

# ВІСНИК

---

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

**№ 1 (139) СІЧЕНЬ**

---

**2008**

2008 січень № 1 (139)

# ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

## ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

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

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

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного педагогічного  
університету імені Тараса Шевченка  
(протокол № 7 від 25 січня 2008 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 педагогічний 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 Pedagogical 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 Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка «Альма-матер»:  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.  
e-mail: [mail@lnpu.edu.ua](mailto:mail@lnpu.edu.ua)

## Зміст

### Актуальні проблеми літературознавства

<b>Акулова Н.Ю.</b> Функціональна роль пейзажу в прозі М.Івченка.....	6
<b>Білоус П.В.</b> Символіка замовляння Ярославни в “Слові про Ігорів похід”.....	14
<b>Борзенко О.І.</b> Становлення особистісних пріоритетів Г.Квітки у зв’язку з культурно-мистецькими процесами кінця XVIII – початку XIX ст.....	23
<b>Бородінова М.В.</b> “Код” Біблії в поезії М.Костомарова.....	28
<b>Будурацька С.А.</b> Забутий образ німецької історії у творах Гюнтера Грасса.....	35
<b>Веретейченко І.А.</b> Літературний дискурс МУРівців.....	40
<b>Верник О.А.</b> Особенности осмысления эпохи в произведениях В.М. Гаршина.....	46
<b>Вітченко А.О.</b> У витоків ліро-епічної драми (до проблеми художньої своєрідності ранніх п’єс А.П. Чехова).....	52
<b>Галич О.А.</b> Харківський період діяльності Інституту Тараса Шевченка: його вплив на розвиток літературознавства 40 – 50 років.....	64
<b>Дмитренко В.І.</b> Рецепція міста у творчості Бориса Тенети.....	70
<b>Журавльова С.С.</b> Рецепція постаті св. Миколая в поетичній творчості свт. Дмитрія Туптала та Іоана Максимовича.....	76
<b>Кулініч О.О.</b> Художня й публіцистична творчість Микити Чернявського.....	83
<b>Кулініч Т.О.</b> Історичні ремінісценції в поезії І.Калинця.....	89
<b>Лапко О.А.</b> Антитетичність як принцип конструювання художнього простору у творах Тодося Осьмачки.....	96
<b>Лизлова С.М.</b> “Таємниця” Ю.Андруховича: autofiction замість роману.....	103
<b>Манич Н.Є.</b> Метатема війни в художній творчості Микити Чернявського.....	109
<b>Матвєєва Т.С.</b> “На розпутті” Б.Грінченка: смислове поле назви роману.....	115
<b>Мержвинський В.В.</b> Заголовки балад Т.Шевченка: поетика, семантика.....	122
<b>Москвич Ю.В.</b> Поетичний світ М.Хижняка.....	126
<b>Пінчук Т.С.</b> Міфотворчість Василя Голобородька та Володимира Свідзинського.....	132
<b>Родигіна В.Ю.</b> Осмислення значення трипільської архаїки в повісті “Великий Цабе” Докії Гуменної.....	139

<b>Санакосва Н.Д.</b> Митець і творчість як інтегроване уособлення характерів персонажів у романі П.Загребельного “Диво”.....	144
<b>Сапожникова Г.М.</b> Буттєві феномени художнього простору драматичної поеми О.Олеся “Ніч на полонині”.....	151
<b>Сиротенко В.П.</b> Верифікаційні особливості сонетної форми в ліриці Анатолія Кібірева.....	156
<b>Сподарець М.П.</b> Функції міфологічних мотивів у романі І.Багряного “Сад Гетсиманський”.....	163
<b>Ярошевич І.А.</b> “Будь вимогливим і нещадним...” Духовна сутність творчого доробку Галини Гордасевич.....	169

