогубства тлумачаться як апатія людини, прояв слабкої волі до життя;
- моральний і духовний занепад людини тісно пов’язаний зі спадковістю, деградацією родини;
- злочинна діяльність персонажів-інтелектуалів постає, як правило, не як явище побутового, розрахункового криміналу, а як складний, спонтанний, неусвідомлений людський феномен;
- художня танатологія замасковано пов’язується із сексуальністю: невдоволене еротичне почуття веде до гвалту, різноманітних сексуальних збочень (гомосексуалізм, лесбійство, педофілія, зоофілія);
- гомосексуальний мотив, як правило, містифікується (“Син тіні”, “Знак Саваофа”, “Дофін Сатани”);
- маргінальні персонажі О. Ульяненка наділені патологічним страхом смерті, що обумовлює озвірілі форми реагування на смерть;
- у романах переважає смерть насильницька, нагла, мученицька (“Богемна рапсодія”, “Сталінка” [18]);
- смерть не виступає частиною етикету, тобто не є формою окультурювання людини, а навпаки формою обезлюднення людини.
- психопатологічний суб’єкт закохується в смерть, як у жінку, і патологія формується на основі естетизації “страхітливого”;
- історія деградованого суб’єкта постає як подія основного вбивства через серію видовищних садистських епізодів до події смерті самого персонажа, в яку так само пильно вдивляється письменник (“Син тіні”, “Дофін Сатани”, “Знак Саваофа”);
- художня танатологія формується поза національною традиційною культурою смерті;
- якщо проза Є. Пашковського прямо пов’язана з селянською культурою, то проза О. Ульяненка – всеціло урбаністична і космополітична.

Отже, якщо порівняти обох письменників за рівнем художнього аналітизму, то проза О. Ульяненка базується на об’єктивізованому психологізмі, а проза Є. Пашковського – на суб’єктивізованому. Одним із головних персонажів постмодерного твору О. Ульяненка є митець, терорист-революціонер і маніяк, їх поле діяльності – містично-психологічне, тут сконденсовані неконтрольовані бажання і потяги. Жорстока й картинна смерть у творах О. Ульяненка шокує читача, перш за все, демонічним естетизмом, що поєднує натуралізм зображення з видовищністю, масштабністю смерті.

Обидва письменники активно використовують біблійну апокаліптичну поетику. Але прозі Є. Пашковського не характерний містицизм, у той час, як проза О. Ульяненка сповнена містифікацій, які

маскують суб'єктивний потяг до смерті і до всього мертвого. Нагнітання містицизму свідчить про латентний страх смерті, який продукує нав'язливу психопатологічну танатологію. Смерть в прозі О. Ульяненка позбавлена високої поетики трагізму і героїзму, вона носить маргінальний характер, відбувається у маргінальному просторі. Отже, дегероїзація й маргіналізація смерті шляхом зниження загального пафосу життя вказує на постмодерністське висвітлення художньої танатології.

У творчості Є. Пашковського також майже немає героїчних смертей, але психологічна поетика розбудовується на неомодерністському культі значущого індивідуалізму, де авторський суб'єкт несе на собі тяжкий хрест поруйнованого національного світу, наділений вищою пророчою місією – волати про наближення тотальної смерті – національного і загальносвітового апокаліпсису. Є. Пашковський витворив у сучасній українській літературі оригінальну художність на основі асоціативної розгалуженості усного мовлення, яке відображає авторські бурхливі емоційні коливання. Однак ця художня танатологія попри бунтівливу емоційність передбачена викликати гостру потребу очищення і спокути за скоєне зло. Ідеологічно вона близька традиційній культурі смерті, згідно з якою, хто навчився помирати, той розучився бути рабом.

Підсумовуючи наше дослідження зазначимо, що Є. Пашковський більше неомодерніст, ніж постмодерніст. І якщо застосувати розробку психологічних типів модернізму М. Мокрицею [4], то Є. Пашковський наближається до психологічного типу Неоексперсіоніста, релігійному світогляду якого властивий есхатологізм. У цій психології творчості складні стосунки зі смертю, оскільки його внутрішнім світом володіють сильні емоції. Могутнє емоційне балансування над безоднею (невипадково один із найталановитіших романів Є. Пашковського “Безодня” метафорично позначає стан національного світу як стан смерті) активізує волю до життя, а бажання максимальної емоції, якою є лише трагічна емоція, обумовлює потребу героїчного життя, відданого своїй вітчизні.

Що стосується прози О. Ульяненка, то він більше постмодерніст, ніж неомодерніст. Заради видовищності смерті він використовує шокуючу натуралістичну поетику, розвінчуючи егоцентричний індивідуалізм. Характерною тенденцією прози стає нагнітання різного роду психопатологій, вбивств і збочень, або так звана демонізована танатологія. У творчості О. Ульяненка яскраво представлений некрофільський характер, тобто характер, для якого єдиним шляхом розв'язання проблем і конфліктів є насильство як “здатність перетворити людину у труп”. Персонажі-некрофіли в романах О. Ульяненка реагують на проблеми життя деструктивно. Письменнику вдається витворити небачену раніше в українській літературі некрофільську стилістику. З погляду гуманістичного психоаналізу, “некрофільська мова” передбачає вживання слів, пов'язаних з руйнуванням або екскрементами. Власне

така антижиттєва, деструктивна образність переповнює художні картини О. Ульяненка. Найбільшим позитивом цієї творчості є відмова від спрощеного розуміння зла на основі його художньої об'єктивізації: зображенні складної психології різного роду маргіналів без суб'єктивного авторського втручання – емоційної або моральної оцінки (як у Є. Пашковського). За цю художню об'єктивізацію зла і світу смерті прозу О. Ульяненка можна віднести до “екстремального реалізму”.

У подальшому маємо на меті продовжити тлумачення художньої танатології у нових творах зазначених письменників, беручи за основу психоаналітичну інтерпретацію.

#### Література

1. Суковата В. Смерть як “інший” у візуальних нараціях постмодерну // Філософська думка. – 2003. – № 2. – С. 36 – 50.
2. Кіяновська М. Мотиви кінця культури, смерті та апокаліпсису в романі Ю. Андруховича “Рекреації” // Молода нація. Альманах. – 1999. – № 12. – С. 217 – 229.
3. Зборовська Н.В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
4. Моклиця М.В. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика : монографія. – Луцьк : Ред. вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
5. Пашковський Є. Свято : роман // Дніпро. – 1989. – № 9. – С. 8 – 24.
6. Пашковський Є. Свято : роман // Дніпро. – 1989. – № 10. – С. 4 – 52.
7. Пашковський Є. Безодня : романи. – Львів : Л А “Піраміда”, 2005. – 268 с.
8. Пашковський Є. Вовча зоря : роман. – К. : Молодь, 1991. – 216 с.
9. Пашковський Є. В. Щоденний жезл. – К. : Генеза, 1999. – 471 с.
10. Ульяненко О. Богемна рапсодія : роман // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 119 – 121. – С. 254 – 320.
11. Ульяненко О. Зимова повість : роман // Українські проблеми. – 1994. – № 2. – С. 25 – 62.
12. Ульяненко О. Син тіні : роман // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 146. – С. 3 – 80.
13. Ульяненко О. Син тіні : роман // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 147. – С. 9 – 85.
14. Ульяненко О. Сталінка; Дофін Сатани : романи. – Харків. – Фоліо, 2003. – 382 с.
15. Ульяненко О. Знак Саваофа : роман // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 158. – С. 25 – 90.
16. Ульяненко О. Знак Саваофа : роман // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 159. – С. 3 – 69.
17. Ульяненко О. Знак Саваофа : роман // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 160. – С. 73 – 105.
18. Ульяненко О. Сталінка : роман, оповідання. – Львів : Кальварія, 2000. – 124 с.

The present article by Nadia Tenditna is the review of the interpretation of the artistic tanatology in the works by modern Ukrainian writers Yevhen Pashkovsky and Oles Ulyanenko. Psychoanalytical interpretation is taken as the basis, and first of all the main thesis of the humanistic psychoanalysis by E. Fromm.

**І.А. Ткаченко**

**ІМПЛІЦИТНА ПРИРОДА ОБРАЗУ СТЕПУ В РОМАНІ  
ВАСИЛЯ СОЛОГУБА “ПОЛИНОВЕ ПРИЧАСТЯ”:  
СЕМІОТИКА ГЕОПРОСТОРУ**

Розглядаючи творчість непересічного українського поета і прозаїка Василя Сологуба в контексті творчого доробку *співців степу* виникає закономірне питання: чому в письменника, який народився в степовому краю (безіменний степовий хутір під селом Прядивкою, що в Царичанському районі Дніпропетровської області), відсутні будь-які розлогі, а то й лапідарні пейзажі степу, характерні і традиційні для авторів із степовим походженням, залюблених в образ степу як художньо-географічне оприявлення образу України.

Спорадичність степових пейзажів у творчості В. Сологуба ніяким чином не знецінює художньої вартості творів письменника. Прикметним є те, що топос степу, знаковий для української етнофілософії, все таки присутній у творчості митця імпліцитно: через символічні деталі, які входять до поетичного комплексу “степ”, та степові образи-реалії, котрі, виконуючи в тексті важливе концептотворче значення, відтворюють дух степу, “дух ландшафту” (В. Шубарт) [8, с. 88].

Цікавлячись поетикою та поезією степу в українській літературі ми звернули увагу на роман (а у виданні 1972 року – повість-бувальщина) В. Сологуба “Полинове причастя” (1972 р.), в якому письменнику вдалося створити ефект візії (зорової і духовної) степу без масштабних пейзажних описів. Крім того, степові деталі-образи, хоч їх і небагато, допомагають реалізувати художній задум письменника.

Основною метою роботи є аналіз елементів мікрополя “степ”, які займають особливе стилетворче та смислотворче значення в “Полиновому причасті”. Досягнення мети дослідження здійснюється через вирішення, зокрема, таких **основних завдань**: розкриття актуалізованих в повісті смислові площини степу (степ як місцерозвиток героїв, моральність образу степу, символізм флоролексеми *полин* та її зв’язок із степом); пояснення імпліцитної природи топосу степу на рівні поетики В. Сологуба.

Морально-психологічна проблематика роману “Полинове причастя” характеризується високою емоційною напруженістю. Справедливо зазначав Василь Земляк щодо майстерності письменника: “...підслухана з життя тема виконана з неабияким смаком та хистом, з тонким психологічним малюнком, з доброю стилістичною розкутістю, з красивою роботою душі митця” [5, с. 15]. “Це справжня, а не споглядальна проза” [5, с. 15], – підсумуємо високу оцінку “Полинового причастя” критиком. Тому авторська зосередженість на долі і психології



героїв виправдана. Юрко повертається в рідний степовий хутір Вдовину Криницю після довгої розлуки. Він тяжко завинив перед жителями, бо в роки війни не врятував життя своїм побратимам, ганебно втік, злякався. Еволюцію сприйняття односельцями цього грішника письменник показує послідовно і виправдано: він мужньо намагається вибороти прощення, заслужити його каяттям, але вдови “не хочуть визнавати, що він є на світі” [5, с. 454].

Концептуально важливим для розуміння глибини характеру Юрка Прокуди слугує твердження І. Франка про те, що “...в історії і в характері українського (малоруського) народу є щось таке, що засвідчує його тісний, тисячолітній зв’язок із землею, яку він заселяє: все та ж постійність і спорідненість при незначній одмінності, все та ж сонячна лагідність і жвавість, поєднана з журливістю, тільки степовикам притаманною” [6, с. 162]. Ці етноментальні риси художньо втілені в образі Юрка: водночас “ніщо не могло приховати чоловічої мужності, сили” [5, с. 401], котра гармонійно поєднувалася із задумливістю і меланхолійністю. Індивідуалізує й увиразнює *степову складову* образу Прокуди сприйняття його Стеллою: “він такий не схожий на інших. У ньому прихована краса людська. Краса приворожлива, притягальна. Не імпульсивна, не швидкоминуча – густа, рівна, повсякденна. Її не виїсть, не потьмарить найчорніше горе. От і зараз світиться, промениться...” [5, с. 399].

Пейзаж у В. Сологуба психологізований, оживлений орнітообразами лелек, котрі у контексті роману символізують архіважливий, сакральний мотив повернення додому, перегукуючись, таким чином, із образом головного героя. У поетиці “Полинового причастя” спорадично виникають власне описові характеристики степу (“Обігнули клинець лісу, а за ним прослався степ рівний, неначе стіл” [5, с. 400]). Також письменник наголошує на основному занятті мешканців Вдовиної Криниці, що опосередковано характеризує степ як універсальний агрообраз-архетип української культури: “Хутір, як вимер. Жнива росять лоби жінкам, та й сіно ще не заскиртовано” [5, с. 454]. Автор більшої ваги надає поетизації річки, лісу та лугів, опису старого береста... Майстерно В. Сологуб за своєрідними кодами оточуючого світу – смаковими, звуковими, образами-кольоративами відтворює сакральні, на перший погляд, невловимі для візуального сприйняття категорії, як-от “смак дитинства” в фрагменті опису “улюбленої річки Орелі”: “Берег, розігрітий сонцем, пахнув м’ятою, врунистою осокою, куширом, сирістю – всім неповторно знайомим з дитинства, отим, що ніколи не вивітрюється з пам’яті, куди б людину не закинула доля” [5, с. 443]. Художній простір в романі максимально наближений до реального географічного: В. Сологуб моделює лісостепову зону України, локальну геоландшафтну точку розташування Вдовиної Криниці. Поетична модель лісостепоного простору у художній рецепції письменника позначена ліричною та філософською тональністю.

Прикметно, що характеротворчу роль в повісті, крім традиційних засобів, виконують пейзажні степові мікрообрази, які входять до поетичного мега-комплексу “степ”, а саме: образи соняхів, полину, степової річки Орель, луку. Зокрема образ соняхів естетизує світосприйняття Юрка, підвищуючи коефіцієнт його людяності. Його погляд фіксує соняхи після того, як він почистив криницю, мало не загубивши своє життя в ній. Тяжко переживаючи неприйняття його як людини вдовами, він неочікувано натрапляє на соняшникове поле: “Погляд в’яло біг-блукав поперед ніг, та ось він раптом провалився у якусь жовту безодню. Прокуда запинився, закліпав очима, ніяк не міг збагнути, що то за пелена впала на зір. А-а-а, соняшники! Вони так палахко цвіли і такою густою барвою розливалися, ніби йшли в атаку на сірій шлях. Гінкі, рахманні – веселили світ своїм жовтим сміхом, котрого не погасити дощам, не спопелити сонцю. Легковажні, витрішкуваті соняшники...бувало в дитинстві гуцикав їх головою, кулаками, а вони тикалися теплими шершавими губами в плече, шурхотіли над вухом, лоскотно пошкрябували обличчя...” [5, с. 437 – 438].

Флоролексема *сонях*, поряд з такими фітообразами як *барвінок*, *євшан (полін)*, *м’ята*, *рута*, *спориш*, *вишня* виступає національно-культурним знаком усвідомлення глибинних витоків духовності українського етносу, завдяки чому в тексті актуалізується семантика ментальнісного характеру. Виступаючи одним із презентантів степового ландшафту, образ соняхів, крім свого загальнопоетичного значення, увиразнює авторську концепцію героя, в основі якої – людина, залюблена в свій край, з глибокою геоетнічною вкоріненістю. Для Юрка Прокуди степовий хутір є *місцерозвитком* (за теорією П. Савицького, Л. Гумільова [4, с. 189 – 197]), а за художньою концепцією письменника – “рідне гніздовисько” [5, с. 374], феномен якого полягає у впливові на людину ієрархічної системи різноманітних “місцерозвитків” – дому, подвір’я, села, природного оточення (лісу, степу, річки, тундри і т.д.); це не просто місце народження, а його охоронний модус, бо з ним пов’язані сакральні образи рідного краю: “Серце диктувало свої закони – закони честі: тут, за цю землю святу, поліг батько, тут звуглилася від синівського безпуття мати, тут він, Прокуда, посіяв свої неосмислені гріхи юності, котрі треба відспокутувати до кінця життя...Оця пуповина й не пускає звідси” [5, с. 460]. Степ – це втілення землі, а для українців ґрунт є значимим універсумом, тяжіння до якого “з бігом часу виявило більшу тривкість і надійність, ніж усі разом взяті суспільні уклади...Оте тяжіння не було і не є чимось незвичним для інших народів, та, здається, в українському проявилось з найбільш вражаючою силою врослості посеред щедрої і беззахисної у своїй степовій відкритості для всіх холодних вітрів території і впродовж віків формувало його етнонаціональний характер, тобто те, що, існуючи в статусі незнищального, стоїть вже над часом” [1, с. 129].

Проникливий прозаїк В. Сологуб порушує важливу для української нації проблему визначення і усвідомлення національної ідентичності, таким чином можемо прочитувати націософські мотиви в підтекстах його твору. Дослідниця національного характеру А. Швецова цей важливий сюжет національно-екзистенційних шукань означала як перетворення топосу на хронотоп: “У своїй країні очі етнічного індивіда бачать не тільки ландшафт довколишньої місцевості. Не менш реально вони бачать події, пов’язані з цією місцевістю в історії його народу [...] Світ для людини – не голий простір, а освоєний нею світ” [7, с. 128]. Таким простором для Юрка Прокуди є степовий хутір Вдовина Криниця, річка Оріль.

Особливим мотивом повісті В. Сологуба є яскраво виражена *мортальність* топосу степу. Зумовлена вона трагічною долею головного героя: в степу під час громадянської війни безвухою розбійницею (драматизм наративу в тому, що Юрій з нею зустрінеться в дорослому житті) були страчені його сестри. Декілька разів у тексті рефреном повторюється місце загибелі рідних йому людей: “Мати розповідала: безвуха отаманша зарубала мого батька. Двох старших сестер забрала і посіяла в засніжених степах” [5, с. 454]. Діахронічний розріз та аналіз подієвих історичних акцій, які відбувалися на території Степу, становлення образу Степу як константи в українській літературі від найдавніших художніх полотен до творів сучасності дає підстави розглядати степ як націософський чинник: “Меч і кров, плуг і плач – такий слід історії позначив сторінки нашого літопису” [2, с. 200], адже в степах України виборювали українці право бути вільними.

Нагадаємо, що в житті самого письменника сталася фатальна подія, пов’язана зі степом: в 1944 році юний Василь Сологуб разом зі своїм односельцем Дмитром Капиносом підірвався в степу на фашистській міні. Дмитро загинув, а Василь втратив праву ногу. Можливо, саме ця обставина і вплинула на авторську відстороненість від степу. Для його героя образ степу теж позначений негативними конотаціями (Юрко вербально не виражає своєї антипатії, але будь-яка відсутність вираженої позиції теж вказує на певне оціночне ставлення), що виправдовує загальну тенденційність лапідарного зображення степу в романі “Полинове причастя”.

Прямим презентантом степу в творі є флорофеномен *полин*. Образ-символ полину є ключовим у розкритті авторського задуму відобразити не тільки сюжет прощення Юрка, а й увиразнити трагічність його долі: “На плечі лягли гіркі полинові роки” [5, с. 375], – читаємо авторську характеристику Прокуди. Символом горечі і печалі називали полин грецькі лікарі Теофраст і Діоскорид, в українському фольклорі і пізнішій літературній традиції семи гіркоти і печалі були константними для цього образу.

Символічних метафоризованих площин, які актуалізує образ полину в романі, декілька, що зумовлено його глибокою культурно-

традиційною та літературною інтертекстуальністю (в творчості І. Франка, М. Вороного, Л. Забашти, І. Цюпи, М. Чабанівського, Я. Славутича, Л. Костенко та багатьох інших). У літературному дискурсі образ полину чи євшан-зілля (вперше назва цієї степової рослини зафіксована в Іпатіївському списку під 1201 роком) символізує пам'ять і рідну землю, Батьківщину, мотивує сюжет повернення до рідної землі. У творі В. Сологуба на рівні індивідуально-авторських інтенцій, як ідейно-художніх, філософічних, так і сюжетних, Юрко Прокуда повертається до рідного краю, щоб тут спокутувати свою провину.

Для декодування та інтерпретації символічної назви “полинове причастя”, у якій ця лексема створює найбільшу символічну напругу, важливо розкрити знакові релігійно-біблійні смислообрази флоролексеми *полин*. У Біблії слово “полин” нерідко поєднується зі словом “яд”, “отрута”: “Щоб не був серед нас корінь, що вирощує їд та полин” (Повторення Закону, 29.17). Грішні люди зазнають кари Господньої полином: “За те, що вони покинули Закона мого, що Я дав перед ними, і не слухалися Мого голосу і не ходили за ним, за законом [...] Я їх, цей народ, полином нагодую й водою із жовчу напою!” (Книга пророка Єремії, 9.13 – 14).

Семіотика причастя полином в повісті розкривається і повністю осягається в контексті майстерно вималюваної сцени прощення Юрка Мариною, його першим коханням. Саме її автор ніби підносить до Бога, і вона отримує право карати, засуджувати. Ці сюжети – біблійний і життєвий – накладаються, бо Юрко ослушався прохання Марини (“і не слухалися Мого голосу і не ходили за ним, за законом”). Читаємо в романі: “Незчувся – бур'янина звідкись упала на обличчя. Не розплющуючи очей, узяв її і поволі зжував. То був полин, гіркий, аж пекучий. Але не виплював, проковтнув...” [5, с. 471]. Письменник створює емоційний ефект особливої події для православних – Причастя (євхаристія), яке символізує співучасть віруючого в таємній вечері господній. Його формальним виявом є частування віруючих, здебільшого після сповіді, хлібом та вином, які уособлюють тіло і кров Христа. Причащаючись, людина приймає “подячну жертву” і прилучається до “божественного єства”. У творі воно відбувається із волі Марини. Водночас вона і карає Юрка, до якого всі ці роки відчувала любов, і прощає його. Це було причастя-прощення від неї, а не волевиявлення всіх вдів, які тоді втратили синів. Від них Юрко його отримав посмертно, врятувавши дітей у школі від вибуху: “Вдовина Криниця зібралася до розвалища на похорон. Жінки тужили-ридали, творили Прокуді довічне всепрощення. Та він уже не чув цього...” [5, с. 494].

Сміливість і велич душі Юрка перегукується із величчю степу, автор увиразнює ці величні риси в його образі: “Нехай він там, у дитинстві, ляканий-переляканий, а зараз – лев левом: високий, широкоплечий...” [5, с. 411]. “Дивлюсь я на ці світлі степові простори, – писав істинний знавець і поет степу О. Гончар, – на широчінь степову,

яка стелеться аж за небосхили, і здається мені, що тут у самій природі відбився характер народу, відкритий, широкий, відважний” [3, с. 548], і саме ця “велич степу”, котру від Прокуди очікували в ті воєнні роки, реабілітувала його в мирний час, коли він віддав своє життя, рятуючи дітей від вибуху німецької бомби.