### **Документалістика на порозі XXI століття**

<b>Бойцун І.Є.</b> Екзистенція людського життя в мемуарному творі П.Сороки “Бісер на долоні”.....	177
<b>Галич В.М.</b> Гончар і Большаков.....	184
<b>Пустовіт В.Ю.</b> Питання нації в мемуарній спадщині Панаса Мирного...	191
<b>Савенко І.Л.</b> Структурні особливості сюжетно-композиційної організації сучасного біографічного роману.....	195
<b>Сизоненко Н.М.</b> Документ як основний фактор сюжетно-композиційної організації роману Василя Шевчука “Велесич”.....	204
<b>Сіверська С.Ф.</b> Наративні особливості автобіографічного роману Ірини Жиленко “Номо feriens”.....	210
<b>Федунь М.Р.</b> Спогадові свідчення першої половини ХХ століття про Кубань та її населення – самобутні сторінки наративного дискурсу вітчизняної мемуаристики.....	216
<b>Яшина Л.І.</b> М.Коцюбинська про В.Стуса в спогадах “У свічаді пам’яті: Василь Стус”.....	223

### **Теорія масової комунікації**

<b>Акіншина І.М.</b> Ефективність рекламної комунікації (на матеріалі преси Луганщини).....	230
<b>Іванова І.Б.</b> Міфологічність мовленнєвої свідомості українців та інтертекстуальність у текстах реклами.....	234
<b>Корчагіна О.В.</b> Тема відбудови області на сторінках газети “Ворошиловградская правда” (лютий – березень 1943 р.).....	240
<b>Кравченко О.Л.</b> Розвиток української науки й наукового книговидання першої третини ХХ ст. в оцінці С.Петлюри.....	245
<b>Серета К.М.</b> Радянська цензура на сході України: з архівної спадщини старобільської районної газети “Червоний хлібороб” / “Степова комуна”.....	250
<b>Відомості про авторів</b> .....	256



**Збірник наукових праць  
на пошану професора  
Олександра Галича  
з нагоди його 60-річчя**

## Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821.161.2-3 Івченко. 09

**Н.Ю. Акулова**

### **ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ПЕЙЗАЖУ В ПРОЗІ М.ІВЧЕНКА**

Пейзаж – важливий компонент художнього світу літературного твору. За спостереженнями дослідників, описи картин природи в творах різних стильових напрямів відіграють нетотожну роль [1; 2; 3; 4; 5]. Так, для сентименталістів природа виступає яскравим засобом вираження почуттів і переживань персонажів. Романтики, розвиваючи тенденції попередників, створюють пейзаж “для вираження бурхливих пристрастей автора чи героя” [4, с. 21], часто він набуває символічного значення. У реалізмі пейзаж – це, головним чином, арена дій людини. Виняткову роль отримує пейзаж в імпресіонізмі: він “стає основним способом пояснення світу” [6, с. 120].

Серед українських письменників-імпресіоністів М.Івченко є, мабуть, найбільшим прихильником пейзажу.

Критичне осмислення його творчості, яке розпочалося ще за життя прозаїка, одностайно визнало Івченкову любов до природи (публікації М.Доленга, В.Дорошенка, П.Колесника, С.Пилипенка та ін.) [7; 8; 9; 10; 11]. Однак ідея “соціального призначення мистецтва”, що була ключовою для тогочасної вульгарно-соціологічної критики, призвела до негативного потрактування “надмірного захоплення” прозаїка пейзажами. Так, наприклад, свого часу М.Доленго писав: “М.Івченко виявляє таку собі коректну асоціяльність і розпливається в описах природи” [7, с. 168], які “сучасному читачеві, що інакше дивиться на дійсність, не можуть імпонувати” [8, с. 20], додаючи при цьому, що “описи природи в М.Івченка <...> занадто солодкі, розпливчасті, не організовані” [8, с. 20]. Його підтримали П.Колесник, Ю.Меженко, Л.Старинкевич, зауваживши до того ж ще й “одноманітність”, “затертість”, “стилістичний шабльонаж” пейзажних замальовок [10; 12; 13]. Власне, з таких же позицій трактувалась і їхня функціональна роль [7; 8; 10; 14; 13], що призвело до викривленого розуміння творчості письменника.