Осмилення архетипу степу в українській літературі – процес складний і відповідальний. Важливим є не загубити той особливий внесок в поезику і символіку цього образу, зроблений митцями, в творчості яких топос степу заявлений фрагментарно. За цієї умови можливий системний розгляд концепту “степ”.

Василь Сологуб в романі “Полинове причастя” з художньою майстерністю відкриває ті виміри і знаки степового комплексу, які, презентуючи в потрібному письменнику ракурсі і степ, і героя, і проблематику твору, увиразнюють сталу тенденційність теми степу у всій її поліфонічності у вітчизняній літературі.

#### Література

**1. Василенко В.** Наша доля прослалася степами. Есе-роздум// Пам’ять століть. – 1998. – № 6. – С. 125 – 138. **2. Вассиян Ю.** Степовий сфінкс // Хроніка 2000. – 1994. – № 3 – 4. – С. 198 – 222. **3. Гончар О.Т.** Твори : в 7-и т. – Т. 6 : Берег любові : Роман; Оповідання; Статті / Примітки В. Ковалю. – К. : Дніпро, 1988. – 703 с. **4. Гумилев Л.Н.** Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – М. : ООО “Издательство АСТ”, 2005. – 548 с. **5. Сологуб В.П.** Полинове причастя // Сологуб В.П. Вибрані твори / Передм. М.І. Дубини. – К. : Дніпро, 1988. – С. 373 – 495. **6. Франко І.Я.** Українці // Франко Іван. Зібр. тв. у 50 т. – Т. 41.– К. : Наукова думка, 1984. – С. 162 – 193. **7. Швецова А.** Культурні проєкції національного характеру // Сучасність. – 2000. – № 7 – 8. – С. 123 – 134. **8. Шубарт В.** Европа и душа Востока (Начало) // Общественные науки и современность. – 1992. – № 6. – С. 83 – 93.

The article is devoted to revealing preserving and specific features of topos steppe in the novel “A Wormwood Communion” writing by Basil Solohub. The place and part of steppe elements, which have special stylistic and semantic meaning in the novel, are analyzed in the paper. Semantic meanings of steppe in the novel are considered here (steppe as a place of development of the heroes, mortality of steppe, symbolic of the florolexeme wormwood and its connecting with steppe).

**М.В. Фока**

**ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОМПОНЕНТ У ПОЕТИЧНІЙ  
ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧИНИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ВІРША “БАЛЕТНА СТУДІЯ”)**

Поетична творчість Павла Тичини органічно поєднала елементи різних видів мистецтва. Це твердження уже давно стало загальноновизнаним. Але під синтезом мистецтв зазвичай розуміють взаємодію слова й музики, рідше – живопису. Тим часом синтез слова й хореографічних елементів у творчості Павла Тичини залишається недослідженим. Більшою чи меншою мірою на “хореографічні” поетичні твори звертали увагу Л. Новиченко [зокрема див.: 1, с. 81 – 82]. С. Тельнюк [зокрема лив.: 2, с. 320 – 321], Г. Клочек [зокрема див.: 3, с. 59 – 60]. В. П’янов [зокрема див.: 4, с. 160 – 165] та ін. Вочевидь, ця особливість пояснюється тим, що корелят “слово – танець” не є домінуючим і чинним у доробку поета. Проте певне “ігнорування” цієї складової збіднює уявлення про джерела енергетики й художньої сили творчості Павла Тичини, що полягає в закодовуванні в слові музики, живопису й руху. Цим визначається **актуальність** нашої спроби розглянути хореографічний компонент у поетичній творчості Павла Тичини. У статті ставимо **мету** дослідити способи перекодування хореографічної мови на літературну на матеріалі поезії “Балетна студія”.

Існує достатньо фактажу, щоб зробити висновок: Тичина цікавився хореографією як видом мистецтва. Відвідавши в 1928 році театр у Туреччині, поет занотував у щоденнику свої враження: “...Заграв оркестр напівсумне, напіввеселе. Вискочила доволі незграбна жінка (чорна, в червонястому убранні з бльостками). [...] Нарешті, жінка дотанцювала... [...] Як відкрили завісу другий раз, [...] вона крутилась круг себе і трусила – то грудьми, то плечима, то спиною”, “...Третя жінка. Плаття з розрізами, що при поворотах обнажає її ноги високо. Ця теж співала, танцювала чи, вірніше, бігала по сцені і теж трусила грудьми і животом”, “...П’ятий номер. [...] Грації небагато в європейському розумінні. Але... Грання животом і ляскання пальцями”, “...В номері шостому. [...] Нарешті вийшла товста-товста, з червоно-золотим корсетом жінка – улюбленка публіки, – і публіка заплескала в долоні. Ну, вона теж доволі незграбна... [...] Ця теж грудьми трусить і п... (публіка теж тупотить ногами)... [...] Міміка пліч у неї доволі гарна”, “... “Меме”. Співали, співали, мекали. мекали, а потім ухопились до танцю – комічний танець-дует. та навприсядки, точнісінько, як в українським старім етнографічним театрі. Убозтво велике ж в Туреччині в цій галузі. Та й смак теж” [5, с. 46 – 47]. Ці враження поета від виконання танців розкривають перед нами Тичину як митця, що цікавився якби на

допомогу пластиці не приходила музика. Вона посилює виразність танцювальної пластики й надає їй емоційну й ритмічну основу. Танцювальне мистецтво первісно синтетично, бо поза музикою воно не існує” [9, с. 8]. Відтак хореографічний твір асоціюється з музикою. Проте музичний компонент найбільше посилюється умінням поета передати музику, що увиразнює зображення танцю. Окрім того, Тичина не лише описує танець, але й передає естетичне враження від нього.

Чи не найбільш показовим у цьому плані є поезія **“Балетна студія”** (1920 чи 1921, або 1922 р.). Цей поетичний твір не друкувався за життя поета. Вочевидь, Павло Тичина вважав його незавершеним. Проте в цій поезії продемонстрована вражаюча здатність поета засобами слова створити візію танцю, передати читачеві естетичне враження від нього.

Поетичний текст в **“Балетній студії”** високоінформативний – у ньому візуальний образ танцю наділений високим ступенем вражальності.

*Танцюють цвітно цілунуть тонно  
в туніках білих неначе бал* [7, с. 358].

Уже перші два слова (*“Танцюють цвітно”*) закодовують рух (*“танцюють”*) і враження (*“цвітно”*). Намагаючись якнайточніше передати враження Тичина вдається до творення слів. Так виникає слово *“цвітно”*. Мимоволі згадуються рядки з інших поезій, де слово *“цвіт”* і похідні від нього передавали враження / стан ліричного героя, як от *“Цвіт в моєму серці. // Ясний цвіт-первоцвіт”* [7, с. 42] або *“Не дивися так привітно. Яблуневоцвітно”* [7, с. 43]. Слово *“цвітно”* в **“Балетній студії”** високоінформативне. Неологізм поета *“цвітно”* – традиційно пов’язується з весною, молодістю, красою. Він *“працює”* на створення образу танцівниць – молодих, красивих і привабливих. Крім того, це слово *“працює”* на передачу враження від танцю – передає захопленість ліричного героя рухами й жестами балерин.

У цьому контексті, говорячи про неологізми Тичини (*“цвітно”*, *“цілунити тонно”*, *“нагрудити”* та *“одгрончити”* та ін.), доцільно послатися на Г. Клочека, який зазначає: *“Поет сягає тут чудової гармонії між ледь відчутними змістовими ядрами та їх звуковими вираженнями. Не втрачаючи зв’язку з коренями слів, він “руйнує” їхню узвичаєну форму. З одного боку, деконкретизовано традиційний зміст, залишено тільки натяк на нього; з іншого – надано йому такого нового звукового оформлення, яке саме по собі активно створює образне уявлення і, значить, несе в собі певну інформацію”* [3, с. 59 – 60]. При чому Тичина вдається до творення нових слів, для того щоб адекватно передати свої відчуття та враження.

*“Цілунуть тонно”* – наступний образ, який посилює вже навіяне враження. Неологізм поета *“цілунити”* асоціюється зі словами *“поцілунок”*, *“цілувати”* і т. п. Так створюється враження інтимності, з’являється ледь відчутний еротичний смисл. У свою чергу словом

“тонно” підкреслюється вишуканість, плавність рухів. їх “тональність” – думається, тут виявилось музичне світосприймання поета.

Поет звертає свою увагу на одяг балерин (образотворчий елемент балету): “*В туніках білих*”. Туніки – давньоримський одяг типу сорочки, переважно білого кольору. Хотілося б відзначити, що зазвичай білий колір символізує чистоту, відтак увиразнюється образ танцівниць, їхню ніжність і чистоту. Відзначимо, що балетний костюм – “це не просто і не тільки одяг героя, що виражає його епоху, соціальну і національну приналежність, характер, але ще й своєрідна “уніформа”, що визначається вимогами танцю (колет, трико, пачка, тюніка і т. д.). Балетний костюм не може бути важким, який утруднює рухи, який ховає тіло. Він має виявляти об’ємно-пластичну структуру тіла танцюриста, підкреслювати його форму, допомагати танцю” [9, с. 32].

Важливим є порівняння “*неначе бал*”, яке передає атмосферу святковості.

Далі простежуємо більш детальне зображення танцю:

*Нагрудять вправо  
одгрончить чар  
схитнуться вліво  
лелійні лі*

*Плеснуть в долоні встремлять як лані  
І знов одхлинуть і стануть враз  
І знов потиху  
заледве чуті  
і знов поволі  
як той ручай [7, с. 358].*

В уяві читача поступово вибудовується сам танець: кожен рух, послідовність жестів і танцювальних па, що свідчить про чітку передачу процесу самого виконання, про точне перекодування хореографічної мови на словесний рівень. Поет передає побудову танцю, що нагадує запис, зроблений хореографом: “*Нагрудять вправо*” – “*схитнуться вліво*” – “*плеснуть в долоні*” – “*встремлять*” – “*І знов одхлинуть і стануть враз*” – “*І знов потиху //заледве чуті*” – “*і знов поволі*”.

Проте опис танцю одночасно викликає й естетичне враження. Так “*нагрудять вправо*” містить у собі декілька кодів до осмислення. У першу чергу “*нагрудити вправо*” передає рух балерин – повернення корпусу вправо. У той же час неологізм поета “*нагрудити*” асоціюється зі словом “груди”, таким чином Тичина підкреслює стан, лінії тіла балерин, їхню жіночність. Неологізм Тичини “*одгрончить*” асоціюється зі словом “гроно” (скупчення плодів/квітів на одній гілці), тобто балерини посилають цілу грону (скупчення) чар глядачеві.

І далі: рух – “*схитнуться вліво*” і враження – “*лелійні лі*” (тобто тихі, стрункі), рух – “*встремлять*” і враження – “*як лані*” (тобто граціозні), рух – “*і знов поволі*” і враження – “*як той ручай*” (плавний і



легкий рух) хореографією. Його записи містять досить професійну оцінку побачених танців.

Звернемо увагу на наступний спогад Тичини, у якому розкривається опис вірменського танцю: "...присутні вирішили, за традицією, закінчити обід танцями і піснями. Ми підвелися з-за столу, взялися за руки і повели танок... Я ледве встигав за Іваном Микитовичем... і Ісаакяном, і Зару'ї Єфремівною. Вони ніскільки не поступалися молодим: дрібненький крок вперед, два назад, і так все швидше й швидше.

І як вони встигли два діла робити: самим танцювати, та ще й мене вчити!" [6, с. 171].

Зацікавлює зображення литовського танцю, який поет спостерігав під час Республіканського свята пісні, яке проходило у Вільнюсі: "...В моїй душі ще бриніли мотиви дружби, почуті вчора й позавчора на Святі пісні. Варто було мені хоч на секунду під сліпучими променями сонця склепити свої повіки, як переді мною починали плавно пересуватись нескінченні ряди співців і танцюристів у національних костюмах, ритмічно змахувати руками й кружитися, присідаючи, утворюючи всі разом собою форму зірки багатокольорової..." [6, с. 89].

Образ танцю або його елементів часто з'являється в поетичних творах дтя увиразнення думки, висловлення вражень та почуттів. Зокрема, це й себебачення та самовідчуття: "...У танці я, ритмічний рух, //В безсмертнім – всі планети" [7, с. 37]. "...Світ в моєму серці, //Мрій танок, світанок..." [7, с. 42]... І світосприймання: "...Танцюють згуки на дзвіниці //І плаче дзвін" [7, с. 49], "...із діброви дрібночервонеє листя кинулось, вихром заграло, мішаючись, наче у танці..." [7, с. 193], "...Ах, це десь весна танцює, //Розтопивши білу кригу!.." [7, с. 297], "Шепчуть вітру квітки: гей, в танок!.." [7, с. 299]... І філософське сприймання та осмислення явищ: "...Атоми утоми – на світ, у світ //із тьми. Танцюють..." [7, с. 137], "...хаос у танці завертіло" [7, с. 153]... Й оцінка суспільних явищ і процесів, як от "...На медок лечу – //дзінь! цок! //Чаркою бринчу – //дзінь! цок! //З вами чок! З ними чок! //В легкім танці закручуся //я метеличок, //я метеличок! //Мужиче життя – //фе! бриль! //Ні сну, ні пиття – //фе! бриль! //Де тарель, де таріль – //джміль за всіх там соки тягне – //танцюєм кадрили! //dansons un quadrille!.." [8, с. 15] або "...А пісні співатися //червоно, крилато! //Танцю танцюватися, //бо на те ж і свято. //Гей, танцюй, да гей, танцюй, //серце ворога клинцюй..." [8, с. 29]

Відзначимо феноменальне вміння Тичини закодувати в слові не тільки музику, але й хореографічний твір. Удаючись до перекодування хореографічних образів на художньо-літературні, першочергово Тичина майстерно сугерує візію танцю, шляхом живописання рухів і жестів. При цьому поет прагне надати танцювальним рухам та жестам максимальної виражальності. До того ж сама візія танцю має музичний супровід. Зокрема В. Ванслов зазначає: "...Виникнення танцю було б неможливим,

Звернемо увагу, що через порівняння “як лані”, “як той ручай”, через уточнення “ленійні” передаються одночасно й враження, і пластичність рухів балерин. Згадаймо, що танець нерідко називали “скульптурою, що ожила”, “скульптурою, що рухається” і т. п. Це пов’язується в першу чергу з пластикою тіла, яка зображується, простежується в скульптурі. Таким чином зображення Тичиною пластики танцівниць мимоволі породжує паралель/аналогію зі скульптурою, саме зі скульптурною виразністю.

Музичний характер танцю передається через пластичну структуру рухів балерин. Так повільний темп музики виражається через семантичну сферу:

*Танцюють цвітно цілунять тонно* (вишукано, плавно. – М.Ф.)  
*Нагрубять вправо*  
*одгрончить чар*  
*схитнуться вліво*  
*делійні* (спокійні, тихі. – М.Ф.) *лі* [7, с. 358].

Зміна характеру музики на більш яскравий та жвавий темп розкривається в рядку:

*Плеснуть в долоні встремлять як лані* [7, с. 358].

І далі повернення до спокійного й повільного темпу:

*І знов одхлинуть і стануть враз*  
*І знов потиху*  
*заледве чути*  
*і знов поволі*  
*як той ручай* [7, с. 358].

Увиразнюють візуально-хореографічну картину, додають їй позитивній тональності, наступні рядки: “*На них із вікон веслує промінь // І вітер майний і синій день*” [7, с. 358].

*Рояль обципле*  
*торкнеться стін*  
*спаде на тепле*  
*збутонить стан* [7, с. 358].

У цих рядках розкривається у своєму синтезі музика й танець як головні складові балету. Образність цього текстового фрагменту повністю створена синестезійним за своєю природою засобом, що виявляється в матеріалізації звука. Так спочатку “*рояль обципле*”, тобто рояль заграє. Потім торкнеться стін – розповсюдження звуків по залі. Далі “*спаде на тепле*” – тепле – це, вочевидь, балерини, живі й молоді (адже термальна ознака “тепле” зазвичай асоціюється з життям). І врешті-решт “*збутонить стан*” – вплив музичних акордів на балерин. Слово “*збутонить*” є ще одним неологізмом поета, який, викликаючи асоціації зі словом “бутон”, сугерує враження молодості та жіночої привабливості балерин. До речі, у варіантах Тичина хотів написати “*Танцюють туніки Танцюють бутони*” [Див.: 7, с. 684].

В останніх рядках вірша (*“І теж у танці на тротуарі //Голодна жінка сухотить хліб //І їй із вікон //гуслить рояль //Хоч би як віку //прожить жит”* [7, с. 358]) постає контраст: витончене мистецтво й жорстока проза життя (маємо на увазі соціальний мотив – голод, бідність людей).

У вірші “Балетна студія” Тичина майстерно зображує рух, пластику й динаміку балерин у танці, перекодовуючи хореографічні образи на художньо-словесні, та передає враження від нього.

Читаючи вірш Павла Тичини “Балетна студія”, мимоволі згадується цілий ряд живописних робіт імпресіоніста Едгара Дега, присвячених темі балету, зокрема “Репетиція” чи “Голубі танцівниці”, в яких він, як і Тичина в “Балетній студії”, намагався передати рух і жест балерин, одухотворений музикою. Безперечно такі (та подібні) асоціації, що цілковито залежатимуть від індивідуального досвіду читача, легко пояснюються майстерністю поета відтворювати хореографічний твір засобами слова, “оживляючи” його. Перекодовуючи хореографічні образи на художньо-літературні, поет навіює візію танцю, передає виражальний характер рухів і жестів, створює естетичне враження від танка. Відтак Павло Тичина майстерно вербалізує танець, створюючи яскраву візуально-хореографічну картину.

#### Література

- 1. Новиченко Л.** Поезія і революція. Книга про Павла Тичину. – К. : Дніпро. 1979. – 365 с.
- 2. Тельнюк С.** Молодий я, молодий... (Поетичний світ Павла Тичини (1906 – 1925)). – К. : Дніпро, 1990. – 419 с.
- 3. Ключек Г.** “Душа моя сонця намріяла...” : Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини. – К. : Дніпро, 1986. – 367 с.
- 4. П’янов В.** На струнах вічності : Нарис та есеї. – К. : Укр. письменник, 2002. – 217 с.
- 5. Тичина П.Г.** Зібрання творів : У 12 т. – Т. 11 : Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали / Упор, та прим. Ю.І. Коваліва; Ред. тому Л.М. Новиченко. – К. : Наукова думка, 1988. – 552 с.
- 6. Тичина П.Г.** З минулого – в майбутнє. Статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв’ю / Упор, та прим. С. Тельнюка. – К. : Дніпро, 1973. – 344 с.
- 7. Тичина П.Г.** Зібрання творів : У 12 т. – Т. 1 : Поезії 1906 – 1934 / Упор, та прим. О.І. Кудіна; Ред. тому О.Т. Гончар. – К. : Наукова думка, 1983. – 736 с.
- 8. Тичина П.Г.** Зібрання творів : У 12 т. – Т. 2 : Поезії 1938 – 1953 / Упор, та прим. А.О. Ковтуненка; Ред. тому М.П. Бажан. – К. : Наукова думка, 1984. – 664 с.
- 9. Ванслов В.** Статті о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.

The paper views the choreographic component of Pavlo Tychna’s oeuvre. The autor analyses the code translation the choreographic language to the literary level in the works by the poet on the basis of the poetry “The studio of the ballet”.

**Т.М. Шарова**

### **ВАСИЛЬ БОНДАР: ОСОБЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ ТА ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ПОШУКИ ПИСЬМЕННИКА**

У сучасному літературознавстві все більшого поширення набувають дослідження, у яких використовується могутній арсенал суміжних наук. На сучасному етапі розвитку літературознавства існує велика кількість підходів як до аналізу дискурсу, так і до виділення різних його типів. Однак між усіма різноманітними точками зору є дещо спільне – усі вони розглядають людську поведінку як певну діяльність. Сучасна гуманітарна наука значно поповнилася публікаціями, присвяченими теорії дискурсу та вивченню його окремих аспектів. При цьому дослідники обирають різні підходи – історичний, філософський, логічний, психологічний, соціологічний, когнітивний, семіотичний, культурологічний, лінгвістичний, іноді поєднуючи деякі з них.

Найголовнішими чинниками упередженого ставлення до письменницьких біографічних творів у наукових студіях попередніх десятиріч передусім були наступні: уявлення про літературну маловартісність творів, розмитість жанрової концепції, відсутність комплексних досліджень індивідуальних стилів майстрів слова.

Своєрідність світоглядного пошуку Василя Бондаря була об'єктом дискусій як за життя письменника, так і в подальших літературознавчих розвідках. Аналіз різних наукових студій виявив суперечності в оцінці програмно-естетичних засад українського письменника, його місця в тогочасному літературному процесі. Крім того, не завжди дослідження життя і творчості Василя Бондаря мали особистісний, етичний, світоглядний акцент.

Розлога й загалом добре збережена біографічна проза та поезія Василя Бондаря дозволяє отримати об'єктивне уявлення про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання митця, його творчу індивідуальність. Біографічні твори письменника оприлюднювались неодноразово, однак до сьогодні об'єктом спеціального комплексного літературознавчого дослідження вони ще не були. Окремі аспекти літературної спадщини Василя Бондаря висвітлено в працях Ю. Барабаша, В. Брюггена, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, З. Голубевої, М. Шатилова, М. Шаповала, А. Чернишова та інших. У своїх дослідженнях критики здебільшого акцентували увагу на зображенні воєнних подій, змалюванні прийомів відображення життя в канцтаборах у прозі та поезії Василя Бондаря.

Дослідження рецепції світоглядних позицій Василя Бондаря в працях літературознавців, критиків, дослідників, засвідчило, що сучасники Василя Бондаря загалом не визнавали значущість його

філософських роздумів, не повною мірою усвідомлювали сутність та оригінальність його духовного пошуку. Дійсно, Василь Бондар ніколи не декларував свої погляди, не намагався створити власну систему, але сама відмова від таких спроб була філософічною. Біографічна проза відбила оригінальність авторського мислення, критичну незалежність у вирішенні світоглядних питань. Життєві спостереження, роздуми про власне творче призначення, відзначаються глибиною та парадоксальністю осмислення.

У літературознавчих розвідках про Василя Бондаря, на жаль, не приділяється достатня увага з'ясуванню функцій фольклорних елементів у творчості письменника. Вони простежуються побіжно й непослідовно, хоча цей аспект аналізу проблеми за своїм значенням повинен займати провідне місце, оскільки він дає можливість виявити специфіку художніх принципів у використанні письменником народнопоетичного матеріалу. Допомагає розкрити своєрідність фольклоризму його творів та їх жанрову природу. На наш погляд, звернення Василя Бондаря до фольклору не було простим продовженням загальної художньої традиції, це була традиція творча, активна тощо.

Наукові студії українських літературознавців, опубліковані в 60 – 80-х рр. ХХ ст., свідчать про зростання інтересу до вивчення спадщини митця. Проте в науці про літературу відчутний брак ґрунтовних праць з теорії письменницького біографізму, відсутність яких стримує дослідження біографічних текстів як явищ культури. Повною мірою це стосується стану дослідження біографічного доробку Василя Бондаря, вивчення якого має йти не тільки у фактографічному плані, а й у психологічному та художньо-естетичному.

Поява біографічних поетичних та прозових творів письменника сприяла виникненню літературних дискусій. Василь Бондар глибоко усвідомлював і в своїх творах неодноразово наголошував на важливій суспільній ролі літературної критики, що давало йому право на різкі оцінки її стану. Негативними рисами критики Василь Бондар вважав її нездатність до осмислення сучасних питань життя і мистецтва, відсутність глибоких філософських узагальнень тощо. Головною умовою творчого розвитку літераторів письменник визначав сумління, яке в поступовому процесі розчарування в сучасній літературній критиці перетворилось для нього на найбільш значущий критерій аналізу власних творів [8, с. 112].

Біографічні твори Василя Бондаря аналізуються як важливе джерело, що розкривають систему літературно-критичних оцінок письменника і надають можливість для глибокого осмислення їх ідейно-естетичних пошуків, оскільки літературно-критичні статті в творчій спадщині прозаїка практично відсутні.

Біографічні твори письменника відзначаються змістовою свободою, співіснуванням тем різнопланового діапазону. Тематичний поліфонізм прозових та поетичних творів відображає масштабність і

розмаїття самого життя. Але теми Життя і Смерті, Свободи і Творчості реалізуються не в річищі абстрактних філософських узагальнень, а осмислюються в процесі внутрішнього самопізнання і представлені на тлі характерних для автора актуальних проблем.

Вистражданість кожного рядка, кожного спостереження, роздумів про життя ми відчуваємо у творах Василя Бондаря. Герої письменника часто опиняються в надзвичайно драматичних досить напружених воєнних ситуаціях, коли виступає все несуттєве в людині і з нещадною чіткістю проявляється її сутність. Гама її переживань могла здатися збідненою – ніякої палітри відтінків, але суттєво іншою вона і не могла бути, враховуючи людську природу і художні завдання. А завдання полягало в тому, щоб показати людину в момент найвищого напруження усіх її фізичних і духовних сил, у хвилину, коли від будь-якої дії і вчинку залежало життя – і часто не тільки своє. Письменник у своїх творах порушував важливі життєві проблеми: про свободу й необхідність у житті приватному й загальному, про добро і зло, про правду і красу тощо [7, с. 166].

У творах Василя Бондаря відсутня жорстка композиція. Тематичні зміни в біографічних творах письменника мають переважно асоціативний, а не наративно-хронологічний характер (“Все-правда”, “Листя летить проти вітру” та ін.). Водночас твори відзначаються цілісністю, взаємопов’язаністю всіх структурних елементів, їх залежністю від ідейно-художньої мети автора. У біографічних творах Василя Бондаря відбувається трансформація жанрово-стилістичних норм, яка засвідчує новаторський характер письменника, їх нову естетичну якість. Як правило, такі твори письменника демонструють тематичне розмаїття, багатофункціональність, структурну та стильову мозаїчність [1, с. 12].

Микола Жулинський зазначає, що важливу роль у формуванні підтексту біографічних творів Василя Бондаря відіграють предметні деталі. Характер людини часто визначався в творах письменника у порівнянні з речами, що демонструє рецепцію письменником слова як надто традиційного засобу вираження думок і почуттів. Предметна деталь в біографічних текстах Василя Бондаря виявляє дисгармонійне співвідношення людини і світу [6, с. 14 – 15].

Глибокий філософський підтекст творів письменника створюється і за допомогою описів природи (“Рідні пороги”, збірка поетичних творів “Маки на дроту”, “Ми ідемо далі” та ін.). Оригінальність і новаторство пейзажних замальовок у біографічних творах Василя Бондаря полягають у відмові від надмірного пафосу. В цілому образ природи в біографічних творах Василя Бондаря висвітлює авторський естетичний ідеал, є втіленням поезії вічного, позачасового. Біографізм письменника репрезентує своєрідну систему взаємодії людини і природи, яка в свою чергу розкриває авторську концепцію взаємозв’язку елементів дійсності [3, с. 4].

Лірична поезія в її різноманітних тематичних розгалуженнях і жанрових формах була головним полем художнього самовияву Василя Бондаря. В ліриці найбільш зримо виступають і етапи його ідейної та художньої еволюції, і те глибинне, стрижневе, що визначає цілісний у всіх відмінах характер, індивідуальність митця, його творчу особистість.

У публіцистиці, оповіданнях, щоденникових записах, усій військовій прозі Василя Бондаря вражають найвища напруга пристрасті, “вогняна патетика”. Відкриті почуття болю, любові, тривоги проймають письменницькі роздуми про Україну, загарбану ворогом, в них палахкотить жагуча ненависть до фашистів, до їхніх прихвостнів, гнів і презирство до зрадників, боягузів, слабодухих. Василь Бондар умів звертатися до всього народу, говорити від його імені, умів і створювати образи, в яких ніби матеріалізовано весь народ, його дух [7, с. 92].

Однією з граней військової прози письменника стало розкриття процесу морального падіння особистості, духовного звиродніння тих, що переступили грань, з-за якої не має вороття. Дослідження природи карателів, ґрунту, на якому виростає фашизм стало першорядним явищем як в українській літературі, так і в прозі Василя Бондаря.

Проблематика творів Василя Бондаря ніби виходить із співвідношення понять: час – людина – зброя. Із цих зв’язків визначається й ідейно-тематичний центр творів: героїчна боротьба нашого народу з фашизмом. А тому стає зрозумілим, чому для Василя Бондаря ворожі бомби не лише повсякденна реальність, але й символ сконцентрованої у вибухівці ненависті, яка може впасти на голови людей у будь-який час [5, с. 161].

Проблема психологізму – одна з кардинальних у дослідженні багатогранної спадщини Василя Бондаря. Найбільш прямою формою психологічного розкриття в антивійськових творах письменника є самоаналіз героя. Як правило, він має у творах ретроспективний характер, коли пережиті почуття, думки, стан душі, аналізуються в процесі спогадів. Василя Бондаря цікавили не лише почуття, роздуми, переконання, але й передчуття, тобто не лише свідомість, але й підсвідомість, таємнича сфера підсвідомих психічних процесів. Герої антивійськових творів митця вірять не лише своїм почуттям, але й передчуттям. Психологізм антивійськових творів Василя Бондаря мав виняткове значення для розвитку військової прози в українській літературі. Письменник зумів розкрити внутрішній стан своїх персонажів у дні суворих випробувань, бо саме на війні людина розкриває свої можливості.

Для художнього осмислення проблеми “людина на війні” Василь Бондар підбирає такі типові обставини, в яких з найбільшою повнотою і переконливістю змогли б виявитись усі суттєві риси героїв. Ось чому центральне місце в сюжеті творів письменника посідає зображення обставин війни і того, як склались вони для героїв і який вплив мали на

їхню долю, адже війна була найтяжчим випробуванням для кожної людини [5, с. 120].

Суттєвим важливим моментом у концепції “людина на війні”, що знаходить своє художнє втілення у творах Василя Бондаря є те, що він показує як усупереч усьому перемагає високе, світле, духовне начало, властиве нашим людям. Більшість героїв антивоєнної прози Василя Бондаря так чи інакше нерозривна з конкретною історичною ситуацією (подіями війни), і тому тут неминуче встановлюється взаємозв’язок між часом описаних у творах подій і явищ з історичним часом.

У антивоєнних творах Василя Бондаря осмислюються глобальні (екзистенційні) проблеми: війна і мир, людина і зброя, добро і зло, життя і смерть, гуманізм і насильство, творення і руйнування. Виступаючи в найбільш конкретних проявах, вони набувають узагальненого звучання, піднімаються до рівня філософських категорій. Дослідження художнього слова письменника сприяє поглибленому розумінню його образів, його ідейних тенденцій, індивідуальних своєрідностей, його словесно-художньої майстерності.

Відомо, що кожен значний письменник у своїх творчих пошуках спирається на досягнуте його попередниками, часто і сучасниками і разом з тим вносить у літературу, в різні її сфери своє, нове. У сфері поезики одні з використаних автором художні засоби являють собою продовження, розвиток раніше відкритих способів і форм, інші, є його оригінальними знахідками та відкриттями. Аналогічні процеси відбуваються в антивоєнних творах Василя Бондаря: він досліджує народний характер у творах. Саме це й визначає своєрідність його ідейного і емоційного аналізу творів. Зокрема він випробує своїх героїв, вибудовуючи ситуацію морального вибору локальному або загальному одночасно.

У біографії героя повинна відобразитися біографія цілого покоління, тільки тоді вона буде цікавою і значною. Головне для Василя Бондаря – дати інтелектуальний і психологічний портрет свого сучасника, власне свій портрет. Треба сказати, що йому повністю вдається здійснити свої мистецькі задуми у своїх антивоєнних творах.

Письменник у прозових та поетичних творах порушує важливе питання: боротьба людини за своє життя, за свою долю у складних трагічних обставинах війни (“Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги”, “Зорі гаснуть на світанку”, зб. “Маки на дроту” та ін.). Антивоєнні твори Василя Бондаря мають чітко виражений біографічний аспект. Однак реальність подій не порушує художності його творів.

Василь Бондар – учасник воєнних дій, неодноразово перебував у концтаборах. Автор творів із того покоління, яке було сформоване війною. Ось чому воєнні сцени, жорстоке знущання над в’язнями в концтаборах – це ключові сцени, поставлені в центрі творів самою логікою життя.



Для Василя Бондаря воєнний фон є своєрідною естетичною необхідністю для більш повного розкриття характеру героя. Він не раз повертався до думки, що саме на війні, в ситуації найбільш гостроконфліктній і екстремальній особливо розкривається справжня сутність людини. Герої антивоєнних творів Василя Бондаря інколи ніби і не здійснюють особливих подвигів, вони простоживуть у дуже складних умовах, воюють. Але ми бачимо за творами письменника, як важко це насправді – постійно бачити смерть і страждання людей, своїх товаришів, самому кожну мить жити під загрозою смерті і не втрачати при цьому мужності і волі до перемоги, свободи, а коли необхідно – підніматися і продовжувати бій. Відображення у художніх творах подій і фактів з власного життя є характерною рисою багатьох письменників. Йдеться і про асоціативну єдність між епізодами з біографії автора та життям героїв його твору.

Твори Василя Бондаря, присвячені подіям війни, в яких герой – одноліток автора воєнних часів, відображають сприйняття героєм війни “крізь свій дитячий досвід”. Любов до всього живого: тварин, звірів, птахів, дерев, навіть комах та метеликів простежується у всіх творах Василя Бондаря. Витоки цього – в дитинстві письменника, що згадується як в поетичних, так і в прозових творах, де письменник унікально акцентує увагу на жорстокості світу війни через якісь природні образи життя. Як слушно зазначає Ганна Штонь, “феномен проникнення в психологічний стан тварин, людей, птахів, рослин у Василя Бондаря породжується природою авторського світовідчуття, яке бере витoki з національних архетипів, духовної естетичної сутності” [8, с. 118].

Автобіографізм у прозі Василя Бондаря відзначався дослідниками побіжно, хоча, як справедливо зауважував Володимир Брюгген, “про біографічність прози Василя Бондаря можна написати окрему розвідку” [3, с. 60].

В особистому й творчому досвіді Василя Бондаря, в усій його надзвичайно принадній постаті людини й творця плідно жили прекрасні традиції української класичної літератури, що становить єдине ціле з життям українського народу, його історичною долею. Василь Бондар не робив екскурсійних виходів для “вивчення життя”, він просто жив, жив поряд і разом із своїми героями, до найменших дрібниць знаючи їх людську вдачу, побут, звички, думки й сподівання, болі й радощі. Вони проходять крізь серце письменника й конденсуються в художніх образах, в яких не знайдемо і сліду невдалої літературної вигадки, як замітника реального життя, не побачимо й сліду акторської пози, самовдоволення, хизування словом. Там є тільки незрадлива увага письменника до реальних людей і реальних явищ, там є добірне українське слово й гострота письменницького зору, такого пильного до історичних змін у житті й свідомості українського селянства, до психологічної правди у вияві характерів і взаємин героїв.

Творчість Василя Бондаря демонструє високий рівень художнього втілення української народної філософії, проявленої за допомогою оригінальних художніх образів та конструкцій, які засвідчують високий рівень художнього насичення, а саме внутрішньої підпорядкованості світу та його відповідності майбутньому образу, на рівні емоційно-чутливого наповнення твору. Біографічні твори Василя Бондаря, в яких відображається ясність бачення світу і людей, мальовничість і багатство предметних деталей відносяться до найкращих творів, до вищих досягнень письменника.

Спостереження над автобіографічними творами Василя Бондаря ще раз підтверджують важливу для митця істину – художник перш за все живиться темами, мотивами і образами рідного краю. Талановитий письменник зберігає у своїх творах пам'ять про рідні місця, земляків, а вони через віки пронесуть славу про Поета.

Отже, значення біографічної прози у висвітленні ідейно-художніх поглядів Василя Бондаря, їхньої динаміки полягає в тому, що біографізм є важливим джерелом висвітлення творчої індивідуальності письменника, його світогляду, естетичних засад, психологічних особливостей тощо.

#### Література

**1. Антологія української прози.** Десять українських прозаїків / За ред. В. Медвідя. – К. : Роккард, 1995. – С. 7 – 25. **2. Барабаш Ю.** Поет і час. Статті та літературні портрети. – К. : Радянський письменник, 1958. – 199 с. **3. Брюгген В.** Багаті небом і землею // Прапор. – 1963. – № 1. – С. 60. **4. Брюгген В.** Становлення прозаїка // Прапор. – 1988. – № 7. – С. 21 – 23. **5. Гельфандбейн Г.** Поруч із нами. Спогади про письменників, що загинули на фронтах Великої Вітчизняної війни. – Х. : Прапор, 1968. – 199 с. **6. Жулинський М.** Людина та її справа. Герой сучасності – головний герой літератури // Радянське літературознавство, – 1975. – № 6. – С. 13 – 25. **7. Сивокінь Г.** Динаміка новаторських шукань : Про художній розвиток сучасної радянської літератури. – К. : Дніпро, 1980. – 182 с. **8. Штонь Г.** Становлення нової людини і літературний процес : із спостережень над українською радянською прозою 60 – 70-х рр. – К. : Наукова думка, 1978. – 147 с.

In the article biographic works of Vasiliy Bondar are analysed as important source, that expose the system of estimations of writer and enable the deep comprehension of their aesthetically ideological-beautiful searches. The supervisions above autobiographic works of Vasiliy Bondar confirm truth important for an artist is a writer foremost feeds on themes, reasons and appearances of native edge.

**О.Г. Шестель**

### **ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ СИМВОЛІВ І АРХЕТИПІВ У НОВЕЛАХ ІВАНА ЛИПИ**

Однією з важливих проблем сучасного українського літературознавства є дослідження творчого доробку несправедливо забутих письменників, художня спадщина яких з огляду на яскраве національне забарвлення, приховувалась і почасти була заборонена за радянських часів. До таких письменників з повним правом можна віднести Івана Липу.

І. Липа – помітна постать в українській літературі, культурі, політиці кінця ХІХ – початку ХХ ст., але його творча спадщина ще недостатньо оцінена в літературознавстві. Попри те, неабиякий науковий інтерес викликає його прозова та поетична творчість, яка органічно вписується в контекст української літератури.

Актуальність дослідження новелістики І. Липи полягає в тому, що творчість письменника в цілому й новели зокрема залишаються на сучасному етапі розвитку літературознавства поза увагою науковців, хоча твори письменника заслуговують на увагу.

Здійснюючи літературно-критичний аналіз новел І. Липи, виокремлюємо в них особливості функціонування національних символів і архетипів, які слугують маркерами менталітету українського народу.

Мета дослідження: проаналізувати новели І. Липи, виявити в них національні символи й архетипи.

Заслугове на увагу рецензія Миколи Євшана на твори малої прози письменника: “Маємо кілька оповідань Липи, правдиві перлини нашої новелі, але вони були власне держані в строго ліричному жанрі і лише як такі робили сильне вражіння...” [1, с. 91]. Таким чином, критики-сучасники письменника високо цінували творчість І. Липи як новеліста.

Окрему групу становлять новели революційної тематики: “А хата горить”, “Живі свідки”, “Зелена сукня”. У названих творах українські вояки показані в образах козаків-запорожців, а Україна нерідко виступає в образі гетьманши (“Зелена сукня”). Це пов’язане з тим, що автор прагнув нагадати народу дух козацької боротьби, коли під проводом гетьмана Богдана Хмельницького українці часто одержували перемогу, образ козака є специфічно українським.

Твори І. Липи відзначаються глибоким психологізмом, символізмом і філософським змістом. Письменник намагався відтворити психологію народу, зрозуміти душу. На це звертали увагу дослідники його творчості на початку ХХ століття.

Окрему увагу автор приділяє у своїх новелах зображенню сакральних топосів національного простору, особливо вагомий серед них український степ.

Образ степу слугує українським національним символом волі, який існував ще з часів козаччини. Поряд з ним знаходиться образ поораної ниви, що символізує родючість. У своєму оповіданні “Кара”, змальовуючи рідний край, І. Липа пише: “Далеко бачив широкий безмежний простір з поораними нивами, з незайманим іще степом, що ховався в темряву” [2, с. 4]. У цьому уривку зображено глибокі психологічні переживання ліричного героя твору: людина, яка багато років прослужила рідному краю, зневірилась і хотіла йти шукати кращої долі на чужині. Натомість вона бачить степ і поорані ниви, що символізують волю і плодючість. З того боку, де знаходився чужий край, “По небу зі сходу сунули страшні осінні хмари. Там уже панувала ніч” [2, с. 4].

Бінарна опозиція рідний край / чужий край створює в новелі асоціативне поле життя / смерть. Письменник зображує у творі явища природи та пейзажі, які теж створюють опозицію (у рідному краї світить сонце – на чужині хмари, темрява). В. Жайворонок зазначає, що “Етнос формує “спільний ритм”, властиве лише йому пульсування життєвої енергії, передусім власне реакції на своє і не своє (чуже). Не випадково поняття “свого” (“рідного”, “близького”, “звичного”) і чужого (“нерідного”, “незвичного”, “такого, що насторожує, відштовхує, не тішить, не задовольняє”) часто виступають внутрішньою формою паремій. Так, наприклад, у свідомості українця рідний край (рідна країна) – це рай (Рідний край – земний рай), рідна земля (сторона) – мати, чужа – мачуха... Чужа країна (чужина) асоціюється з чужими (не батьківськими) звичаями, законами...” [3, с. 45]. І. Липа вважав, що людина не може знайти щастя на чужині.

У цьому творі письменник зображує дійсність у песимістичних тонах: люди втратили надію на покращення життя, на здобуття волі та державності, зневірилися. Наскрізні песимістичні думки виражають авторське ставлення до дійсності, сприяють наростанню психологічного напруження, нагнітанню відчуття контрасту при зображенні свого / чужого. Розв’язання проблеми І. Липа вбачав у консолідації нації, у поверненні українського народу до своїх традицій та усвідомленні своєї самотності. Схожі мотиви при зображенні дійсності спостерігаються й у творах Г. Хоткевича: “Основою модерністично змодельованої Г. Хоткевичем дійсності у творах на революційну тематику стали апатія, безнадійність, наскрізний страх людини перед жорстокою реальністю. Крізь призму духовного начала окремих героїв (Борис, Есфір із “Лихоліття”, Андрій Латенко, Катерина із “На залізниці в 1905 році”, Гувернантка, Павло та Ельза з драматичного етюдю “Вони”, Андрій, Маруся із драми “Село в 1905 році”) автор нагнітав відчуття контрастів, обумовлених невідповідністю між реальними подіями та внутрішніми

прагненнями дійових осіб. Вихід із трагедійності відтворюваного ним світу митець бачив у поверненні до національних джерел, у релігійному світовідчутті та в ментальному самозаглибленні української нації” [4, с. 4].

У новелі “Кара” І. Липи серед тотемістичних символів птахів, притаманних українській етносимволіці, чільне місце займає образ чорного ворона, який є провісником нещастя. В словнику-довіднику “Знаки української етнокультури” зазначено: “...ворон – нечистий птах, пов’язаний зі світом мертвих; не користується симпатіями передусім через чорне оперення; з глибокої давнини вважається лиховісним птахом, вісником смерті, що широко відбито в українському фольклорі (кажуть: “Кому ворон над головою кричить, той має щастя собаче”)” [5, с. 115]. З давнини чорний ворон – це вісник лихих новин або якогось горя. Цей символ вводиться у твір на протиположності до символів, які віщують добро (сонце, світло, нива, степ).

Психологічна напруга, нагнітання песимістичних думок значною мірою досягаються за допомогою прийомів звуконаслідування та замовчування. Твір починається такими словами: “Кар...ра!...Кар...ра!...” Каркав чорний ворон над старою головою мандрівця, що вирушив на чужину із рідного краю...” [2, с. 1]. Алітерація приголосного “р” увиразнює текст і привертає додаткову увагу реципієнтів. Таким чином, з самого початку твору зрозуміло, що головного героя в чужому краї будуть переслідувати нещастя. Це звуконаслідування є своєрідним рефреном, воно повторюється п’ять разів; замовчування ж дає можливість читачеві замислитися над змістом оповідання. У творі наявна й інша тваринна символіка, як наприклад, зображено стару беззубу собаку, образ якої віщує горе. Узагалі собака була найпопулярнішим персонажем у давньоукраїнській міфології [6].

Окрім тваринних символів, в оповіданні “Кара” мають місце також символи явищ природи, наприклад, грім, чорна ніч, мряка, темрява, які передують лихим подіям.

Багатство символіки в аналізованому творі, як і взагалі в прозі І. Липи, свідчить про бажання автора відродити історичну пам’ять українського народу, оскільки національна символіка формувалась упродовж віків і знаходила своє втілення в основному в народній творчості, яка, у свою чергу, і нині слугує підґрунтям для творчості багатьох письменників. Таким чином, народна творчість є своєрідним джерелом основних рис національного характеру. Проблема єдності тіла, душі та духу втілена не лише у фольклорі, а й в індивідуальній творчості багатьох українських письменників.