Сьогодні доповнило уявлення про доробок М.Івченка працями наукового характеру. Дослідження кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризуються об’єктивним переосмисленням спадщини письменника, зокрема, і в аспекті функціональної ролі природних образів, пейзажних деталей [15; 16; 17; 18]. Однак попри це, пошуки науковців в обраному нами аспекті досі не набули системного завершеного характеру. Цим і обумовлюється актуальність пропонованої

статті. Крім того, реалізація поставленої мети, а саме: розгляд найважливіших функцій пейзажів у творах М.Івченка, дасть змогу не тільки наблизитися до розуміння творчої манери митця, а й розкрити типологічні особливості власне українського літературного імпресіоністичного пейзажу. Зупинимося на найбільш важливих функціях пейзажу в прозі М.Івченка.

Однією з важливих характеристик літературного імпресіонізму є глибинне проникнення в надра людської психіки. "... Враження, настрої, зміна душевних станів перебувають у центрі уваги автора", – пише О.Євніна [2, с. 146 – 147]. Гадаємо, цю мету переслідував і М.Івченко. Серед чисельних засобів дослідження внутрішньої сутності особистості, її світогляду і світовідчуття (авторські характеристики, ліричні відступи, листи, сповіді тощо) письменник важливе місце відводить пейзажу.

Найчастіше описи природи у М.Івченка пов'язані з психологічним станом персонажів. Зазначену особливість творчості прозаїка влучно підмітила С.Журба: "Пейзажі у повістях виконують функцію еквівалента внутрішнього стану героїв [...]" [16, с. 72]. Дійсно, письменник-імпресіоніст майстерно проводить паралелі між природою і настроєм персонажа: "Вікна виходять у сад, і я вдивляюсь на дерева, що так спокійно, мов зачаровані, держать на собі густий тягар яблук і груш. І так от би стати і дивитись, дивитись, і почувати, як у душу вливається тихий, м'який і задумливий спокій" ("До землі") [19, с. 34].

Згідно з уявленнями митця, людина – органічна частина природи. Тому пейзажі М.Івченка відповідають душевним переживанням героїв. Такі зіставлення автор проводить доволі часто. Так, наприклад, у повісті "Шуми весняні" природа ніби відгукується на переживання героїв. Василь Павлович, який не стримав пориву пристрасті і збезчестив молоду панянку, усвідомивши неправильність власного вчинку, помічає, як "в кінці саду піднімається густий молочно-сивий туман, а за темною стіною поволі встає ранкова зоря, злегка рожева і чимось засмучена, наче разом з Наталею плаче за загубленою молодістю" [19, с. 93]. Ще приклад: "Хутко зникає потяг, зоставляючи густу хмару кучерявого диму. А на заході розіслалась довга жовто-рожева смуга. Стоїть і не згасає. Темні силуети високих тополь на тлі її. І дерева, і смуга заходу такі засмучені в своїх застиглих фарбах. Наче жалкують, що од'їхала Ольга Петрівна, що зникли найкращі почуття мої до Наталі, що взагалі нічого нема цікавого, яскравого" [19, с. 104]. Похмурий пейзаж, поданий крізь призму суб'єктивного сприймання молодого чоловіка, відповідає глибокій тузі, що виникла в душі героя.

Доволі часто описи природи у М.Івченка передають загальний настрій, створюють, так би мовити, психологічний фон твору. їх ще не можна назвати "пейзажами душі", однак уже з'являються принципово нові засоби творення, відмінні від реалістичної традиції: побудова ґрунтується на асоціативних порівняннях, суб'єктивних враженнях, активно використовуються настроєво забарвлені епітети. Читач завжди