У канву розповіді письменник вводить фрагменти біблійної легенди про Каїна та Авеля. Запозичення біблійних образів засвідчує існування у творах біблійного інтертексту. Безпосередній зв’язок із прототекстом забезпечує розуміння реципієнтами сакралізованого контексту цього твору. Умовно Каїнами І. Липа називає всіх зрадників

своєї Батьківщини. Наприкінці твору автор описує святкування релігійного свята Всіх Святих. Існує народне вірування, що на це свято мерці приходять на Богослужіння [7]. З давнини українська нація відрізнялась силою релігійних переконань і побожністю.

Новела “Кара” побудована на протиставленні героя й антигероя. Старий, який вірно прослужив усе життя рідному краю, зневірився та хоче йти шукати щастя на чужині. Вірний друг весь час іде поруч і відмовляє його від цього, наводить різні аргументи та говорить, що на чужині знайти щастя неможливо. Можна припустити, що в ролі вірного друга виступає сумління. На кореляції бінарних опозицій добро – зло, світло – темрява, герой – антигерой побудовано весь твір.

І. Липа в новелі “Сім братів” приязно ставиться до грузинської нації, наділяє її безсмертям. Можна припустити, що така оцінка пов’язана з тим, що грузини теж були поневоленою нацією. Натомість “москаль” знову виступає в ролі загарбника, який поламав долю не однієї родини. О. Слоновьська вважає: “Багаторічна російська експансія українського життєвого простору, закономірно, призвела до того, що протягом століть на споконвічно українській території навіть національно свідомий українець почувався як на пограниччі “свого” і “чужого”, іншими словами – почувався не-господарем, не-громадянином, а хіба що ущербним представником не-повноцінної нації” [8, с. 416].

У новелі “Або воля, або смерть” сюжет побудовано на тому, що головний герой знаходиться у в’язниці, його позбавлено волі за втечу з московського війська, куди його змусили піти. Вартові жакливо ставились до своїх в’язнів, вони знущалися над ними як фізично, так і морально, примушували дивитись на те, як страчували людей. В’язні весь час чекали своєї черги. Проте тваринний інстинкт бажання жити переміг. Колишній студент медичного інституту був змушений убити людину.

У той момент, коли ліричний герой думав, що його зараз повісять, в уяві виникло дитинство, єдиним бажанням було побачити матір: “Тільки одне гнітило душу: я ще такий молодий, такий самотній, усіма покинений і маю таку ганебну смерть. Я буду гойдатися на шибениці! І нараз визирнуло в моїй уяві дитинство. І все переповнилося одним лиш жагучим бажанням: схилитися на коліна матері, в останній раз глянути в її добрі очі, доторкнутися до її одежі... А далі – будь що буде” [2, с. 2]. У прагненні героя в критичній ситуації шукати захисту в матері ми вбачаємо відгомін прадавнього культу матері й жінки, тобто фемінну маскулітність української національної вдачі. Інша риса національного характеру, яка чітко простежується в цьому уривку, – гордість. Хлопець уявляє собі, як він буде гойдатися на шибениці, це викликає в ньому відразу, він не хоче для себе такої ганебної смерті.

У новелі “Або воля, або смерть” автор звертається до народної міфології, використовуючи сакральні числа: три вартових, три дні полонені знаходились у неволі. Основну думку твору втілено в назві

“Або воля, або смерть”. Незаперечний факт, що волелюбність – одна з основних рис українського національного характеру.

Новела “Сім братів” своїм початком нагадує казку: “Було се давно. Ще вільний пишався Кавказ, ще пісня весела від краю до краю лунала. Давно се було” [12, с. 28]. У цю новелу автор вводить ідеалізовані образи дівчини Ніни та семи братів, які жили на Кавказі. У назві використано магичну цифру сім.

При зображенні персонажів І. Липа використовує рослинну й тваринну символіку. Братів письменник порівнює з орлами, а орел, як відомо, – символ волі. Наприкінці новели автор кілька разів змальовує пейзаж, у якому біля річки шумлять дуби. Тільки серцем можна відчутти, що вони говорять. Цим І. Липа підкреслює невмирущість народного духу, оскільки річка символізує образ дівчини Ніни, а дуби – сімох братів, які загинули, коли боронили рідний край від загарбників. В українців дуб – споконвіку поважне дерево. Вірили, що це незвичайне дерево, тому що його нібито любили боги й жили на ньому [5]. Порівняння дуба з позитивними героями засвідчує використання письменником національної символіки.

У творі “Прохожалий” ліричний герой зневірився в людях і хоче покінчити життя самогубством. Сюжет твору нагадує долю молодого письменника Олексія Плюща, творчість якого була незрозумілою для народу, він не зміг цього пережити і покінчив життя самогубством. Відчуження від світу людей стало причиною його духовної кризи. І. Липа переймався долею О. Плюща, написав про нього посмертну згадку. Можна припустити, що таке щире співчуття пов’язане з тим, що подібні проблеми переживав і сам письменник: “Людина, пересвідчена в світлій будучині свого народу, боролася все життя з громадою, пливла проти великої течії чужих культур, щоб відроджувати Україну і це поволі забірало його слабкі ще сили” [10, с. 227].

Головний герой був розчарований життям, це розчарування приймає болісні форми, але почуття обов’язку примушує його служити далі своєму народові: “Чую, що душа моя ще жива, ще молода, прагне надії і віри в людей, але я вже добре знаю, вже не вірю в людей. Дуже груба, дуже матеріальна їхня організація. Вони більше наближуються до звірів, ні ж до тих духових істот, що мають душу безсмертну, дану самим Богом [9, с. 35]”. Він бореться за моральне й духовне визволення народу, але сам народ не хоче цього. Війна перетворюється на війну одиниці із загалом.

Розповідь ведеться у формі сповіді прохожалого священику. Основну думку твору втілено в таких рядках: “Ідея – дати тридцятимільйоновому народові щастя, підняти його з духового рабства, увести його у сімю вільних народів, ся найвисша в світі ідея, яку мій розум і тепер ледви може досягнути, переповнила величністю духа всю мою істоту” [9, с. 35]. У цій новелі автор для відображення національного колориту описує українське село, хату, церкву, степ

(сакральні символи українського народу). Тим самим він і хоче нагадати народу про волю моральну й духовну, про українську національну чуттєвість.

У сприйнятті дійсності в ліричного героя основну роль відіграє “голос душі”. І. Липа відзначав важливість проникнення письменника в душу народу, розуміння його проблем мало бути глибоко внутрішнім. У рецензії на твори Леся Мартовича він зауважував: “Увесь секрет в тому, що малює селянина на тлі політичного життя, на тлі національного гніту з боку польського уряду. Душа селянина не стоїть окремо від усіх тих утисків, а мусить реагувати на них, боротися з ними” [11, с. 200]. Як бачимо, світ художньої літератури І. Липа переносив у площину реального життя.

Новела “Квіти” вводить реципієнтів у вир подій, які відбувалися під час революції. Молодий полковник повертався з танців, коли пригадав свою кохану дівчину, яка довгий час знаходилась далеко від нього. Цей спогад перервав інший, більш сильний: у його уяві з’явилась мати. Далі складно побачити межу між реальністю та фантазіями ліричного героя. До полковника приходять його кохана дівчина Ольга, але вона зовсім чужа. Дівчина залишила полковнику квіти, які тримала в руках. Уночі його було вбито.

Образ матері, який виникає в його уяві, можна асоціювати з образом Матері Божої, що є апогеєм вербалізації архетипу матері: “І раптом замість цього неясного образу, як живе, встає перед ним обличчя матері і дивиться на нього ласкавими очима” [9, с. 57]. Душа люблячої матері відчуває, що з сином може статися нещастя, не покидає його.

Образ коханої дівчини в новелі суперечливий. Вона може асоціюватися зі смертю. Поява саме жіночих образів в уяві ліричного героя, з іншого боку, указує на те, що він шукав і просив захисту на підсвідомому рівні в найближчих людей. Це прагнення полковника засвідчує його власне українську вдачу, ментальність сильного українського чоловіка, якому в найскладніший момент життя потрібна жіноча підтримка. Можна зробити припущення, що в образі коханої дівчини полковнику з’являлась його Доля. Вона, за народними уявленнями, могла вербалізуватись в образі знайомої жінки, наділялася різними ознаками, що знайшло відображення у творі [9].

Таким чином, було проаналізовано новели І. Липи. Автор вважав основним значенням своїх творів виховне, тому сподівався на розуміння реципієнтами їх проблематики. І. Липа широко використовував національну символіку, часто звертався до народної творчості та міфології.

#### Література

**1. Євшан Микола.** Іван Липа : “Нові хрести”. Повість / Микола Євшан // Українська хата. – 1914. – січень. – С. 91. **2. Липа І.** Оповідання : Музейне джерело. – Одеса, 1935. – 87 с. **3. Жайворонок Віталій.**



Українська етнолінгвістика : нариси : Навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с. **4. Лаврик О. В.** Проблема національного характеру у творчості Гната Хоткевича : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Оксана Василівна Лаврик. – Х., 2004. – 201 с. **5. Жайворонок Віталій.** Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с. **6. Плачинда С.П.** Словник давньоукраїнської міфології / С. П. Плачинда. – К. : Укр. письменник, 1993. – 63 с. **7. Українське народознавство :** навч. посібник / [за ред. С. П. Павлюка]. – Вид. 3-тє, випр. – К. : Знання, 2006. – 568 с. **8. Слоньовська О.** Слід невловимого Протея. – Івано-Франківськ / О. Слоньовська : Плай – Коломия : Вік, 2006. – 688 с. **9. Липа І.** Оповіді про смерть, війну і любов / І. Липа. – Л. : Графія, 1935. – 87 с. **10. Липа Іван.** Олексій Плющ (психографічний нарис; з портретом) / Іван Липа // Українська хата. – 1909. – № 5. – С. 223 – 228. **11. Липа І. Л.** Мартович. Войт и другие рассказы / І. Липа // Українська хата. – 1911. – лютий. – С. 200. **12. Міфи України :** За книгою Георгія Булашева “Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях” ; [пер. Ю. Буряка]. – К. : Довіра, 2003. – 383 с.

The name of Ukrainian such famous writer Ivan Lipa was known only for rare literatures specialists. He was known also as a social worker and a doctor. Principles of charactermaking in his works have been analyzed, which gives a wide prospective on his literary inheritance.

УДК 821.161.2 – 3.05+929 Суровцова

**Л.М. Якименко**

### **АВТОБІОГРАФІЧНІСТЬ ТЕКСТІВ ТАБІРНОЇ ПРОЗИ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ**

Вершиною творчості репресованої письменниці Н.В. Суровцової безспідставно вважається книга “Спогади”, що вийшла друком у 1996 р. Ця перлина української мемуаристики разом із шедевром епістолярної спадщини – “Листами” Н. Суровцової, – зробили ім’я письменниці відомим і знаним не лише в Україні, але й за кордоном. До широкого загалу дійшла лише дециця із написаного авторкою за її довге, важке, трагічне життя. Долю письменниці успадкували і її літературні творіння: “Спогади”, “Листи”, оповідання, есе потрапили до читачів лише через десяток років після смерті Суровцової. Її творчий доробок так і не отримав належного літературознавчого опрацювання, не оцінений, не проаналізований на достатньо високому рівні професійними критиками, рецензентами, літературознавцями.

Протягом 1938 – 1956 р. Надія Віталіївна перебувала в ув'язненні на Колимі. У Колимських таборах умов для творчої праці не було. Лише після “звільнення”, на вічному поселенні починається примарна літературна робота: коротенькі нариси у місцевих газетах – дві новели авторка навіть надіслала для участі у літературному конкурсі. До нас дійшло оповідання без назви, написане у 1938 р., в якому змальовується в'язничний етап на Чорній річці у Владивостоці. Цей невеличкий твір був одним із перших, що ввійшов до збірки “Колимські силуети”. Інші оповідання створені протягом 1943 – 1956рр.

У своїй творчості авторка поступово відходить від романтизму та імпресіонізму, що були характерні для оповідань та новел, написаних нею у 20 – 30-х рр., і в пізніших творах наближається до неореалізму. Своєрідним вододілом творчим шукань та трансформацій якраз і постають оповідання зі збірки “Колимські силуети”. Близько двох десятків творів створено на Колимі (деякі в ув'язненні, але більшість – на примусовому поселенні у Хатиннах, Нижньому Сеймчані, Ельгені) на біографічній основі. “Колимські силуети” Надії Суровцової – це мініатюри, позначені тонкою спостережливістю, поетичні й зворушливі – це дуже цікавий літературний та життєвий документ. Цінність їх передовсім у документальності – вони написані по свіжих слідах, на живому матеріалі. І разом з тим за уламками людських долі, за буржуазно-правдивими деталями, влучно вгаданими характерами, вихопленими з буднів рельєфними епізодами, дуже виразно проглядає силует самої авторки” [2, с. 20]. Саме так відгукнулася критик та літературознавець Михайлина Коцюбинська на твори із цього циклу, що протягом тридцяти років зберігалися у відділі рукопису УНБ ім. В.І. Вернадського і лише у 1990 р. були вперше надруковані у журналах “Київ” та “Україна”.

Надія Віталіївна уважним оком тонкого психолога та художника придивлялася до людей, що зустрічалися їй на Колимі, запам'ятовувала їхні долі, характери, які потім у літературному опрацюванні поповнювали збірку “Колимські силуети”. Автобіографічність творів не викликає сумніву: про багатьох героїв авторка згадує у листах та у книзі “Спогади” (“Кузьма”, “Ке”, “Бандурист”, “Павук”, “Квітка життя” та ін.).

По різному літературознавці вказують на жанр цих текстів. Так М. Коцюбинська називає їх мініатюрами [2, с. 71], І. Кульська – оповіданнями-замальовками [1, с. 18], сама авторка трактує твори як нариси [9, с. 52], Л. Падун-Лук'янова вважає оповіданнями [4, с. 72].

Глибокий та об'єктивний аналіз структури й елементів внутрішньої та зовнішньої форми художніх текстів, що ввійшли до циклу “Колимські силуети”, дає змогу класифікувати їх як оповідання за наступними критеріями: це епічні твори, побудовані на зображенні однієї, рідше кількох подій із життя героїв; у них простежується перевага сюжетного начала над фабульним; відчувається настанова на достовірність, фіксовану точність, навіть документальність; прагнення

винести на “суд” читачів певний проблемний аспект, ситуацію з життя, яка потребує етичної оцінки; майже в усіх творах присутній героїноповідач і розповідь ведеться від першої особи [3, с. 273 – 274].

Мала проза Н. Суровцової позначена індивідуальними особливостями художнього стилю авторки, до яких можна віднести такі:

- часте вживання діалектизмів, канцеляризмів, екзотизмів, жаргонізмів для увиразнення мови головних персонажів, із метою створення необхідної атмосфери, яка посилює емоційне враження; для передавання етнографічних особливостей місцевості, про яку розповідається;

- використання фразеологічних одиниць, мовних кліше для детальнішого змалювання героїв та подій;

- серед мовно-поетичних засобів перевага надається епітетам, метафорам, порівнянням, метонімії та синекдохам;

- у тексті домінують двоскладні непоширені та односкладні речення, парцелятивні конструкції, розповідь ведеться від першої особи або від імені автора-очевидця;

- поширеними є використання письменницею таких мовно-нормативних стилістичних засобів як антитеза, еліпсис, ампліфікація;

- образи створюються на основі описово-інформативного, аналітичного та заперечувального прийомів;

- важлива роль в оповіданнях відводиться символічним образам тварин та рослин.

Збірка “Колимські силуети” охоплює твори, написані в різні роки, у різних населених пунктах, тому оповідання можна поділити на два блоки. До першого блоку належатимуть твори, над якими авторка працювала протягом 1943 – 1944 рр. у поселеннях Таскан та Хатинни (“Вовочка”, “ТЕС № 3”, “Кузьма”, “Кінець бандуриста”). До другого – оповідання, створені у 1947 – 1948 рр. у Нижньому Сеймчані (“Сергійко”, “Ке”, “Квітка життя”). На аналізі змісту деяких із них доречно буде зупинитися детальніше.

Протягом 1943 – 1944 рр. у колимських поселеннях Таскан та Хатинни Надією Суровцовою створено кілька творів. “Вовочка” [5] – одне з перших оповідань, що ввійшло до циклу “Колимські силуети”. Уже із назви оповідання-етюду “Вовочка” зрозуміло, що мова йтиме про чоловіка на ім’я Володимир. Проте пестлива форма – Вовочка – може свідчити як про прихильне ставлення оповідача до свого героя, так і про іронічно-зневажливе. Крапки над “і” розставляє епіграф до твору англійською мовою: “Big pig” – “велика свиня”. І справді, із перших рядків оповідання перед нами виникає постать, дуже схожа на двоногого представника родини свинячих – “червона м’ясиста пика з вузькими лисніючими темними очима, гладка присадкувата постать”.

Із подальшої розповіді ми дізнаємося, що це “протискається боком” новий завідуючий кінбазою підсобного господарства. Здоровань виявився ще й “галантним чоловіком” – поцілував руку своїй

співробітниці – власне, Надії Віталіївні. Авторка з притаманним їй почуттям гумору, із домішками іронії, що переходить у сарказм, “показує дивну метаморфозу – із “лобзанія ручок” (фразеологічний архаїзм підкреслює абсурдність дій Вовочки, передає весь гіркий комізм ситуації) до хамуватих реплік. Все прямо пропорційно залежало від переліку страв меню. Якщо подавалися на стіл поросся та кури – Вовочка – сама вдячність та привітність. Якщо меню спростилося до капусти – “шляхетські звички” поступилися місцем нахабству та “свинячим” манерам. Вроджена українська гостинність, але вже тайгової господині, а також “професійна цікавість” – і в цьому вся Суровцова, з її вмінням привертати до себе людей, не завжди гідних, але завжди вартих уваги психологічних типів, що галерейними експонатами постають у її оповідання, – змушують авторку із цікавістю вислуховувати зізнання-монолог свого постояльца. Письменниця обирає вдалу форму розкриття образу Вовочки саме через розповідь-монолог, з якого вимальовується огидна, лицемірна, знахабніло-аморальна істота, що страшенно пишається собою та з гордим самовдоволенням розповідає про власну винахідливість, яка зробила з Вовочки мало не багатія за колимськими мірками. Надбав, “напташив” наш герой завдяки службовому становищу: “посада” табірної старости приносила неабияких прибутки. Вовочка здавав свою кімнатку для “любовних” втіх завмага та ув’язнених жінок: “їх на ключ і насолоджуйтеся цілий день”. Винахідник хизується своєю завбачливістю, твердістю, витримкою та комерційною жилкою: “Ціни у мене були тверді! Дрібнички через днювальника збував! Передачу ми – навпіл!” Зовнішня схожість із свинею, на яку так дотепно вказує оповідачка, все більше проникає і всередину героя, розкриває його тваринячу сутність. “Надра душі” демонструють примітивного у своєму хизування багатством і зловісно-хижого – у шляхах його нагромадження – Вовочку.

Авторка зуміла синтаксичними засобами передати щирі самозакоханість старости: ряд окличних речень, односкладні, неповні речення, парцелятивні конструкції якнайкраще передають емоційний стан табірної старости, характеризують його як людину егоїстичну, пристосуванця-хабарника, для якого не існує ні моральних норм, ні докорів сумління.

Друга частина “сповіді” – монологу розкриває інші грані “особистості” Вовочки – “ліричного коханця”, що вміє “шанувати” темпераментну жінку та оцінити стиль її листів. Зауваження колишнього старости могли б здатися проявом і справжніх почуттів, та і тут хижа обережність, напускна значимість власної персони стають на перешкоді прояву навіть такого чистого й світлого почуття як кохання. Вдала антитеза – “я звільнився – а у неї строк десять років”, “я – колишній командир дивізії, орденоносець – вона троцькістка”, – із фотографічною точністю дозволяє письменниці показати усі мотиви та внутрішні важелі, що керували Вовочкою. Особливо яскраво це проявляється в епізоді зі

сватанням до хатньої робітниці свого знайомого: “справжня дама, чудова господиня, з гумором, пікантна, посилки тисячні отримує”. Саме таку Вовочці й треба, адже у нього “люди бувають, закусити, прийняти”, та й жіночий затишок потрібен. За своєю нареченою він послав ветеринарного фельдшера Альфреда, бо сам був зайнятий ревізією. Тут знову з’являється “твариняча” паралель: навіть в інтимних стосунках “big pig” вдається до послуг ветеринара, адже, як зауважує, ревізія – справа серйозна, не йде ні в яке порівняння із душевними витребеньками. “Справжня дама” не оцінила галантність свата-ветеринара й відмовила. Після невдачі Вовочка швидко зорієнтувався і підшукав собі наступний об’єкт для залицяння та пропозиції руки і серця – “договірниця, відповідальний працівник, не член партії, але співчуваюча”. Та виявилось, що найвагомішим аргументом для “ліричної”, як він себе називає, “м’якої натури” Вовочки була ставка понад тисячу карбованців у його обраниці, а головне – становище, зв’язки, ба йому ж “вже про реабілітацію думати треба”. Уривчастість, точність висловлювань головного героя, чіткий неприхований розрахунок, що звучить у його словах, ще раз демонструють читачеві практичного до тваринячого примітивізму, ницього пристосування з викривленим розумінням не лише любові, але й сімейних стосунків, хоча себе він вважає дбайливим та люблячим чоловіком. Автобіографічну розповідь наш герой завершує памфлетом у власну честь: “і твердим він може бути, і жорстким, і ласкавим”. А проявляється це у тому, що, “коли треба чи принагідно” (останнє здається найвірогіднішим), Вовочка може пхнути ногою в живіт людину, але тільки озирнувшись перед цим. Виявляється, Вовочка цінує репутацію галантного чоловіка та імідж доброго селянина, про що свідчить і його заклик: “Звіть мене по-простому: “Вовочкою!””, хоча при цьому й шкірить міцні ікла”. Цим зауваженням письменниця вдало завершила образ Вовочки – Великої Свині.

Наступне оповідання “Кінець бандуриста” [6] було написано у Таскані 22 жовтня 1944 р. Цей твір багато в чому відрізняється від інших оповідань, насамперед своєю психологічністю та національним колоритом, українськими мотивами, зміною стилю характеристики персонажів: іронія та гумор поступаються місцем гострому, жорсткому сарказму.

Коротка, традиційна назва оповідання “Кінець бандуриста” одночасно вказує й на ідею твору: поняття “кінець” акумулює в собі уявлення про загибель бандуриста як творчої людини, що втратила голос, слух, і загибель бандуриста як особистості – моральне падіння, духовний надлом, втрата чіткої національно-етнічної творчо-історичної самоідентифікації.

У хронологічному відношенні події оповідання охоплюють кілька десятиліть, але письменниця не вдається до детального змалювання життєвої парадигми героя, а, послуговуючись екскурсами у минуле та психологічними відступами, відтворює деякі моменти із особистого

життя головного героя – бандуриста до арешту, а також розтлумачує дивну, на перший погляд, поведінку бандуриста під час зустрічі з ним уже на Колимі.

Текст поділено на велику кількість абзаців, котрі, залежно від фактологічного матеріалу та емоційного навантаження, відображають певний конкретний етап у фізичному та духовному занепаді головного героя. При творенні образу бандуриста письменниця використовує аналітичний (авторська самокритика, характеристика персонажа) та заперечувальний (сатира, гнівне іронізування) прийоми. Письменниця не називає імені головного героя, вказуючи лише на фах, а разом із тим і на покликання – бандурист. І це не через незнання чи небажання. Для того, щоб зрозуміти причину, варто звернутися до тексту. Авторка із захопленням, любов'ю, теплотою та ніжністю згадує про концерт бандуристів у залі публічної бібліотеки – молодих, гарячих, в українському національному одязі, що на крилах рідної пісні несли слухачів подалі від міста, епохи у світ потаємних принад справжньої творчості. Особливо зачаровував один тенор, а його бандура “вела на повідку за тремтячими струнами нестримне, безпомічне серце” – серце авторки, “для якої народна пісня – це метафізичний код національно-історичної пам’яті, генеза української душі, а ще – тремтливий місток в часи “дитячих босоногих днів”. Найцінніше, що винесла письменниця з концерту – це сильне, всеохоплююче почуття вдячності до талановитого співака, тому й важило не його ім’я, а божий дар, вміння зачарувати піснями переливами.

Вдруге довелося зустрітися на Колимі: причин арешту авторка не вказує і не знає “а віщо гойдало Охотське море самотню бандуру, а в трюмі плакав бандурист”. Ми можемо лише здогадуватися, що постраждав наш герой все за ту ж українську пісню, яка в його устах, як і в устах талановитих українських співаків-патріотів, ставала зброєю, заклик до протесту, рупором історичної пам’яті, що в умовах політики денационалізації було вкрай небажаним для офіційних властей. Окрім бандури у нього ще залишились тенор та пісня, але не було головного, на думку письменниці, що змогло б зберегти ті цінні коштовності, – не було душі, що “ламається, але не гнеться”. Важка робота, несприятливий клімат, постійні хвороби призвели до невідворотного – втрати голосу, гнучкості пальців. В умовах колимських морозів, сльотавої безбарвної весни це було звичним явищем, тому й оповідь письменниці має дещо співчутливий, прихильний характер. Але стиль письма змінюється, коли заходить мова про такі людські якості як стійкість, гідність, самоповагу. Відсутність цих рис у бандуриста авторка вміщує у вдало підібраному лаконічному афоризмі: “він не вмів стискати зуби”, не вмів протистояти жорстокій, невблаганній реальності. Бандурист жалісливо скиглив і від голоду, і від хвороб, і від самого обідраного вигляду бараку; безсилля, беспорядність, страх заповнювали все його єство, витіснивши людяність, совість, душу. Залишилося єдине всепоглинаюче бажання – наїстися.

Голод, як хитрий дикунський ідол, вимагав покласти на свій жертovníк після втраченого голосу-тенору й душі, навіть і пісню. Градація символічна: адже пісня, наша українська пісня під акомпанемент народного інструменту – то символ, міфологема, духовна короґва незламності, наснаги і віри українського народу. Авторка опоетизує, персоніфікує пісню, яка пройшла в незаплямований чистоті крізь віки страждань і крові, з обуренням, гнівним осудом докоряє бандуриста, що “вночі в кабінці нарядчика для придурків серед крадених матраців ридала бандура, топталася пісня в п’яному сороміцькому чаді людської потолочі”. За те, щоб бути ситим та п’яним, він співав для катів: співав українську пісню для кривдників українського народу. Чи не вперше Суровцова відходить від іронічно-філософської, споглядально-стриманої манери оповіді і нещадно таврує викрадачів людських душ – в’язників, а ще більше – пристосуванство, моральне падіння українця-бандуриста, яке зводить до національної зради. Для нього нема прощення, а є лише помста, покарання вищими силами: “Доля не прибрала його відразу; вона шмагала його довго й систематично”. Вийшов із в’язниці з тріснутою бандурою, – а можемо тут продовжити цей логічно-символічний ланцюг, – із тріснутою совістю. Брехнею і підлабузництвом герой отримав посаду агронома, хоч насправді – псував посіви, працював ліниво та неохоче, а вночі для маленьких начальників співав речитативом “сліпця з видющими очима”. Тут простежується аналогія із українськими кобзарями, бандуристами, але ті співали для народу, були скарбниками невмирущої слави, ставилися до пісні як до святині, а головний герой оповідання після торкання пальцями струн бандури повертався додому і писав доноси.

Такий контраст ще більше підкреслює підлість і ницість бандуриста. Але не допомогли навіть наклепи та догідливість при зустрічах із відповідальними та напіввідповідальними начальниками: бандурист кар’єру агронома змінив на животіння чорнороба у копальнях. “Невмілий, озлоблений, прибитий, він “доходив” у забої”, – завершує свою розповідь письменниця, – “колишнього бандуриста можна було впізнати лише по рухливих очіцях та хрипкому “здрасуйте”. Головний герой фізично ще живий, але останнє речення – “він втратив тенор, душу, пісню” – говорить про його духовну смерть. Від бандуриста залишається лише сіра, обідрана, зігнута постать, що в каламутті життя загубила власне “Я”.

Наступне оповідання “Кузьма” [7] написане у поселенні Хатинні в 1943 р. Як і в інших творах збірки “Колимські силуети”, письменниця творчо опрацьовує життєвий матеріал. Реалістичну основу твору підтверджує лист від 15 жовтня 1944 року до Кіри Іванівни Данилової, в якому адресантка між іншим згадує і про одного зі своїх знайомих робітників: “Сумирний, блакитноокий, десятки разів коло грубки зі мною сидів і за домом сумував. Отак зустрічаєшся з людиною, а за рік вона тобі розкаже, як і кого уколошкала” [9, с. 50]. Пов’язані з цим події,

свідком котрих виявилася Суровцова, і лягли в основу фабули “Кузьми”. Саме тому постійно відчувається присутність авторки, яка розповідає, хоча і не від свого імені (і в цьому своєрідність оповідання, адже в інших текстах йде розповідь від першої особи), трагічну історію, що її глибоко вразила, хоч і не здивувала. Надія Віталіївна у притаманній їй манері знайомить нас з героєм через уривки діалогу, що чується з сусідньої кімнати. Маленький миршавенький чоловічок, тихий жалібний голос – в уяві читача виникає образ обездоленої, безправної людини, над якою усі збиткуються, а зменшено-пестливі догідливі форми, які він вживає, лише посилюють ефект співчуття до цього чоловічка. Із незакінчених фраз Кузьми (що головного героя звали саме так, читач дізнається аж в самому кінці оповідання) та з більш інформативних коментарів письменниці чітко вимальовується два життєвих трикутники під загальною назвою – “голод”. Це страшне слово, зронене Кузьмою є і причиною, і наслідком, і домінантою його вчинків. Програвшись у карти, він змушений продавати продуктові картки, а тому й голодує, – ось перший трикутник. Навіть в умовах “вільного” життя цей трикутник часто робить людину заручником згубних звичок та фатального азарту, які засмоктують у трясовину злочину й аморальності. А тут же йдеться про колимських в’язнів, котрі не мали ні підтримки родини, ні друзів, ні міцного морального фундаменту для боротьби, протистояння оточенню. Кузьма розуміє, що збився з правильної дороги, але вважає можливим самотужки вибратися зі зловісних хитросплетінь долі, а для цього потрібна лише краплина розуміння і мінімальне сприяння табірної адміністрації – при цій умові окреслюється другий трикутник, – трикутник порятунку: не посылайте на роботу в ліс, відірвіть від “друзів”-гравців і тоді чоловік “візьме себе в руки”. У це своє прохання Кузьма вкладав усе те людяне, щире, що залишилося в його серці за роки ув’язнення. Письменниця не переказує відповіді керівництва, констатує лише присуд двома словами: “Його послали” [на роботу в ліс. – Л.Я.]. Ці зловісні слова стали присудом не “громадянинові”, в’язню Кузьмі, а виявились смертельним вироком для його душі, його особистості.

Авторка далі ніби забуває про свого героя і в натуралістично-образних фразах описує прихід зими. Завдяки багатій тропіці: вживання метафор (“селище замкнулося”, “грубки задиміли”, “Шанхай потонув”, “випари убогства”), синекдох (“стукали у двері посинілі руки”, “голоси пропонували”), епітетів (“жалюгідні прутики”, “блакитний проспект”), пестливих форм (“хатинки”, “дрівцята”, “трісочки” та ін.) посилюється образ немилосердної стихії, що погрожує голодом, холодом, вимагає боротьби за існування, за виживання. Зима перестає бути лише порою року, вона перетворюється на своєрідного злого демона, що полює на людські душі. Пересвідчитися у цьому дозволяє персоніфікація із використання антонімічної пари світло – темрява: “світло безуспішно змагається з невідступною темрявою”, “зловісно рипів злежаний сніг”. Аби посилити гнітюче враження, письменниця вдається до образу



тварини-тотема – kota. Варто зауважити, що рослинні та тваринні образи є наскрізними в оповіданнях “Климських силуетів”, але якщо образ свині (“Вовочка”) носить негативне забарвлення, то кіт Руслан – як втілення домашнього затишку, символізує тимчасову перемогу темних сил і в природі, і в житті людей.

Та життя бляхара (а саме до цього персонажа перейшла авторка, тимчасово залишивши Кузьму) забрала не зима, а інша жорстока стихія – пожежа. Згоріла хата, а в ній – старий чоловік. В іронічних зауваженнях авторки просочується сором та образа за втрату людьми людської подоби у трагічних ситуаціях, від яких ніхто не застрахований: односельців не цікавить доля старого – вони “розколупують загасле згарище в пошуках втрачених благ”. Завдяки жадібності та мародерству їм таки вдається знайти хазяїна хатинки: замість чогось цінного “уважне населення” витягує його обгорілу руку. Авторка знову піднімає проблему людяності, взаємопідтримки, доброти за будь-яких обставин. За це вона боролася, перебуваючи у в’язниці, це їй боліло, коли стикалася з подібною зашкарублістю душ, примітивним практицизмом у світі вільних людей. Оригінальним поєднанням концеляризмів та старослов’янської церковної лексики письменниця довершує картину аморальної цинічності в описі поховання. Цитуємо: “традиційний транспорт – конячина нижчої за середню вгодованості відвезла поховальний кортеж “идеже праведные упокоятся” рештки мінімальної кількості поховано згідно з кліматичними умовами без труни в снігу”.

Людське життя – нічого не варте й ним ніхто не переймається – ось що раз по раз підкреслює письменниця. Бляхаря поховали – і всім байдуже. Продовження ця історія отримала досить несподівано: до крамниці прийшов Кузьма із хлібною карткою згорілого старого та в його бурках. Крамничний сторож Батиря потяг його до міліції.

Авторка переповідає суть діалогу, який відбувається між підозрюваним у злочині Кузьмою та слідчими. Мова героя не індивідуалізована: читач не має змоги “почути” про що Кузьму питають, чи якими словами він відповідає, ми лише дізнаємося про зміст розмови: Кузьма зайшов переночувати до бляхаря; нестерпно хотілося їсти, а на столі стояв горщик з кашею та хліб: чи то старий не пригостив гостя, чи голод затьмарив розум Кузьмі, що той не попросив спочатку їсти, а одразу зважився на злочин – задушив бляхаря, з’їв кашу, витягнув хлібні картки господаря, після чого підпалив хатину. Непоширені, односкладні, незакінчені речення, парцелятивні конструкції, антитеза (“соромно вбивати – але хочу їсти”; “голод – хліб і каша”) – передають внутрішній стан героя: усвідомленість власної провини, але і її невідворотність, передбачуваність. Злочин, вбивство – вершина життєвої параболи, координатами котрої слугують відчай, безвихідь, втрата духовної внутрішньої вертикалі, збіг обставин. Недарма письменниця пише про долю, якої не обійти, невідворотність, закономірність у житті людини, яким вона марно опирається. Кузьма розумів, що його затягує у прірву,

намагався врятуватися, але оточення не пішло йому назустріч, а лиш підштовхнуло до безодні.

Авторка не виправдовує злочинця, не робить із нього мученика чи героя, а показує тип слабкої людини, перемогу темної сторони душі у боротьбі зі злигоднями життя та з власними недоліками.

Надія Віталіївна Суровцова – людина непересічна, наділена колосальною життєвою силою, причетна до визначних історичних подій. На ідейних перехрестях доби вона виборювала свою позицію і попри весь драматизм своєї долі намагалася бути не пасивною жертвою історії, а її суб'єктом. Це не могло не позначитися на її творчості, не могло не відбитися в образі автора-оповідача, а тому ми знову і знову відшуковуємо автобіографізм у її оповіданнях і дивуємося всеохоплюючому бажанню Н. Суровцової не просто вижити, а залишитись людиною, творчою особистістю.

#### Література

**1. Коцюбинська М.** Кілька штрихів до силуету Надії Суровцової // Київ. – 1990. – № 10. – С. 70 – 71. **2. Коцюбинська М.Х.** Мої обрії : В 2 т. Т. 2. – К. : Дух і література, 2004. – 386 с. **3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.** – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **4. Падун Л.** Зі спогадів Н.В. Суровцової // Слово і Час. – 1990. – № 5. – С. 59 – 61. **5. Суровцова Н.** Вовочка // Київ. – 1990. – № 10. – С. 72 – 75. **6. Суровцова Н.** Кінець бандуриста // Київ. – 1990. – № 10. – С. 81 – 82. **7. Суровцова Н.** Кузьма // Київ. – 1990. – № 10. – С. 77 – 78. **8. Суровцова Н.** ТЕС № 3 // Київ. – 1990. – № 10. – С. 75 – 77. **9. Суровцова Надія.** Листи. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – Кн. 1.– 704 с.

The article devotes literature work of N. Surovtceva Ukrainian writer. The author shows causation between biography and contents of texts. The researcher analyses the tales of collection “Kolymy'ski siluety”.

УДК 070 – 053.67(477.61)

**А.В. Дроздова**

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ АСПЕКТИ РЕГІОНАЛЬНОЇ  
МОЛОДІЖНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ ЛУГАНЩИНИ**

Засоби масової інформації залишаються не лише лідером в отриманні щоденної оперативної інформації про події в країні та світі, а й важливим джерелом основних знань і уявлень про навколишній світ і життя взагалі, навіть важливішими, ніж традиційні інститути і канали соціалізації, культури (сім'я, система освіти, книги тощо). Сучасні регіональні мас-медіа сприймаються населенням як могутній інструмент впливу на політичне життя й ситуацію в країні, як спосіб маніпулювання громадською свідомістю. “У складному контексті суспільних трансформацій ЗМК також визнаються обов'язковими учасниками формування соціальної і культурної ситуації регіону” [1, с. 2]. Великим є їх значення як життєво важливого елемента буденності, без якого більшість населення не уявляє свого життя. Регіональні ЗМІ залишаються єдиним джерелом отримання місцевої інформації.

Підвищення ролі місцевих ЗМІ зумовлено не лише більшою довірою (у порівнянні з центральними) до них населення, а й їх призначенням в сучасних умовах, надзавданням, історичною місією – “стати ключовою, консолідуючою ланкою в системі комунікації, яка об'єднує населення регіону на основі культурних цінностей, самобутніх історичних традицій, що відповідають його запитам” [1, с. 2]. Сьогодні культурне, моральне, духовне середовище формується не за сприяння власної держави, а всупереч цьому. І особливо це помітно у сфері функціонування молодіжної регіональної журналістики.

За майже двадцятирічний період функціонування у незалежній країні регіональні друковані медіа, на жаль, не позбулися ключових проблем у розвитку незалежної демократичної преси України.

Крім того, доцільний диференційований підхід до читацької аудиторії – орієнтація на відповідний інтелектуальний, віковий чи професійний рівень читацьких груп – до сьогодні майже не використовується регіональними друкованими медіа. Наприклад, у Луганському регіоні зовсім немає періодичних видань для молоді (хоча спроби щодо його створення були, але за матеріальних та політичних умов видання з молодіжного перетворилося на суспільно-політичне), і це, власне, визначає *актуальність* дослідження поставленої *проблеми* –

функціонування молодіжної регіональної журналістики в сучасних умовах розвитку українського суспільства.

*Предметом* нашої роботи є концептуальні аспекти розвитку регіональної друкованої журналістики Луганщини. *Об'єкт* дослідження становлять особливості функціонування друкованих ЗМІ Луганщини, характерні риси й запити молодіжної аудиторії регіону. До завдань розвідки входить:

- узагальнити проблемні аспекти молодіжної регіональної журналістики у сфері друкованих медіа Луганщини;
- розкрити роль і значення концептуальної змістової друкованого видання;
- запропонувати деякі концептуальні положення щодо функціонування молодіжних друкованих ЗМІ у регіоні.

Питання регіональної журналістики, головним чином, висвітлюють самі журналісти на сторінках районних, міських чи обласних газет і журналів, в яких вони працюють. Серед луганських журналістів можемо назвати С. Аксаненко (“Региональные СМИ: проблемы и перспективы”), А. Крамаренко (“Итоги полугодия и перспективы”), І. Євдокимов (“Проблемы профессионального образования в свете реальных потребностей в них региона”) тощо. Серед науковців у галузі регіональної журналістики помітними є роботи А. Левченко (“Роль регіональних ЗМІ у соціокультурній, економічній та політичній системах суспільства”), А. Петренка (“Все про медіа регіон”) та інших. Комплексних праць, присвячених проблемам молодіжної журналістики, в українському журналістикознавстві немає.

Аналіз періодичної друкованої літератури Луганського регіону показує, що лише поодинокими у суспільно-політичних, інформаційно-розважальних та інших газетах трапляються матеріали, що стосуються молодіжної сфери діяльності. Виняток становлять студентські й шкільні газети області, тематика яких все ж таки залишається залежною від утримувачів цих видань.

“Поняття “незалежні ЗМІ”, яке в українському контексті сприймається з певною мірою іронії, у нормальних суспільствах насправді не є чимось абстрактним, а вимірюється цілком реальною і дуже жорсткою ... залежністю. Залежністю від того, хто читає, дивиться, слухає, а відтак і платить за отриману інформацію” [1, с. 3]. Від кого ж залежать молодіжні медіа нашого (і не тільки!) регіону, коли вони не залежать від читача та глядача? Від того, хто є фінансовим гарантом існування даного виду періодики. Українська молодь не має реальних важелів, аби впливати на редакційну політику студентських або інших ЗМІ, а отже, і на повноту, достовірність, об'єктивність і якість інформації.

Великою проблемою більшості регіональних молодіжних ЗМІ залишається брак кваліфікованих кадрів. У регіоні вищі навчальні заклади готують фахівців медіа, але одночасно стикаються з рядом

проблем: проходження професійно-виробничої практики студентами під час навчання не завжди є можливим, працевлаштування майбутніх спеціалістів медіа індустрії навчальні заклади також не гарантують, низька матеріально-технічна база університетів не дає можливості у повному обсязі опанувати специфіку журналістської майстерності. Тим, “кому пощастило знайти роботу під час навчання, нерідко “вчитись” доводиться з нуля” [4, с. 26].

Ці проблеми можна переховувати й далі, але варто зауважити, що окрім освітніх, матеріальних, економічних, професійних молодіжна журналістика регіонів невзміє плекати майстерність своїх учнів, творити регіональну школу журналістів. Потрібен новий підхід до молоді як майбутніх фахівців медіа оновленого українського суспільства, який би ґрунтувався на високих пріоритетах регіональної журналістської діяльності, на патріотичних мотивах служіння слову, правді й національному суспільству, на високих засадах журналістської етики й загальнолюдської культури.

Фундаментом для будь-якої моделі соціального інституту має бути визначена її керівниками концепція з яскраво вираженими проблемним і прагматичним аспектами. Під поняттям концепція, як правило, розуміють “систему поглядів, точку зору, керуючий принцип, потрактування, провідну конструктивну лінію різних видів діяльності” [2, с. 2]. Концепція, таким чином, повинна містити положення, що розкривають бачення авторами її методологічних основ, мати теоретичне обґрунтування, бути практично спрямованою, визначати зміст, форми й методи діяльності, які б сприяли її реалізації.

Аналіз концептуального змісту сучасної молодіжної друкованої преси доводить, що керуючим принципом функціонування таких ЗМІ є розважання своєї цільової аудиторії (матеріали про життя кумирів, популярних діячів молодіжних тусовок, гумористичні жанри типу анекдотів, “приколів”, друкованих версій sms-повідомлень тощо), задоволення споживчих інтересів (рекламні матеріали щодо новинок у світі техніки, мобільного зв'язку, моди тощо), зміна життєвих позицій молоді людини (поради психологів, історії з життя, журналістські матеріали щодо аналізу й виправлення певних життєвих ситуацій). На нашу думку, така система поглядів, представлена численними молодіжними медіа, по-перше, не вирізняє такі видання з-поміж розмаїття глянцевої преси, по-друге, не вирішує актуальних молодіжних проблем, по-третє, ігнорує питання виховання й розвитку молодіжної культури.

Концепцію сучасного всеукраїнського журнального молодіжного видання пропонуємо висвітлити в таких концептах: національний синергетизм, інтелектуальність, соціальне створення (див. таблицю).

Основні положення	Концепція “Створення”	
	Зміст	Способи реалізації
Інтелектуальність	Приєднання до процесу становлення й розвитку соціального інтелекту, напрямку інтелектуалізації соціальних систем.	Формування методами соціальної інженерії інформаційного середовища як основи інтелектуального середовища, зокрема, підвищення інтелектуального рівня журналістських матеріалів.
Національний синергетизм	Залучення читацької аудиторії до національних здобутків, ментальності, духовних цінностей українського народу.	Спілкування з цільовою аудиторією засобами національної мови, підвищення престижу власної національності за допомогою залучення читачів до переосмислення ролі нації, її рушійної сили у процесах державотворення.
Соціальне створення	Виховання потреби створювати соціально цінні матеріальні й духовні об’єкти праці, почуття потрібності індивіда для суспільства, в якому він має відчутти себе необхідним елементом життя, розвитку, вдосконалення соціального устрою.	Пропонувати твори з високою суспільною мотивацією, в яких життя і праця окремих людей означені потребою привносити у світ самостійно створені блага, отримувати від цього задоволення.