відчуває задану психологічну тональність пейзажу, адже автор обов'язково подає натяк на те, як його сприймати: “Ми ввійшли в альтанку. В ній було темно і вогко, і невеликі краплі води повільно спадали на землю, залишаючи тихий *журливий* шелест” (тут і далі курсив наш. – Н.А.) [19, с. 100]. “Одсвіти заходу яскравими фарбами тремтіли в хвилях. Густі тумани сідали в комишах. М'яко, *журливо* хлюпала під човном вода. А навколо стояла глибока зацікавлена тиша, тільки коли-не-коли деркач своїм тріскучим криком лящав у вухах. І не хотілось порушати цієї *урочисто-зачарованої* тиші” [19, с. 82]. “М'який співучий шум пробігає по кленові, цвірінькають розбурхані горобці. Небо стає блідим, а на сході поволі рожевватими *засмучено-радісними* акварелями простяглася довга смуга” [19, с. 63]. “Ніч темна й чула. Зелені вогні зірок *спокійним замученим* сяйвом посилають привіт на землю” (“Шуми весняні”) [19, с. 59]. Подібних прикладів можна навести чимало.

Власне психологічний пейзаж з'являється перш за все в творах, де предметом мистецької зацікавленості виступають не зовнішні події в житті героя, а його внутрішній світ. М.Івченко тонко передає динаміку почуттів своїх героїв через картини природи: “А з верхів'я спускалося небо, блідо-сіре, холодно-радісне, розкривало йому безмежні обійми і точило звідти барвисто-блакитну, срібними дзвіночками пронизану музику <...> Згасала остання смутком тремтяча зоря. Вставав ранок світло-радісний, ясно-синій, святочно-блискучою білизою оповитий, а десь далеко в урочистій тривозі, рожево-синіми барвами оповиті, бились і коливались святочні дзвони <...> А на сході тонкими рожево-золотими смугами слалися перші чисті, як усмішка юної панни, промені сонця, повільно ширилися і ніжною ласкою входили в груди, і яскраво, подитячи радісно синіли довгі смуги лісів і білі намети снігу” (“Тіні нетлінні”) [19, с. 134]. З наведеного уривка видно, що авторська характеристика настрою персонажа замінюється пейзажем.

Пейзажі у М.Івченка доволі часто виконують функцію відображення почуттів героїв: “Ліс був тихий, ясний, наче вимитий, в *свято* принаряжений, білим пухом вкритий, в *світлу радість* снів зачарований.

А на сході стояла *закохана* в себе яскраво-сиза смуга хмар, червоною каймою позолочена, і на тлі її *радісно* синіли поодинокі кущі дерев” (“В первісні простори”) [19, с. 142]. Опис вранішнього зимового лісу якнайточніше передає радісне свято двох закоханих.

Відповідність описів природи настроям героя вражаюча. Ось пейзаж очима хворого на запалення легенів агронома Василя Павловича, якого доля закинула у брудне повітове містечко: “З заходу дмуть дужі, поривчасті вітри, свистять під вікнами і гонять густі сірі отари туманів, В подвійне заплакане вікно видно кілька низеньких, брудних, з облупленими стінами будинків повітового міста, намоклу руду дощану огорожу, клапоть вулиці з великими брудними калюжами. На городі

ворона рілля. В ній такі ж калюжі і зелені плями нерозталої криги. Густими ковтунами звисають темно-руді, безнадійно пригнічуючі хмари. І здається, що от-от вони спустяться і придавлять землю. Вітер з злісно-скаженими поривами б'ється об вікно, і прилипла соломинка жалібно ялозить по шибці. Сусідні голі дерева сердито сперечаються, скидаючи з себе великі буйні краплі дощу.