Запропонована назва концепції “Створення” ілюструє провідний мотив функціонування такого молодіжного видання: не змінювати світ навколо (наприклад, за допомогою нового стилю в одязі, зміни зачіски, стосунків з батьками тощо), а привносити до нього свою неповторну працю, творчість, приклади поведінки. Концепт “Створення” має багатий практичний потенціал, несе новий смисл існування молодої людини, підвищує значимість індивідуальних здібностей особистості щодо поліпшення соціального устрою.

За спостереження регіональних журналістів, молоді фахівці медіа часто не розуміють істинного призначення журналістських творів – доносити до аудиторії суспільно важливі проблеми, розтлумачувати складні явища дійсності, формувати громадську думку на основі глибокого занурення до проблем сьогодення, об’єктивності тощо. “Нове покоління сфери має медіа одразу прагне сенсаційності, скандальності” [3, с. 5], що, в принципі, обумовлено реаліями розвитку молодіжного

суспільства: впровадженням до шкіл та вузів системи самоврядування, де у молоді починають формуватися лідерські якості, ініціатива, власна думка; індивідуалізм і прагматичність у світобаченні сучасного суспільства; гедоністична форма мислення, що характеризується задоволенням біологічних і фізичних потреб людей. Риси творів молодих журналістів, таким чином, позбавлені інтелектуальності, аналітики, високої суспільної мотивації.

Отже, керуючись цими концептуальними засадами функціонування регіональної молодіжної журналістики, наступним кроком можна розпочинати побудову методологічних, соціокультурних та економічних систем функціонування молодіжних друкованих ЗМІ Луганщини.

#### Література

1. Левченко А. Роль регіональних ЗМІ у соціокультурній, економічній та політичній системах суспільства // Електронна бібліотека Інституту журналістики. – <http://journalib.univ.kiev.ua>. 2. Средства массовой информации на грани выживания // Голос Донбасса. – 1997. – 23 мая. – С. 2. 3. Как живешь, молодежная пресса? // Ракурс. – 2000. – 24 мая. – С. 5. 4. Евдокимов Н. Проблема профессионального образования кадров журналистов в свете реальных потребностей в них СМИ региона // Збірник наукових праць Східно-українського ун-ту ім. В. Даля. – Ч. 1. – Луганськ, 2002. – С. 26 – 27.

In the article look ask conceptual aspects of regional youth journalism of Luganshini.

УДК 070

С.С. Клименко

#### ДИСКУРС-АНАЛИЗ ПОЛИТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ СМИ

Усложнение украинской политической жизни повлекло за собой существенные трансформации в ее коммуникационных, дискурсивных, языковых измерениях. Перемены, происходящие в политической системе, существенным образом сказываются в языке и языковых коммуникациях. Некоторые исследователи предполагают, что в Украине произошло формирование политической лингвистики как самостоятельного научного направления. Язык политики сегодня становится актуальной темой для исследования. Но зачастую изучение медиа-текстов усложняется различными факторами. В первую очередь

это связано с многообразием материала, ведь каждый политический актер в своей коммуникационной практике стремится к выработке собственных дискурсивных стратегий. Кроме того, журналисты, освещающие те или иные политические события, включаются в полемику одного из политических лидеров, что, во-первых, противоречит основной функции журналистики, а во-вторых, так или иначе, искажает медиа-текст, его смысловую нагрузку.

Исследователи предлагают как альтернативу или дополнение количественной методики исследования материалов массовой коммуникации дискурсивный анализ медиа-текстов.

Для начала хотелось бы дать определение понятию “дискурс”.

Хотя на современном этапе не существует единого толкования этой дефиниции, наиболее отчетливо выделяются три основных класса употребления термина “дискурс”, соотносящихся с различными национальными традициями и вкладами конкретных авторов.

К первому классу относятся собственно лингвистические употребления этого термина, исторически первым из которых было его использование в названии статьи *Дискурс-анализ* американского лингвиста З. Харриса, опубликованной в 1952. В полной мере этот термин был востребован в лингвистике примерно через два десятилетия. Собственно лингвистические употребления термина “дискурс” сами по себе весьма разнообразны, но в целом за ними просматриваются попытки уточнения и развития традиционных понятий речи, текста и диалога. Переход от понятия речи к понятию дискурса связан со стремлением ввести в классическое противопоставление языка и речи, принадлежащее Ф. де Соссюру, некоторый третий член – нечто парадоксальным образом и “более речевое”, нежели сама речь, и одновременно – в большей степени поддающееся изучению с помощью традиционных лингвистических методов, более формальное и тем самым “более языковое”. С одной стороны, дискурс мыслится как речь, вписанная в коммуникативную ситуацию и в силу этого как категория с более отчетливо выраженным социальным содержанием по сравнению с речевой деятельностью индивида; по афористичному выражению Н.Д. Арутюновой, “дискурс – это речь, погруженная в жизнь”. С другой стороны, реальная практика современного (с середины 1970-х годов) дискурсивного анализа сопряжена с исследованием закономерностей движения информации в рамках коммуникативной ситуации, осуществляемого прежде всего через обмен репликами; тем самым реально описывается некоторая структура диалогового взаимодействия, что продолжает вполне структуралистскую (хотя обычно и не называемую таковой) линию, начало которой как раз и было положено Харрисом. При этом, однако, подчеркивается динамический характер дискурса, что делается для различения понятия дискурса и традиционного представления о тексте как статической структуре.



Второй класс употреблений термина “дискурс”, в последние годы вышедший за рамки науки и ставший популярным в публицистике, восходит к французским структуралистам и постструктуралистам, и прежде всего к М. Фуко, хотя в обосновании этих употреблений важную роль сыграли также А. Греймас, Ж. Деррида, Ю. Кристева; позднее данное понимание было отчасти модифицировано М. Пеше и др. За этим употреблением просматривается стремление к уточнению традиционных понятий стиля (в том самом максимально широком значении, которое имеют в виду, говоря “стиль – это человек”) и индивидуального языка. Понимаемый таким образом термин “дискурс” описывает способ говорения и обязательно имеет определение – какой или чей дискурс, ибо исследователей интересует не дискурс вообще, а его конкретные разновидности, задаваемые широким набором параметров: чисто языковыми отличительными чертами, стилистической спецификой, а также спецификой тематики, систем убеждений, способов рассуждения и т. д. Более того, предполагается, что способ говорения во многом предопределяет и создает саму предметную сферу дискурса, а также соответствующие ей социальные институты. Подобного рода понимание, безусловно, также является в сильнейшей степени социологическим.

Существует, наконец, третье употребление термина “дискурс”, связанное прежде всего с именем немецкого философа и социолога Ю. Хабермаса. Оно может считаться видовым по отношению к предыдущему пониманию, но имеет значительную специфику. В этом третьем понимании “дискурсом” называется особый идеальный вид коммуникации, осуществляемый в максимально возможном отстранении от социальной реальности, традиций, авторитета, коммуникативной рутины и т. п. и имеющий целью критическое обсуждение и обоснование взглядов и действий участников коммуникации. С точки зрения второго понимания, это можно назвать “дискурсом рациональности”, само же слово “дискурс” здесь явно отсылает к основополагающему тексту научного рационализма – *Рассуждению о методе* Р. Декарта (в оригинале – “Discours de la méthode”, что при желании можно перевести и как “дискурс метода”).

В настоящее время дискурсивный анализ вполне институционализировался как особое (хотя и междисциплинарное) научное направление. Итак, дискурс-анализ представляет собой совокупность методик и техник интерпретации различного рода текстов или высказываний как продуктов речевой деятельности, осуществляемой в конкретных общественно-политических обстоятельствах и культурно-исторических условиях.

Политический дискурс-анализ представляет собой сложную систему работы с текстом, позволяющую препарировать дискурс на разных уровнях. Более того, политический дискурс может быть проанализирован, с точки зрения разных подходов (дискурсная

прагматика, гендерный подход, конверсационный анализ, изучение структуры аргументации и т.д.) Попытаться дать комплексное описание дискурсивного действия “на всех уровнях” – значит заблудиться в дискурсе, потеряться во множестве понятий и аналитических категорий, поставить себя в изначально тупиковую ситуацию. В этой связи, возникает естественное требование – четко сформулировать цель исследования и выбрать релевантные категории анализа [1].

Период выборов в нашей стране с реальной борьбой за власть, столкновением интересов, манипуляцией фактами и мнениями, дает возможность наблюдать целый спектр речевых стратегий и тактик, поэтому в статье мы исследуем материалы СМИ за 2004 – 2005 год, когда в отечественной прессе отражался ход президентских выборов и события получившие название “Оранжевая революция”. Противоборство различных политических сил в украинском правительстве, соперничество между основными политическими лидерами. реализация свободы слова рассматриваются нами на семантическом. синтаксическом и прагматическом уровнях политического дискурса.

Одна из самых популярных стратегий политического дискурса – стратегия дискредитации.

Дискредитация – подрыв доверия к кому-, чему-либо, умаление чьего-либо авторитета, значения кого-, чего-либо [2, с. 290]. Сама по себе дискредитация, разумеется, включает не только речевые акции; подрывать доверие могут обнаружение каких-либо негативных фактов или мнений, действия против кого-либо, сигнализирующие о недоверии (прямо или косвенно), и т. д. Нас же интересуют речевые действия, цель которых – подорвать доверие, вызвать сомнение в положительных качествах кого-либо.

В качестве коммуникативной задачи оскорбляющий, как было указано выше, видит унижение и осмеяние партнера. Когнитивной предпосылкой этого коммуникативного события может являться мнение говорящего о том, что его представление об объекте насмешки не совпадают с представлением гипотетического адресата-наблюдателя (в данном случае – читателя) и, следовательно, требуется их определенная коррекция. Говорящий исходит из того, что выставление кого-либо в смешном виде не требует доказательств и вопрос о справедливости, правомерности отрицательных оценок как бы не предполагается. Таким образом, когнитивной предпосылкой издевки и оскорбления является *намеренная трансформация модели мира*.

В СМИ зачастую используются коммуникативные ходы, реализующие тактику оскорбления и издевки.

Один из таких коммуникативных ходов: “Он дурак (вор, мошенник, непрофессионал, больной...)”.

“Наш плешиво – рыжий пастух (Л. Кучма) говорит – люблю-де смотреть вашего “Графа Монте-Кристо”.

Данный ход предполагает непосредственную негативную характеристику личности либо отрицательную оценку, выявляемую через намек. В оскорбительных высказываниях такого типа обнаруживаем умаление интеллектуальных, нравственных, профессиональных, физических качеств оппонента.

Коммуникационный ход № 2: “Он похож на N”.

Данный ход по существу реализует стратегию когнитивного плана: цель ее – создание желательных для журналиста ассоциаций, сравнений. Это позволяет перенести негативную оценку из одной области в другую.

Наиболее традиционным средством реализации этой задачи является использование метафор, в том числе развернутых метафорических образов. На свойство метафор подсказывать, интерпретировать давно обратили внимание исследователи. Метафору можно считать инструментом познания действительности, поскольку с ней связаны многие операции по обработке знаний: усвоение, преобразование, хранение, передача.

В стратегии дискредитации метафора играет далеко не последнюю роль, поскольку через перенос одного наименования с одного объекта (предмета, лица) на другой, сходный с первым в каком-либо отношении, позволяет характеризовать последний. выразить к нему свое отношение.

Из списка наиболее часто употребляемых метафорических моделей мы выбрали те, где объектом метафорического осмысления являются политические лидеры, а также политическая жизнь в целом.

1. Концепт “театр”: политики – актеры, а политическая жизнь – театр, игра, цирк, аттракцион. Метафорическая модель актуализирует значение “ненастоящей” жизни, игры, предназначенной для зрителя, неискренности персонажей политического спектакля.

Пример: “Я прошу Вас выйти из-за кулис на сцену украинской политики”;

“Даже находясь в Британии неутомимый бизнесмен играет активную роль в Украинской и российской политике”;

“...якщо вас тільки заберуть із підтанцювок Медведчука, картопляна дієта вам не допоможе”.

2. Концепт “криминальный мир”: политические лидеры – шпана, паханы, вожаки, надсмотрщики, фраера.

Пример: “А что же мы, удостоившиеся презрения? Чем ответим на этот паханский вызов?”;

“Претендент на высший пост саморазоблачил свою уголовно-криминальную натуру”;

“Сидевший премьер – всем пацанам пример”.

3. Концепт “ирреальный мир”: политики – сверхъестественные существа (идолы, дьяволы, падшие ангелы, черти, лжепророки, зомби).

Пример: “Пошли отсюда, потому что шабаш уже начинается”;

“Нет Нечистой силе “Нашей Украины”!!!”;

“...наша избирательная кампания настолько сказочна, что, уверен, фильм о ней когда-нибудь завоюет первый приз в Каннах”.

4. Концепт “животный мир”: политики – хищники, стадо.

Пример: “Мы коней на переправе не меняем, хоть был тут у нас один конь, который не знал, куда ему ехать – вперед или назад, так теперь этот конь на допрос в генпрокуратуру ходит”.

5. Концепт “субъект власти”: царь, король, государь, дворянин.

“Провокация УНА против Ющенко позорно провалилась – “вождь” сбежал, штандарты брошены под ноги”.

6. Концепт “сексуальные отношения”: политики – проститутки, сексбомбы, сексуальные гиганты.

7. Концепт “смерть”: лидеры – политические трупы.

Каждому типу институционального дискурса присущи специфические концепты, которые можно назвать дискурсообразующими. Эти концепты актуализируются в его ключевых знаках (вербальных и невербальных), составляют содержательно-тематическое ядро, формируют семиотическую модель и жанровую структуру того или иного типа дискурса.

Дискурсообразующие концепты системно организованы в качестве параметров концептуальной организации политического дискурса выступают основные аспекты философского осмысления мира политического: политическая онтология, идеология и аксиология.

Ссылаясь на классификацию Е. Шейгал, к политической идеологии относятся также концепты политических ориентаций *Коммунизм, Социализм, Либерализм, Демократия, Тоталитаризм, Фашизм* и др.

К политической аксиологии относятся концепты политических ценностей – *Равенство, Справедливость, Свобода, Патриотизм, Национализм, Интернационализм* и др.

Специфика политики заключается в ее преимущественно дискурсивном характере: многие политические действия по своей природе являются речевыми действиями, реализующимися в медиасреде. Ни один политический режим не может существовать без коммуникации.

Политические дискурсы являются мощным властным ресурсом, посредством которого государственные и общественные институты осуществляют свою самопрезентацию и легитимацию, конструируют и продвигают те или иные образы реальности, позиционируют социальных субъектов в политическом пространстве.

#### Литература

1. **Van Dijk T.A.** On the Analysis of Parliamentary Debates on Immigration. Working paper for the Project Racism at the Top. Second draft. July 1998 // <http://www.discourse-in-society.org/categor2.htm>. 2. **Новейший** словарь иностранных слов и выражений. – Мн. : Современный литератор, 2006. – С. 352. 3. **Шейгал Е.И.** Культурные концепты политического дискурса //

Коммуникация : теория и практика в различных социальных контекстах. Материалы Междунар. науч.-практ. конференции “Коммуникация – 2002”. – Пятигорск : изд-во ПГЛУ, 2002. – С. 24 – 26

The author gives a summary of works in the field of political linguistics that have been completed in the Ukraine. This text is an attempt to generally characterize Political Discourse Analysis, a complex, integrated, multidisciplinary approach to analysis of political texts. It highlights dimensions and levels of discourse description with respect to foreign police discourse.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Чернявський

**О.О. Кулініч**

### **ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Регіональне журналістикознавство є однією з перспективних галузей науки на сучасному етапі. Регіональна журналістика завжди була частиною історії журналістики в цілому. У наш час вона активно розвивається, відображаючи в собі загальні тенденції та додаючи в них свою специфіку. Історія журналістики Луганщини є темою малодослідженою. Грунтовних праць, у яких би розглядалися загальні тенденції розвитку ЗМІ на Луганщині в другій половині ХХ ст., немає зовсім. Тому актуальність даного дослідження полягає в тому, щоб розглянути творчість одного з тих людей, які зробили свій внесок у розвиток журналістики Донбаського краю – Микити Антоновича Чернявського.

Метою дослідження є розгляд живописної творчості Чернявського на сторінках газет “Луганська правда” і “Прапор перемоги”, а також виявлення взаємозв’язку його публіцистики з поезією й прозою.

Ім’я Микити Чернявського відомо перш за все як письменника, чия діяльність припала на 50 – 90 рр. ХХ ст. У його творчому доробку наявна і поезія, і проза. У поетичній творчості виразно домінують теми любові та війни як гармонії та дисгармонії: війна – це не перевірка людської мужності чи міцності, це трагедія людства й кожної людини. Любов – це сила, що переборює, долає й певним чином організовує стихію, хаос. Любов – це життя, війна – смерть. Любов убирає в себе досвід усіх попередніх поколінь і водночас відчувається вперше кожним серцем як одкровення. Любов та мрія – необхідні складники гармонійного розвитку людини, це рушійні сили поступу її й запорука щасливого мирного майбутнього.

Другою за значимістю темою в поезії М. Чернявського можна виділити тему призначення людини й митця, вибору життєвого й творчого шляху. Важливою є також тема соборності України. У поезії, де автор розробляє питання сенсу життя, смерті й безсмертя, утверджується вічність і цінність людської праці, що і є безсмертям людини.

До прозової творчості Микита Чернявський прийшов у доволі зрілому віці, коли вже виріс і сформувався як поет. Першими прозовими спробами його були документальні нариси, що зображували становлення радянської влади на Луганщині, боротьбу шахтарів за новий лад, зародження партизанського руху, та повість “Червоні світанки”. Далеко не досконалі з художнього боку, ці твори проте вже проявили характерні риси індивідуального стилю Чернявського: панування поезики настрою, нюансів почуттів. Зовнішні події переважно є тлом для зображення внутрішнього становлення героїв. Зовнішній конфлікт, напружена дієвість оповіді стають оправою для внутрішніх духовних зіткнень. Провідними є не обставини, події та вчинки героїв, а причини цих вчинків, їхнє освітлення й осмислення.

Сповнені актуальним на той час ідейним змістом, ці твори проклали дорогу в світ наступним романам Чернявського. З іншого боку, вони стали своєрідним “стартовим майданчиком”, де письменник отримав досвід, зробив перші помилки й висновки з них. Романи “Людяма важче”, “Сонце в полянах”, “Тиждень Івана Лободи” та повість “Материне серце” привертають увагу усвідомленою побудовою у відповідності до художньої мети автора.

Крім того, що М. Чернявський працював на літературній ниві, він ніколи не полишав ниву журналістську – ту, з якої виріс і власне розпочав свій шлях. М. Чернявський був кореспондентом міської лисичанської газети, а згодом – “Луганської правди” і “Прапора перемоги”. На сторінках цих газет постійно з’являлись його публіцистичні статті й нариси. Останні були його улюбленим жанром, чому можна легко знайти пояснення.

Нарис – головний художньо-публіцистичний жанр, у силу своєї специфіки знаходиться на межі літератури і публіцистики. За словами В. Здоровеги, сутність нарису полягає в тому, що “автор змальовує певне явище з натури, так би мовити, живцем” [1, с. 244]. Для написання вдалого нарису журналісту треба вміти створювати публіцистичний образ, який схожий на художній, але одночасно з цим відмінний від нього. В основі публіцистичного образу завжди документальні факти, звідки і виходить його специфіка: прояв чуттєво-емоційного сприйняття творцем дійсності поєднуються з авторськими ідеями і думками [2, с. 253]. Таким чином, публіцистичний образ будується на єдності раціонального та емоційного сприйняття [2, с. 254].

Для створення нарису журналісту слід бути обізнаним з явищами і фактами, які так чи інакше будуть наявні в майбутньому творі, серед яких він обере найяскравіші і найтиповіші. Крім цього, автору слід

створювати образ, використовуючи образно-експресивні можливості мови. Основна трудність при створенні документального образу людини полягає в тому, що при описі життя окремої людини слід відобразити типові риси його сучасників. Для досягнення цієї мети публіцисти використовують типізацію, спираючись на прототип, створення психологічного образу, узагальнення життя цілого покоління, оцінка явища очима героя [2, с. 257]. Обов'язково важливим моментом для створення публіцистичного образу є наявність досвіду і життєвої позиції в самого автора, його принципи, ціннісні орієнтації, ідеї.

Отже, враховуючи зазначену специфіку нарисового образу, не слід дивуватися, що в історії журналістики авторами кращих нарисів були письменники. Сама структура й образність цього жанру передбачає вміння людини творити, мислити, спілкуватися з читачем.

Історія жанру нарис бере свій початок ще у XVIII ст. і тісно пов'язана з історією літератури, а саме з літературою мандрів. У 20-х роках XX ст. дослідники-літературознавці й письменники дискутували щодо природи, функцій і специфіки нарису. Особливо гострою дискусія була навколо питання про припустимість в нарисі вимислу, домислу і поєднання їх з документальністю. Наукові дебати навколо складного характеру жанру нарис продовжувались і в наступні роки.

Важливим було також питання класифікації нарисів. На нашу думку, найбільш вдалою і повною є класифікація нарисів за об'єктом і характером оповіді: художньо-зображальні (дорожні нарисы, есе, замальовки), художньо-публіцистичні (портретний нарис), дослідницькі нарисы (проблемні, публіцистичні) [2, с. 207].

Найбільш поширеними нарисами у доробку М. Чернявського були художньо-зображальні, а саме портретні. Пояснення цьому знайти дуже легко – достатньо лише уважно прочитати біографію письменника і хоча б кілька його творів. Ще в аналізі художнього доробку М. Чернявського рецензенти зазначали, що сторінки його творів густо населені персонажами. Сам М. Чернявський писав, що майже кожен з них мав свій прототип, оскільки письменник вважав, що має зафіксувати, донести для нащадків кожному людину, з якою звела його доля. Тому не дивно, що у своїй публіцистиці, яка вимагає правдивого зображення реально існуючої людини, Микита Чернявський активно працює у жанрі портретного нарису.

Так, серед його журналістського доробку ми знайдемо статтю про голову колгоспу імені Карла Маркса Старобільського району, який самотужки виростив новий сорт картоплі ("Покровчанка") [3]. Можливо, комусь здасться, що описане зовсім не заслуговує на особливу увагу, але чому подвиги людини можуть бути тільки на війні? Іноді подвиг людини – це її посильний внесок у життя країни в мирний час. Завдяки наполегливій праці, спостережливості і навіть певній сміливості в експериментуванні винайти сорт картоплі, яка росте у несприятливих

умовах Донецького кряжу і дає прекрасний урожай – чим не привід для публікації.