Я стою коло вікна і безнадійно тупим поглядом вдивляюся в невеликий клаптик краєвиду, який розкидається перед моїми очима, і на мене поволі находить байдужий, без кінця тоскний настрій. Хоч би клопоть, самий малесенький, ясного неба, далекого обрїю!..” [19, с. 39]. Характерно, що пейзаж передує опису почуттів героя, що також вказує на його призначення. Те ж саме зустрічаємо і в іншому уривку. Цього разу в герої читач бачить окриленого новим знайомством молодика. І знову з'являється пейзаж-настрій: “Перший весняний ранок. Я почув його, як тільки прокинувся, по тих міцних свіжих весняних пахощах, які кудись через щілини пролазили в мою кімнату, налили вщерть її соком землі і сонця і наскрізь пронизали моє тіло. Хутко зіскакую з ліжка. Якась бадьора радість міцними хвилюючими голосами співає в грудях. Зникла хвороба, нудота – пустився б в легкий танок! На підлогу падають широкі рожеві смуги. Підходжу до вікна, одчиняю квартиру. Свіже пахуче повітря буйними потоками вливаються в кімнату. Надворі усе залито ясным засліплюючим сяйвом, бадьоро цвірінькають горобці. Небо глибоке, прозоро-блакитне, і тільки десь на обрїї чуть помітна ріденька біла хмара. Розпустилась в неясні тенета і так і застигла в німім спокої” [19, с. 49 – 50]. Як і в попередньому прикладі, в наведеному уривку головними є не зорові враження, а той настрій, який вони справляють на читача. Пейзаж відзначається свіжістю, весняною міццю, він позначений тією ж “бадьорою радістю”, яка переповнює Василя Павловича. Для М.Івченка загалом характерним є таке використання пейзажів, у яких максимально розкривається “внутрішнє я” персонажів. Функцію цих замальовок письменник не приховує від читача: подати психологічну характеристику героя.

Разом з тим М.Івченко не відмовляється від прямої, найбільш поширеної ролі пейзажу: позначення часу і місця дії. У більшості сюжетних оповідань, коли письменник ставить за мету показати певні події з життя людини, наявний так званий об'єктивний пейзаж, призначення якого – створювати декоративний фон, тло, на якому відбуваються події. Тому в таких творах, як “Марійка”, “На пасіці”, “В рідній оселі”, “Векша”, “Легкий хліб” тощо, де автор переповідає історію персонажів, частіше за все наявні тільки живописні краєвиди, описи ландшафту місцевості і т.ін. Почуттів людини в такому пейзажі немає: “Поміж жовтими торішніми стеблинами пробиваються густими кущами молоді шпильки трави.

В густих кущах поплутались стежечки. Попід кущами ще де-не-де zostалися невеликі синюваті плями нерозталого снігу.

Поміж листом пробиваються яскраво-зелені листочки з синіми голівками пролісків” (“Шуми весняні”) [19, с. 67]. Створюючи об’єктивний пейзаж, М.Івченко тяжіє до живописної традиції, що чітко позначається на його описах, у яких відсутні зайві порівняння, нагромадження епітетів і метафор. Автор прагне подати достовірну картину, не впливаючи при цьому на почуттєву сферу читача. Важливим для письменника є розрахунок на візуальне сприймання пейзажу. Цьому сприяють простота вислову думок, відсутність експресивних лексем, використання природних (натуральних) кольорів: “Дика конюшина вкривала низькі трави білими й червоними голівками. По підгір’ї порозкидалися густі, розрослі кущі білого глоду, диких троянд і стрункі, молоді берези тулились невеликими гуртками.

А далі йшли навколо густою темно-зеленою стіною ліси попід кущами ховались, випинаючи лише голівки, високі сині дзвіночки, тонкі стовбури рожевих смолянок і білої кашки. Густі, холодні тіні широкими смугами слались від гори, й тільки за річкою на луці рожевіли перші промені сонця” (“Марійка”) [19, с. 144]. Кольорова палітра, що її використовує письменник, не переобтяжена зайвими контрастами – білий, червоний, темно-зелений, синій, рожевий – це ті фарби, якими майже з фотографічною точністю створюється картина літнього дня.

Традиції пейзажного живопису проявляються і в тому, як М.Івченко, ніби описуючи композицію взятого в рамку живописного полотна, подає краєвид: “Пасіка стояла на крутому спускові. Навколо рядком простяглися берести, кілька високих дубків і гіллясті широкі липи. А посеред пасіки стояли низенькі, чепурно підмазані жовтою глиною яблуні, й груші, та тоненькі стовбури слив” (“На пасіці”) [19, с. 154].

Або: “Із шпиля було видно тільки передні оселі Розбитих Глечиків. А вся решта ховалась в густих зелених галях та садках. Із поля йшли яри ясні й веселі. В верхів’ях вони були широкі, як гузирі глечиків, а далі тяглися рівною вузькою смугою і зливались в одну широку долину, посеред якої був ставок” (“В рідній оселі”) [19, с. 160]. Чіткість, реалістичність зображення, подана у сприйманні об’єктивного спостерігача, вказує на те, що природа в таких описах живе незалежно від людини.

Проте варто зауважити, що частіше описи природи в М.Івченка є близькими імпресіоністичному живопису, коли мерехтливість, враження постійного руху, динамізм, нечіткість обрисів стають основними “будівельними” засобами. Автор уникає чітких контурів і яскравих тонів, одночасно пейзаж втрачає і стійкість композиції. Використовуються художні засоби, які не ведуть тільки до зорових асоціацій: “Нижнім ряслим пухом вкрилися яблуні й груші, дрібні пелюстки метелицею сідали на землю. А вгорі над коронами метушливо дзвеніли й купались у сонці бджоли й джмелі. Унизу лягали тонким мереживом тіні. Десь далі вглибінь вони сплітались з білим гіллям у примарливі серпанки, що

обплітали блакить неба” (“Земля в цвіту”) [19, с. 302]. Звукові, зорові, тактильні враження, поєднуючись між собою, відтворюють хвилюючу картину ніжного весняного ранку. Синкретизм відчуттів надає читачеві максимальну можливість майже фізично відчутти настрій героя, його душевний стан.

Не тільки просторові реалії, але й зміни в часі М.Івченко подає через циклічність природних процесів і явищ. Ось характерний для письменника опис початку нового дня: “Ранкова зоря стоїть прямо перед вікном вітальні, в якій розташовані великодні страви, і, чим ясніш стає вона, тим більш чітко падають рожеваті смуги на протилежну стіну” (“Шуми весняні”) [19, с. 63]. У іншому оповіданні читаємо: “І ось почали згасати місячні промені надворі, танули довгі тіні, в сірі тумани вбиралась дерева – вставав тихий зимовий ранок” (“В первісні простори”) [19, с. 141].

При позначенні часових змін тривалішого періоду М.Івченко також надає перевагу невеличким пейзажним замальовкам, які містять лаконічну і водночас точну вказівку на пору року: “Сад у нас уже одцвів, дерева вкрились густим темно-зеленим листом, і тільки в повітрі плавали густі пахощі жасмину і матіюли” (“Шуми весняні”) [19, с. 84].

Однак в контексті Івченкової творчості простежується тенденція письменника наділяти той чи інший сезон додатковою семантикою. Наприклад, осінь асоціюється з сумом, зима – зі спокоєм, весна – з тривогою, літо – з радістю. Так, автор від констатації факту переходить до розстановки настроєвих акцентів. Ось як подається плин часу в повісті “Горіли степи”: “У п’ятницю перед Клечальною” [19, с. 248] – “сіно було свіже, зелене й пахуче” [19, с. 258] – “небо впало над самісінькі могили й смоктало важкі чорні ріллі. Смоктало й смоктало ледачими неповорухними туманами” [19, с. 260] – “сухі биліни в степу обкипіли кригою. Білий туман в первісній нестямі носився над байраками” [19, с. 266] – “весняні струмені зелені й прозорі <...> розпарені ріллі, гострі зелені спичаки, пухлі бруньки <...>” [19, с. 269] тощо. Беручи до уваги розвиток сюжету, читач може вловити натяк на внутрішній стан героїв, адже довколишній світ подається таким, яким його сприймає той чи інший персонаж. Психологічний зв’язок природи і людини в пейзажах такого типу майже не простежуються, тобто пейзаж не є засобом психологічної характеристики персонажів.