“Березневим туманом дихала земля. Здавалося, що летить вона у безмежжя на сизих крилах весняних вітрів”, – це рядки зі статті “Над Дінцем весніє” [4, с. 3]. Уривок схожий на початок художнього твору. Проте, це нарис про лисичанських хліборобів, які вдало використали досвід Чехословаччини у вирощуванні врожаю. Перед нами постають образи людей, які щиро люблять землю, радіють розсаді, що “відчувши тепло, заворушилася і тягнеться до сонця”. Можливо, сучасний журналіст, прочитавши цей нарис, скаже, що він містить забагато декларативності і неправдивого оптимізму. Проте, не слід забувати, що серйозною проблемою ЗМІ кінця ХХ – початку ХХІ ст. є надто велика кількість негативної інформації. Сучасній журналістиці бракує оптимістичного звучання, а разом з ним художності й ліричності. Перенасиченість деструктивною критикою – це проблема, про яку заговорили вчені, дослідники і навіть журналісти-практики.

М. Чернявського з упевненістю можна назвати справжнім патріотом своєї рідної землі. Він любить Луганщину і намагається у своїх статтях прославити талановитих земляків. Протягом 60 – 80-х рр. ХХ ст. на сторінках луганських газет регулярно виходять його нариси про талановитих людей луганського краю. Героями його публікацій стають відомі майстри: Ф.Ф. Вовк (“Натхнення людям”), І.П. Овчаренко (“У світі образів”, “Зелений поріст”), скульптор В.Х. Федченко (“Рідна земля окриляє”, скульптор І.М. Чумак (“Вогник таланту”), художник Е. Годлевський (“Високе покликання”). І для кожного з них він знаходить не тільки добрі слова, але й показує їх життєвий шлях, становлення особистості, аналізує причини звернення до творчої діяльності, показує сходинки зростання майстрів, обов’язково називає кращі роботи, які прославили цих людей.

Звісно, що такі нариси були зроблені в межах вимог радянської журналістики 60 – 80-х рр., коли подібні публікації були обов’язковою частиною преси і виконували соцзамовлення – показувати героя-приклад, якого має наслідувати радянська людина або пишатися, що саме в умовах, котрі надає для розвитку особистості Радянський Союз, можлива поява таких зразкових людей. Проте варто побачити і позитивні риси в існуванні таких статей: пересічний читач міг дізнатися про відомих людей свого краю, а в якості прикладу завжди виступали чесні й порядні люди, які сумлінно виконували свою роботу на виробництві або в сільському господарстві. Навряд чи в цих образах наявні риси, які можна назвати негативними.

Якщо говорити про художньо-публіцистичні жанри, в яких працював М. Чернявський, то варто зазначити, що крім портретних нарисів, він активно працює в жанрах дорожнього нарису і публіцистичної статті.



Дорожні нариси – більш рідкий гість публікацій М. Чернявського. В основному, це уривки з його ліричного щоденника про подорож до Європи “На чужих берегах”. Проте, в цих нарисах він, віддаючи належне красі країни, де побував, порівнює її “нещасливе” життя з радянським благополуччям або декларативно підспівує щасливому життю людей із соціалістичних країн. Якщо йдеться про землі Радянського Союзу, то М. Чернявський охоче оспівує красу природи, міст, сел, а також доброту й щирість радянських людей, які зустрілися йому під час його подорожі (“В сибірській дальній стороні”, “В Забайкальє”) [5, с. 6].

Серед публіцистичного доробку М. Чернявського можна виділити низку статей про літературу Луганщини. Слава до самого М. Чернявського прийшла доволі швидко. Завдяки підтримці з боку зрілих майстрів слова і своєму таланту він став одним з передових письменників Донбаської землі, але для нього це означало, що треба прийняти естафету і, у свою чергу, підтримати своїх колег і молодих початківців. У статті “Свята буднів”, надрукованій в “Літературній Україні”, М. Чернявський представляє літературу Луганщини такими іменами, як Владислав Титов, Іван Савич, Генадій Довнар, Степан Бугорков, Веніамін Мальцев. Для кожного він знайшов теплі слова, зробив стислий огляд найкращих творів. Не забув і про успіхи “молодої зміни”.

У статті “Письменник у знаменний час” [7, с. 4]. М. Чернявський знов робить огляд літератури рідного краю. Очевидно, що письменник уважно слідкує за виходом новинок своїх земляків і всіляко підтримує їх. Проте не забуває і про справедливу критику. У статті “Рідний край надихає” [8, с. 3] після схвальних слів на адресу Ф. Вольного, І. Савича, Т. Рибаса, С. Бугоркова, Г. Довнара та багатьох інших М. Чернявський відзначає і недоліки у роботі літераторів. Але робить це делікатно: “Ще не досить ми самокритичні в своїй праці, іноді переоцінюємо свої сили, мало зважаємо на думку читача, на думку критики”. Звернемо увагу, що талановитий письменник, який уже отримав визнання, не відокремлює себе від земляків. “Герої мають право висловити своє невдоволення тим, що ми працюємо не в повну міру своїх сил”, – зазначає Микита Антонович [8, с. 3].

Зупинившись на недоліках у творах, М. Чернявський переходить до зауважень, які є дуже важливими. Він турбується про долю початківців, оскільки розуміє, що без підтримки молоді письменники можуть не відбутися. Наділений щедро природним хистом до віршування, М. Чернявський завжди пам’ятав свій тернистий шлях до вершин літературного мистецтва, знав, скільки треба працювати над собою, читати, безкінечно шукати потрібне слово. Тому не дивно, що в статті він наполягає на більшій увазі до літературного навчання молодих письменників, відкрито говорячи, що ніхто конкретно цим питанням не займається, а Спілка письменників стоїть осторонь.

Отже, у публіцистичній творчості М. Чернявського можна спостерігати такі тенденції: у силу свого письменницького таланту наш земляк обирає в журналістиці ті жанри, які перебувають на межі літератури і публіцистики – нариси, публіцистичні статті, художньо-публіцистичні рецензії. У своїх газетних публікаціях М. Чернявський залишається собою: герої його нарисів – чесні трудівники, талановиті земляки, образи яких він намагався донести до читачів і у своїх художніх творах. Стилїстика письменника, який працював над вдосконаленням слова все життя, прикрасила його нариси і статті, які можна назвати одними з найяскравіших прикладів художньо-публіцистичних жанрів луганської преси.

#### Література

**1. Ким М.Н.** Жанры современной журналистики. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 336 с. **2. Здоровега В.** Теорія і методика журналістської творчості. – Л. : ПАІС, 2004. – 268 с. **3. Чернявський М.А.** Покровчанка // Прапор перемоги. – 1971. – 5 жовтня. **4. Чернявський М.А.** Над Дінцем весніє // Літературна Україна. – 1970. – 15 квітня. **5. Чернявський М.А.** В сибірській дальній стороні // Прапор перемоги. – 1964. – 18 серпня. **6. Чернявський М.А.** В Забайкальє : Путевые заметки // Луганская правда. – 1964. – 12 серпня. **7. Чернявський М.А.** Письменник у знаменний час // Прапор перемоги. – 1978. – 14 січня. **8. Чернявський М.А.** Рідний край надихає // Літературна Україна. – 1966. – 5 квітня.

The literary and publicistic creation of Mykyta Cherniavsky is characterized in the article. The basic themes above which the writer worked during all life and which were reflected in poetry and in his articles also are considered in this essay.

УДК 070.15 (477)

**К.Ю. Овчаренко**

#### **КОНТЕКСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НОВОСТНОГО ДИСКУРСА**

С того времени, как человек впервые попытался осветить актуальное событие, и до сегодняшних дней, важнейшим требованием к любому новостному сообщению являлось достижение “объективной истинности”, т.е. журналисты как летописцы или историки должны были писать и говорить только о том, что было на самом деле. При этом отметим, что процесс превращения результатов наблюдений в

фактический материал все более усложнялся: одни и те же данные могут видаться по-разному в зависимости от способа их интерпретации, от ракурса рассмотрения или, как мы считаем, от *ситуативно-событийного контекста*.

Можно констатировать, что “новость прессы” – это особый литературный продукт, который пользуется огромным спросом в постиндустриальном обществе, где информация становится главным товаром. Среди главных требований, предъявляемых к такому виду товара, – оперативность, сенсационность, краткость и точность.

На сегодняшний день накоплен различный эмпирический и теоретический материал, касающийся новости в СМК, пропаганде, рекламе, публичных рилешнз, однако с уровня решения локальных и/или прикладных проблем эти исследования фактически не сдвинулись. В литературе практически отсутствует даже чёткое определение самого понятия “новость”. В наиболее общем виде, новость – это творчески преобразованные факты с таким расчетом на их восприятие аудиторией, чтобы неожиданное, сенсационное сочеталось со значимым, помогающим в социальной ориентации. Наряду с этим гносеологическим понятием существует и онтологическое понятие новости, где она определяется как нечто, что интересно большей части сообщества и что было неизвестно ей прежде. По мнению С. Холла, новостью может стать только интересное, необычное и значимое событие, произошедшее за последние двадцать четыре часа [1, с. 85 – 94]. То есть, прежде всего, важны ощутимая своевременность происшествий или высказанных мнений, их явная близость аудитории, драматизм, выход на общечеловеческую тематику и экстраординарность.

Исследователи Э. Деннис и Дж. Мэрилл дают такое определение: “Новость – это сообщение, в котором представлен современный взгляд на действительность в отношении конкретного вопроса, события или процесса. В новости прослеживаются важные для индивида или общества изменения, которые подаются в контексте общепринятого или типичного. Новость оформляется с учетом консенсуса относительно того, что интересует аудиторию, а также внутренних и внешних ограничений, с которыми приходится сталкиваться соответствующей редакции. Она – результат ежедневно возобновляемой игры по достижению коллективного договора внутри редакций, сортирующих происходящие за конкретный промежуток времени события с тем, чтобы создать скоропортящийся продукт. Новость – это несовершенный результат принятия скороспелых решений в ситуации давления извне и изнутри” [2, с. 205].

Западный исследователь А. Хезерингтон выделяет семь категорий новости: новость, несущая определенное значение-смысл: социальный, экономический, политический, человеческий; новость-“драма”; новость-“сюрприз”; новость о личности; скандальная новость, в том числе и

криминальная; новость о масштабном событии, близком к потребителю [3, с. 8].

Отметим, что украинские исследователи практически не обращаются к теоретическим обобщениям в описании феномена новости, её качественных характеристик или типологических особенностей. Таким образом, непроработанность адекватной современному состоянию украинского общества и СМК теории, где присутствовало бы четкое описание новости как необходимого компонента любого медиа-текста, технологии создания новостного сообщения, является теоретическим основанием для постановки нашей проблемы.

Целью работы мы будем считать описание определенной последовательности действий при создании новостного сообщения и продемонстрируем основные этапы этого процесса, опираясь на известные работы специалистов в области новостной журналистики и статьи общественно-политической печати.

Используя понятие “создание” мы настаиваем на подготовленном заранее, искусственном характере новостей СМИ. Поскольку любая обработка факта предполагает субъективный характер – фрагменты информации собираются журналистами в единое целое в соответствии с определенными стандартами – жанровыми, идеологическими. Также приоритеты в освещении события связываются с индивидуальными ценностями и интересами журналистов. При этом, новость, определяемая как значимое изменение, уже предполагает, что интересуют журналистов далеко не все явления реальности. Значит, отбор неизбежен, и если он доверен определенным группам лиц, то и зависеть он будет, прежде всего, от их интересов. А при отборе, тем более при заинтересованном отборе, трудно сделать так, чтобы новости были слепком или зеркалом реальности. И тогда можно сделать вывод, что готовый новостной продукт является результатом тщательной селекции и конструирования, своеобразным компромиссом между различными влияниями контролирующих инстанций: политической власти, капитала, культурных и профессиональных императивов.

Технология производства новости в немалой степени зависит от идеологического пространства, в котором ей предстоит функционировать и характеристик аудитории, которой она предназначена. В советские времена газеты являлись органами партийных комитетов, вся информация строго регламентировалась партийными решениями и постановлениями. Весомость факта определялась пропагандистской направленностью. А сам факт определялся так: “это простое, не зеркальное отражение социального факта, а такое творческое преобразование последнего, которое содержит авторскую интерпретацию социального факта в целях идеологического воздействия на читателей” [5, с. 36].

В настоящее время одним из способов идеологического производства новостей является процедура выбора темы новостей. По

нашему мнению, эта процедура требует, чтобы факт был вырван из реального контекста его происхождения таким образом, чтобы его можно было поместить в новый, **символический / ситуативный контекст: тему новостей**. Тогда, поскольку свойство заслуживать освещение определяется темами, внимание, уделяемое событию, может быть несоразмерным его значению, актуальности или своевременности.

Итак, именно **символический / ситуативный контекст** или внешние связи с **событийным окружением** определяет **степень новизны информации**. Значимость новости возрастает в том случае, если автору удаётся максимально приблизить интерес целевой аудитории и информацию о событии. Таким образом, в востребованную новость может быть превращён только такой факт, который возможно поместить в актуальную для целевой аудитории коммуникативную ситуацию. Тогда, по нашему мнению, новости – это отобранный, проанализированный и представленный СМИ в воспринимаемом максимальной аудиторией виде социальный опыт личности, группы, организации, человечества за прошедший отрезок времени.

Что касается величины этого отрезка, то он постоянно стремится к сокращению: если эпоха телевидения уменьшила категорию его измерения от суток до часов, то Интернет – до минут и секунд.

Объекты новости – знания и события. Предмет новости – контекстная оценка, сиюминутная значимость, перспективный прогноз. Отсюда новость для аудитории состоит не в событиях или знаниях самих по себе, **а в том смысле**, который им придают масс-медиа посредством выбора подходящей среды, в которую помещается факт.

Кроме того, целевая аудитория, ее масштаб и структура, местонахождение во многом определяют и место рождения событий, способных стать новостью, вызвать сенсацию и взрыв общественного внимания.

Там, где аудитория малочисленна, планируемое событие не встретит большого интереса, пройдет незамеченным. Без целевой аудитории события просто не будет. Вне целевой аудитории механизм привлечения внимания к искусственно созданному событию не срабатывает. Поэтому для увеличения целевой аудитории масс-медийному источнику необходимо повысить значимость новости за счёт расширения контекстных рамок.

Новости всегда были и остаются мощным инструментом политического влияния, особенно в условиях противостояния элит и их непримиримого состязания за политическое доминирование. Интерес к “политической новости” особенно обостряется в переломные исторические моменты, ярким примером которых могут служить президентские выборы. Недавняя “президентская гонка-2008” в США послужила источником для огромного количества материалов, причём не только для американских СМИ. Пик интереса и активности СМИ пришёлся на 4 ноября 2008, когда был получен факт – победа Бараки

Обамы, который мы и взяли за основу исследования медийного новостного творчества.

Эмпирическим материалом для исследования, наблюдения и анализа послужили тексты следующих периодических изданий: украинские и российские общественно-политические журналы “Корреспондент”, “Фокус”, “Український тиждень”, “Огонёк”, “Итоги”, “Русский newswеek”, еженедельные газеты “2000”, “Зеркало недели”, “Высокий замок”, “Киевский ТелеграфЪ”, ежедневные – “День”, “Факты и комментарии”, “Комсомольская правда в Украине” за период с 31 октября по 10 ноября 2008 года. Период, подверженный мониторингу, охватывает пик активности СМИ в освещении избирательной кампании в Америке, по общему количеству публикаций.

Максимально выгодной, с точки зрения величины целевой аудитории, является подача сообщения в так называемом *глобальном omnibus ситуативном контексте* – потенциально интересном для всех или же легитимируемом в качестве такового.

Эксплуатируемый многими СМИ ситуативный контекст “мировой кризис” используется как основа для политического ньюсмейкинга – *“США – по-прежнему самая мощная держава в мире”*, утверждается в материале, а Барак Обама не просто 44 президент США, он – *“Супермен на первом – испытательном – сроке. Американцы сравнивают его с Франклином Рузвельтом: тот вывел Штаты из Великой депрессии, а от Обамы ждут, что он вытянет не только американскую экономику, но заодно и весь мир”*. *“Победу Обамы отмечали на всех континентах: похоже, что люди ждали момента, когда кто-то осмелится изменить миропорядок”* – расставляет акценты “Русский Newsweek” (10.11.2008). *“Честно говоря, будущему президенту я не завидую: такой работы сегодня не пожелаешь и врагу. В самом деле, если собрать вместе мнения экспертов о первоочередных и абсолютно неотложных задачах американской власти, список получается просто пугающий”* – продолжает тему журнал “Огонёк” (№ 45 3 – 9 ноября 2008).

Популярным способом трансформации “факт-новость” является использование *административно-территориального национального контекста*. Так, популярными современными украинскими контекстами являются, к примеру, “отравление оппозиционного лидера”, “события на Майдане”, “кризис на рынке нефтепродуктов”, “восхождение на Говерлу”.

Освещая результаты выборов в США, газета “Комсомольская правда в Украине” (6 ноября 2008 г.) обыгрывает символы современной Америки – законопорядочность: *“Так вот чем коренный образом отличается Америка от нас, оказывается у них чиновники живут на одну зарплату”*; политкорректность: *“Больше всего меня потряс старик в инвалидной коляске, который спокойно держался в очереди около полутора часов. А ещё потрясли его соседи – вперёд ветерана не пропустил никто. “Это бы его обидело, – объяснили мне. – Он отдаёт*

*свой гражданский долг и не требует для себя поблажек”; свобода и равенство: “...у нас семья коалиционная. Двоих детей тоже поделили. Дочка – за папу и Барака. Сын – за меня. Примирялись только в постели, она у нас, как Конституция в США, – одна-единственная ... В итоге решили прийти к консенсусу. Голосуем оба за Обаму”; make my self: “любой американец уверен что он разбогатеет”, “у них есть детская вера: мы всё решим. И они решают не парясь”.*

Внутри сообщений российской прессы о результатах выборов скрыта попытка создания новости – величие США рухнуло – “Депрессия, усталость, неверие в своё будущее – вот электорат демократов” (“КП в Украине” (6 ноября 2008 г. С. 2); “Экономическая ситуация в Соединенных Штатах сегодня фактически не зависит от личности Президента. Страна находится на траектории неуправляемого экономического спуска” (“КП в Украине” (6 ноября 2008 г. С. 3). Административно-территориальный ситуативный контекст позволяет перенести факт на актуальную национальную платформу, продемонстрировав их прямую зависимость, что проектирует точку зрения аудитории в восприятии сообщения – “...неумение уходящей администрации договариваться с партнерами привело к катастрофическому росту антиамериканских настроений в мире. По опросу, проведенному в апреле 2008-го в 20 странах мира, даже в традиционно дружественной Великобритании с симпатией относятся к Америке лишь 52 %. В Европе – не более трети, а в странах Ближнего Востока поддерживают США и вовсе 12 %”. (“Огонёк” № 45 3 – 9 ноября 2008). О проблемах в репрезентации внешнего имиджа Америки говорит и газета “Киевский телеграфЪ” (7 – 13 ноября 2008 № 45 (443)): “И уже сам факт победы Обамы в президентской гонке в стране, которая до недавнего времени считалась единственной супердержавой, тотально претендовала на безоговорочную гегемонию в мире и всех этим достала, частично смыл с нее глупость, притушил раздражение и недовольство, порожденные этими претензиями, улучшил, так сказать, подпорченный имидж. А США после последних 8 лет катастрофически в этом нуждались”.

Взятый нами за основу “факт победы” используется автором еженедельника “2000” для создания явной аналогии с украинской ситуацией. За каждой фразой автора улавливается украинский подтекст – “Победа, которую одержал Обама, – это символ надежды для всех угнетенных в своих странах, для всех, кто начинает политическую деятельность не в гостиниой высокопоставленных родителей, а решением пойти и сделать что-то для тех, у кого меньше возможностей для достойной жизни и просвещения. Символ надежды для всех, кто верит в свободу, равенство и братство”. На страницах газеты “Высокий замок” (06.11.2008 № 209 (3858)) также находим рассмотрение факта в контексте украинской действительности: “Обама

як Ющенко: на нього теж багато сподівань” звучит заголовок матеріала.

Важним приємом создания новости является персонификация, превращающая сообщение, по сути, в хронику “частной жизни” политических, культурных или общественных деятелей, отдельную область их бытования. Помещенный в **лично-биографический событийный контекст** факт добавляют к хронике жизни и снабжают необходимым количеством деталей, которые убеждали бы в исключительности ключевой политической идентичности на фоне иных претендентов. Но именно тем самым в поле политики, каким его видели новости, высвобождаются различия, транслируются их особые коды, возбуждая при этом воображение аудиторий: *“Під час передвиборчої кампанії на чорношкірого кандидата двічі готували замах на расистському ґрунті”, “Обама – шульга. Серед улюблених книг – трагедії Шекспіра, біографія Мартіна Лютера Кінга, Біблія та твори Лінкольна”, – створює образ героя-інтелектуала газета “День”. А журнал “Ітоги” (№ 45 (647) 3.11.2008) “дискваліфікує” політичного противника Обами фактами з минулого – “ніхто не може і передположити, що в фінал вийдуть два аутсайдерів американської політики – починаючий сенатор з Іллінойса Барак Обама і старіючий вашигтонський ветеран Джон Маккейн, списаний со счотів після провальної спроби виграти республіканські праймерізи в 2000 році”.*

Исследуемые материалы позволили выявить существование популярного окружения для актуальных фактов – **стереотипного контекста** (расово-этнического, гендерного, статусного, конфессионального, возрастного). Например, *“багато хто з спостерігачів непокоївся, що в ході виборів може спрацювати “ефект Бредлі” і перемога дістанеться не лідируючому чорношкірому кандидату, а білому американцю, як це було на місцевих виборах у 1982 році”* (“День” № 201, 6 листопада 2008). А далее искусно конструируется новость о существовании в Украине “эфекта Тимошенко” – *“Для багатьох інших лідерів, зокрема, прем’єр-міністра України Юлії Тимошенко, “перемога Обами є натхненням для нас. Те, що здавалося неможливим, стає можливим”* (там же).

Популярнейшими направлениями для развития новостных текстов стали этническая принадлежность и возраст кандидатов. Большая часть материалов отразили в контексте этнической принадлежности победившего кандидата новость о “триумфе расового равенства в США” – *“Но после того как первый темнокожий афроамериканец, сын даже не рожденного в США кенийца и белой женщины с Гавайев, стал очередным хозяином Белого дома в Вашингтоне, никто не может сказать, что эта страна не представляет своим гражданам равных возможностей”* “Киевский телеграфЪ” (7 – 13 ноября 2008 № 45 (443). *“... Обама и есть Америка. Ты был никем и вдруг становишься*



*господином Вселенной. Весь белый мир в кармане. И это справедливо. Сколько тех белых осталось? В Америке живут латиноамериканцы, китайцы и чёрные. “А что латиносы не белые?” – “Не-а, у них мозги цветные. Америка – цветная страна, и весь мир скоро будет цветным. ... это великий момент. Кто бы ни выиграл, но абсолютная власть белых кончилась” (“КП в Украине”(4 ноября 2008 г. С. 7)*

Продолжают эксплуатацию данной темы как украинские, так и российские издания – еженедельник “Итоги” (№ 45 (647) 3.11.2008): *“Бесспорно, в целом американское общество нерасистское. В противном случае афроамериканец Обама не продвинулся бы так далеко. Тем не менее в стране есть люди, которые бодро отвечают на вопросы социологов, что раса для них значения не имеет, а наедине с бюллетенем вполне могут дать свободу своим истинным чувствам”.* “Дом белый – Барак чёрный” – такой заголовок даёт “Фокус” (№ 44 04.11.08 г.), а “Чернокожий в белостенном” – “Киевский ТелеграфЪ”.

Отметим, что наиболее популярным, особым типом публикаций являются материалы, сочетающие в своём содержании информирование и развлечение, нашедшие в современном словаре формулу “infotainment”. **Сенсационный контекст** рождает специфическую новость – мелодраматическую, надуманную и рекреативную. *“У Обамы возникла более серьезная проблема. Барака подвела его тетья. Оказалось, что 56-летняя Зейтуни Оньянго живет в США незаконно: иммиграционные службы не удовлетворили ее просьбу о предоставлении политического убежища. Но и это еще не все. Любящая тетья несколько раз переводила деньги племяннику на его предвыборную кампанию. В общей сложности ее пожертвования составили 260 долларов” – “Факты и комментарии” (4.11.08 г); “Напередодні виборів популярний канадський радіодіджей Марк-Антуан Одетт додзвонився до кандидата у віце-президенти США Сарі Пейлін і представився... президентом Франції Ніколя Саркозі.... Під час розмови Одетт кілька разів достатньо прозоро натякав на те, що це жарт. Так, французького співака Джоні Халлідея він назвав своїм радником по США, а канадського співака Стефа Карса – прем'єром Канади. Потім Пейлін повідомили, що насправді її розіграли...” – “Высокий Замок” (№ 207 04.11.2008); “В США подходит к концу президентская гонка. Эта почти двухгодичная мыльная опера стала самой скандальной, драматичной, непредсказуемой и, несмотря на глубокий финансовый кризис, наиболее дорогостоящей за всю историю Америки. 2,4 млрд. долларов – именно столько потратили кандидаты в борьбе за Белый дом” – “Фокус” (№ 44 04.11.08 г).* Различные интерпретации данных сюжетов встречаем в большей части материалов, освещающих результаты президентской кампании в США.

Украинская печать использовала информационный повод для создания и других интересных аудитории новостных сенсаций. Так, из материала газеты “2000” читатель узнаёт, что избирательная система Америки допускает фальсификацию. Освещаемый “факт победы” даёт

возможность заявить о “странных победах” Буша, ставших возможными, по мнению издания, “благодаря благородству его соперников” – “в 2000-м Эл Гор обладал законодательными и административными возможностями для того, чтобы вывести республиканцев на чистую воду, но в конце концов отказался от их использования ради национального единства”, а “Джон Керри, основываясь на незначительном преимуществе Буша по количеству голосов избирателей, признал поражение, не дожидаясь окончания подсчета голосов в ключевом штате Огайо. Как говорят знатоки – очень зря” (“2000” № 45 (437) 7 – 13 ноября 2008 г.).

Журнал “Фокус” (№ 44 04.11.08 г.) акцентирует внимание на одном из эпизодов предвыборной кампании: “Во время одной из поездок к Бараку Обаме обратился один из избирателей, который очень переживал по поводу будущего повышения налогов... Во время теледебатов водопроводчику Джо оба кандидата посвятили немало времени. Так что он успел стать одним из самых ярких образов избирательной кампании. Самому Вюрцельбахеру так понравилось быть в центре внимания, что он заявил о своем желании баллотироваться в Конгресс в 2010 году”.

Таким образом, в нашем исследовании мы пришли к выводу, что современные масс-медиа используют в технологии ньюсмейкинга **событийно-ситуативное контекстное окружение** информационного повода, через который намеренно создаётся необходимая линия восприятия материала, поскольку в связи с резким увеличением количества и скорости обращения информации в современном обществе важно стало не просто передать человеку знания и навыки, но также изначально спроектировать необходимое отношение.

Отличительной чертой новейшей публицистики стал отказ от открытой пропаганды. На смену пропаганде пришло умело завуалированное манипулирование массовым сознанием. Для этого используется множество различных приемов, но, как представляется, наиболее значительным является формирование заданной оценки события через контекстуальный уровень новости. Масс-медиа как фабрика новостей не столько передают информацию о событиях, сколько производят сами события, точнее, делают их зависимыми от способа подачи.

Контекстуальный уровень позволяет уловить среду, в которой находятся факт и его окружение, что увеличивает точность и полноту понимания, дает возможность толковать новость так, а не иначе. В итоге всякое событие, какой бы силой оно ни обладало, нейтрализуется системой новостей. Желая состояться как сенсация, новость отменяет событие или, во всяком случае, препятствует его пониманию в собственном качестве – пониманию того, что действительно произошло. В условиях, когда возможности воздействия средств массовой

інформації на общество невычайно выросли, личный, самостоятельно приобретенный опыт выглядит явно обесцененным, даже “ложным”.

#### Литература

**1. Холл С.** Мир наедине с собой : Производство новостей / На англ. яз. – Нью-Йорк, 2002. – 228 с. **2. Деннис Э., Мерим Д.** Беседы о масс-медиа. – М., 2007. – 346 с. **3. Хезерингтон А.** Новости, газеты и телевидение / На англ. яз. – Лондон, 1997. – 154 с. **4. Фоминых В. Н.** Публицистический факт. – Красноярск, 1997. – 326 с. **5. Медиа.** Введение / Под ред. Бригза А., Колби П. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 550 с.

In the article the process of forming of new is examined on the basis of informative fact. Description of certain sequence of executions is offered for creation of news report and the basic stages of this process are shown, on the example of texts of social and political press. It is marked that the process of newsmaking is supposed by plugging of fact in a situation context.

УДК 070.1 (477) : 82 – 92

**Н.М. Федотова**

#### **СТАТТІ НА КРИМІНАЛЬНУ ТЕМАТИКУ В РЕГІОНАЛЬНІЙ ПРЕСІ (НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІКАЦІЙ ЛУГАНСЬКОЇ ГАЗЕТИ “XXI ВЕК”)**

Засобами масової інформації здійснюється вплив на формування світогляду й поведінки суспільства, вони відіграють провідну роль у становленні громадської думки. Однак, не завжди вплив текстів ЗМІ несе позитивні зрушення свідомості реципієнтів. Прикладом негативної впливовості можуть бути патогенні тексти, зокрема тексти, що коментують протиправні дії.

Проблема висвітлення засобами масової інформації кримінальної тематики неодноразово порушувалася вченими-журналістикознавцями (Б. Потятинник, М. Лозинський, Я. Прихода, Н. Станкевич, Я. Шведова та ін.) й психологами (Е. Фромм, Р. Берон, Д. Ричардсон, С. Кочеткова, С. Єніколов, Н. Брушлинська та ін.).

Більшість текстів про правопорушення подає зразки агресивної поведінки людини, що, за твердженням психологів, легко переймаються дітьми й дорослими, використовуючи опис протиправних вчинків як інструкцію для скоєння нових злочинів [2]. На думку психолога й соціолога Е. Фромма, людина відчуває пасивний потяг до зображення злочинів, катастроф, жорстоких сцен, які постійно продукуються пресою

та телебаченням: “Люди жадібно сприймають ці образи, бо це найшвидший спосіб викликати збудження й тим полегшити нудьгу без внутрішнього зусилля. Однак лише малий крок відділяє пасивну насолоду насиллям від активного збудження через садистські й руйнівні дії” [6]. Особливо небезпечним є “підтакування хворобливій цікавості через подачу деталей злочину” [4].

Інформація про насильницькі дії, подана через засоби масової інформації, спричиняє репродукування протиправних дій. Психологи стверджують, що в подібних випадках читачі опановують нові форми агресивно-насильницької поведінки за допомогою вікарного навчання і, натхненні повідомленням про епізод насильства, у сприятливих обставинах реалізують їх на практиці. Експозиція зразків соціального насильства може озброювати людей новими моделями агресивної поведінки [2].

З огляду на вищезазначене у статті ми робимо порівняльний статистичний аналіз матеріалів кримінальної хроніки в газеті “ХХІ век” (м. Луганськ) з метою виділення пріоритетної тематики, аналізу способів подачі матеріалу та прогнозування психологічних і соціальних наслідків сприйняття подібних текстів.

Суспільно-політична газета “ХХІ век” виходить двічі на тиждень накладом 20 000 та 15 000 примірників. Видання обрано для аналізу через постійність публікування матеріалів про правопорушення та правопорушників, що підтримується концепцією редакції. Статті на кримінальну тему друкуються в рубриці “Дикое поле”.

Аналізу було піддано 71 публікацію на тему протиправних дій, опубліковані з січня по грудень 2008 року. Ми розподілили статті на такі групи:

1. Пограбування (“*Курьезы мобильной связи*” (№ 4 від 23.01.2008 р.); “*Воспитанники интерната отомстили за свои лишения*” (№ 26 від 9.04.2008 р.); “*Воры на “доверии”*” (№ 94 від 12.11.2008 р.); “*В центре Луганска вновь ограблен банк*” (№ 103 від 10.12.2008 р.);

2. Убивства (“*Благодарные квартиранты*” (№ 6 від 6.02.2008 р.); “*16-летний подросток зверски убил человека из-за сигареты*” (№ 5 від 30.01.2008 р.); “*Неделя в Луганской области: кто за нож, кто за веревку...*” (№ 10 від 16.02.2008 р.); “*Отец и сын. Переусердствовал в воспитании, сын убил отца*” (№ 4 від 23.01.2008 р.); “*Отелло и не снилось...*” (№ 20 від 19.03.2008 р.); “*Убийства детей набирают обороты*” (№ 28 від 16.04.2008 р.); “*Подросток отомстил отцу-извергу*” (№ 47 від 18.06.2008 р.); “*Убийца рыбака видит издалека*” (№ 55 від 16.07.2008 р.);

3. Згвалтування (“*15 лет за изнасилование ребенка*” (№ 2 від 9.01.2008 р.); “*Маньяки с окраин*” (№ 9 від 13.02.2008 р.); “*Охотник на бабушек*” (№ 9 від 13.02.2008 р.); “*Необъяснимая жестокость*” (№ 20 від 19.03.2008 р.); “*Старший брат. Изверги среди родни*” (№ 66 від 20.08.2008 р.);

4. Загибель чи травми людей у ДТП (*“Переехал женщину и поехал выполнять план”* (№ 36 від 14.05.2008 р.); *“ДТП на ольховских дачах – новые подробности”* (№ 53 від 9.07.2008 р.); *“История одного ДТП, или Почем в Луганске номера”* (№ 53 від 9.07.2008 р.); *“Опять ДТП. Теперь двойное”* (№ 101 від 6.12.2008 р.);

5. Шахрайства (*“Добрые самаритянки” вновь атакуют Луганск*” (№ 43 від 4.06.2008 р.); *“Алчевское сафари на квартиры”* (№ 53 від 9.07.2008 р.); *“Профессия – аферист”* (№ 100 від 3.12.2008 р.);

6. Хуліганство (*“Телефонные террористы атакуют Луганск”* (№ 89 від 29.10.2008 р.); *“В Луганске снова работают “минеры”* (№ 94 від 12.11.2008 р.);

7. Напад і нанесення тяжких тілесних ушкоджень (*“Бои без правил: нападения на ГАИ”* (№ 55 від 16.07.2008 р.); *“Суд не усмотрел вины, или за условный срок можно сделать человека инвалидом”* (№ 82 від 8.10.2008 р.); *“Золушка из Луганской области”* (№ 36 від 14.05.2008 р.);

8. Суїцид (*“Пули купидона”* (№ 14 від 27.02.2008 р.); *“Жить или не жить? Вот в чем вопрос...”* (№ 19 від 15.03.2008 р.);

9. Проституція (*“Плечевые” и дальнобойщики. Особые отношения*” (№ 43 від 4.06.2008 р.); *“Тело на продажу”* (№ 45 від 11.06.2008 р.);

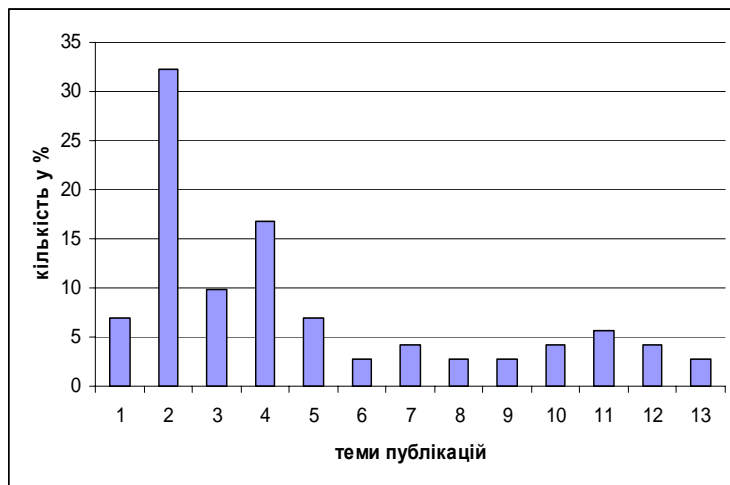
10. Безвідповідальне ставлення до дітей (*“Потерянный ребенок”* (№ 28 від 16.04.2008 р.); *“Заботливая” мама* (№ 45 від 11.06.2008 р.); *“А Галя-то ваша балованная...”* (№ 82 від 8.10.2008 р.);

11. Злочинні дії міліції (*“Не на того напали...”* (№ 20 від 19.03.2008 р.); *“ГАИ “раскошелится” за изъятие водительского удостоверения”* (№ 24 від 2.04.2008 р.); *“Белокуракинский следственный изолятор: за гранью жизни”* (№ 24 від 2.04. 2008 р.); *“Белокуракинский тотализатор, или ставки сделаны, ставок больше нет”* (№ 32 від 30.04.2008 р.);

12. Діяльність субкультурних угруповань (*“Псевдо-адепты субкультур устроили варфоломеевскую ночь на кладбище”* (№ 59 від 30.07.2008 р.); *“Ксенофобия. Пока не началось!”* (№ 66 від 20.08.2008 р.);

13. Життя за тюремними правилами (*“Скандал вокруг “массовой бойни” в колонии № 38 сильно преувеличен”* (№ 57 від 23.07.2008 р.); *“Мы не рабы – рабы немь”* (№ 96 від 19.11.2008 р.).

Статистичний аналіз публікацій за групами ми представляємо у відсотках у вигляді діаграми (номер теми у класифікації відповідає номеру теми в діаграмі):



Найчисленнішою виявилася група публікацій про вбивства (32,2%), другою за кількістю є група статей про загибель чи травми людей у ДТП (16,8%), третьою – про зґвалтування (9,8%).

Друковані ЗМІ, на відміну від телебачення, не мають аудіовізуального контакту з реципієнтом, тому, аби компенсувати його відсутність, у газетах вдаються до детальних подробиць, описовості, коментарів, при цьому матеріал нерідко набуває агресивного характеру [3]. Проаналізовані статті демонструють указану тенденцію: 65% статей містять опис жорстоких подробиць кримінального насильства, 76% – опис технології здійснення злочину.

Однією з найнебезпечніших, з погляду провокування агресії, є тема, котра посіла перше місце в проаналізованих статтях газети “XXI век”, – убивства. Ще 1890 року французький соціолог Г. Тард писав про “сугестивно-наслідувальні напади”, говорячи, що з поширенням повідомлень про жорстокі злочини (на той час телеграфом) у вразливих людей народжуються агресивні ідеї, а деякі з реципієнтів навіть прямо копіюють описану в повідомленнях поведінку. Вчений стверджував, що такий ефект мали вбивства, скоєні знаменитим Джеком-Потрошителем у Лондоні 1888 року: “Менш ніж через рік у цьому величезному місті було скоєно цілих вісім абсолютно ідентичних злочинів. І це ще не все, потім пішло повторення цих злочинів за межами столиці (і за кордоном). Інфекційна епідемія поширюється вітром, епідемія злочинів йде лініями телеграфу”. [1, с. 242]. Такі злочини одержали назву злочини-імітації.

Однак, крім повного наслідування описаній у ЗМІ ситуації, можуть виявлятися й активізація агресивних ідей і бажання діяти. Цей феномен спостерігається внаслідок прочитання такого тексту на кримінальну тематику, який викликав занепокоєння в реципієнта, а отже, обов’язково запам’ятався з описаними подробицями. При нагоді людина може пригадати ці сцени, та їхній зміст викличе агресивні думки, відчуття й моторні реакції, провокуючи відповідні дії, особливо, якщо на цей час суб’єкт не в змозі контролювати свою агресію.

Ураховуючи той факт, що аналізована газета за спрямуванням суспільно-політична й не спеціалізується на кримінальній тематиці, а значить приділяє увагу різним подіям суспільного життя, то кожна людина здійснює вибір інформації за її особистісними вподобаннями й установками. Це стверджували й американські соціологи Джон та Матильда Райлі, наголошуючи, що в умовах вільного вибору людина, свідомо чи ні, віддає перевагу тому, що їй хочеться почути чи побачити, у чому вона сподівається знайти підтвердження своїх очікувань [5]. Тому кожен реципієнт по-різному сприйме подану в газеті інформацію: в одному випадку спрацює бар'єр, обумовлений сформованими переконаннями людини, рівнем її духовності, котра гасить інтерес до інформації, в іншому – читач сприймає, інтерпретує отримані відомості, “перекроюючи” їх під себе. Такий процес усвідомлення інформації нерідко набуває й морально-повчального характеру, прикладом якого є повідомлення про ДТП, що застерігають водіїв та пішоходів від необачної поведінки на дорозі. Однак, перенасичення агресивними повідомленнями газетних шпальт призводить і до протилежного – розвитку фобій щодо керування автомобілем та переконання, що всі учасники дорожнього руху обов'язково порушують правила.

За результатами аналізу публікацій третьої за частотністю групи – згвалтування – були виявлені зловживання свободою слова, які виявлялися в детальному описі відчуттів жертви при скоєнні злочинних дій, що, на наш погляд, може призвести до формування в суспільній свідомості страху, уявлень про поширеність подібних протиправних дій, а також впливати на детермінацію й відтворення агресивно-насиленої поведінки, реалізованої за допомогою механізму соціального навчання.

Таким чином, проаналізований матеріал дозволяє зробити висновок про зловживання у вищезгаданій газеті свободою висвітлення тем кримінальної хроніки з неприпустимим порушенням етичних норм роботи журналістів, що веде до негативних соціально-психологічних наслідків та соціальної агресії.

#### Література

1. **Берковиц Л.** Агрессия : причины, последствия и контроль / Берковиц Л.; пер. с англ. / [ред. Д. Гиппиус]. – СПб. : Прайм-еврознак, 2001. – 512 с.
2. **Бэрон Р., Ричардсон Д.** Агрессия / Бэрон Р., Ричардсон Д. – СПб. : Питер, 1997. – 336 с.
3. **Іваночко Я.** Кримінальний світ регіональної преси / Іваночко Я. // Медіакритика. – 2004. – № 6. – С. 33.
4. **Потятинник Б., Лозинський М.** Патогенний текст / Потятинник Б., Лозинський М. – Л. : Вид-во Отців Василіян “Місіонер”, 1996. – 296 с.
5. **Романенко Н. М.** Особенности восприятия телеинформации школьниками / Романенко Н. М. // Педагогика. – 2003. – № 4. – С. 46 – 48.
6. **Фромм Э.** Анатомия человеческой деструктивности / Фромм Э. ; пер. с англ. и нем. – М. : Республика, 1994. – 447 с.

The materials of the criminal news items in the Lugansk press are analyzed in the article. The prior themes and the main features of the material presentation are given for the purpose of the prediction of psychological and social consequences of such texts reception.



### **Відомості про авторів**

**Дроздова Альона Василівна** – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Калина Наталія Юріївна** – магістрант факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Клименко Софія Сергіївна** – старший викладач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти.

**Колкутіна Вікторія Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського.

**Кулініч Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Кулініч Тетяна Олександрівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Ласкава Юлія Володимирівна** – магістр філології, здобувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

**Луцицька Марина Євгенівна** – магістр англійської філології, аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка.

**Манич Наталія Євгенівна** – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Матвєєва Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Медоренко Олена Михайлівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Негодяєва Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Нежива Людмила Львівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Овчаренко Катерина Юріївна** – старший викладач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти.

**Пінчук Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури, декан факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Плугатарьова Надія Володимирівна** – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

**Пустовіт Валерія Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Родигіна Валерія Юріївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Савенко Ірина Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Сапожникова Галина Миколаївна** – здобувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Скиба Ольга Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Стецюк Оксана Андріївна** – викладач кафедри іноземних мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Стеценко Вікторія Віталіївна** – магістрант факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Тендітна Надія Миколаївна** – асистент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.

**Тичук Олена Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Ткаченко Ірина Анатоліївна** – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Турчин Марія Михайлівна** – учитель української мови та літератури школи-інтернату № 2 м. Києва.

**Федотова Наталія Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Фока Марія Володимирівна** – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка.

**Філоненко Наталія Михайлівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Хіжняк Катерина Петрівна** – викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Чепурна Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, декан гуманітарного факультету Криворізького інституту ПВНЗ Кременчуцького університету економіки інформаційних технологій та управління.

**Шарова Тетяна Михайлівна** – асистент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Шестель Олена Геннадіївна** – викладач кафедри юридичної лінгвістики та документознавства Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е.О. Дідоренка.

**Шестопалова Тетяна Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка.

**Якименко Людмила Миколаївна** – магістр української філології, учитель української мови та літератури Луганського обласного багатопрофільного ліцею.

**ВІСНИК**  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Коректор:** Кулініч О. О.

**Відповідальні за випуск:**  
проф. Галич О. А.,  
доц. Бойцун І. Є.

---

Підп. до друку 30.01.2009 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman. Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 27,3.  
Наклад 200 прим. Зам. № 9.

---

**Видавництво Державного закладу**  
**“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”**  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20