Схильність М.Івченка до ліризму і філософування зумовлюють ще одну важливу функцію пейзажу в його творах – описи природи передують ліричним роздумам героя: “Я вийшов на подвір’я й бачив: білі полотна степів десь далеко зливаються з зажуреним небом. Купи гаїв вкрилися синім інеєм – усюди глибока потайна тиша і радість білих снів. І ось під цю тишу раптом десь зі споду встає цілий табун думок і булькотить мені, як каша. Це знову заговорила моя мука, що позбавила мене спокою.

Хто ж такий я й що, властиво, тепер роблю? Чи загнана затерта гнида, чи потрібна ланка у великих подіях народу, а чи просто ніщо?” (“Смертний спів”) [19, с. 275].

Інколи пейзаж прямо вплітається в гамму почуттів персонажа: “В синяві лугів майоріли табуни товару з яскравими плямами пастухів.

Чомусь знову згадалися далекі юнацькі часи <...> Чому так хотілось жити тоді звичайним тихим життям, любити простори, сонце, сині далечини, дихати міцним щебрецем і тихим затишно-лагідним смутком вечорів?” (“Напоєні дні”) [19, с. 314].

Незважаючи на те, що пейзаж у М.Івченка може бути як суб’єктивним, так і об’єктивним, прозаїк не може уникнути впливу імпресіонізму (домінантного для його поезики). Тому природа часто стає джерелом філософських роздумів автора. У таких випадках “імпресіоністичний пейзаж, – за спостереженнями С.Пригодія, – як і ідеальний, може випромінювати своєрідну екзистенційну філософію” [3, с. 109]: “Осінь. Тільки перший ступінь її. Тихо, зачаровано сідає лист додолу. На березі тривожно стогнуть граки. Захід озолотив дерева й густою смугою ліг попід лісом. Якийсь народ останній вмер на цій землі. Кому то лихо з того? Граки так само стогнатимуть в задумі осіннього неба” (“Землі дзвонять”) [19, с. 402].

В іншому оповіданні: “Весна з кожним днем буяніє й рветься до мене у вікна. Хвилі вітру вриваються у відчинену квартиру <...> Скільки туги, скільки нестримно-шаленої, безглуздо-метушливої нудьги світу вчувається в тих весняних поривах! <...> Життя! Яка це страшна й безглузда річ! Але хто закрутив його й пустив дзигу? Куди воно йде й для чого? До якої мети? Хто й коли може сказати про це?” (“Березневі вітри”) [19, с. 468].

Вплив імпресіонізму позначається і на відсутності в М.Івченка такої важливої функції літературного пейзажу, як сюжетна мотивація. На нашу думку, це зумовлено тим, що ані сюжет, ані зовнішні події з життя персонажів не цікавлять автора-імпресіоніста. Відтак стає зрозумілим, чому ситуації, в яких природа позначається на житті героїв і скеровує плин подій у певний бік, у прозаїка не є ключовими. Більше того, вони зустрічаються вкрай рідко. Ілюстрацією може служити уривок з ранньої повісті “Шуми весняні”: “Як познайомиться? Як підійти? Коли б погас у них вогонь, я б підійшов би і з усією шляхетністю пропонував би запалити... І ось раптом якась хвиля вітру вискочила з-за рогу і дмухнула. Моя свічка тухне. Я, радіючи, підходжу до панни” [19, с. 53]. Однак знайомство не відбувається. Наведений епізод не впливає на подальший розвиток сюжету.

Отже, ставлення М.Івченка до природи як до гармонійної одухотвореної сутності, що є визначальним для системи художньо-естетичних поглядів прозаїка, набуло найповнішого втілення у пейзажах. У літературному доробку письменника описи природи, постійно

вплітаючись в художню тканину текстів, завжди несуть певне смислове навантаження, виконують конкретну роль.

Пейзаж у своїх творах М.Івченко застосовує як справжній імпресіоніст, ставлячи за мету глибинне проникнення в сутність людської душі. Тому найчастіше його описи природи психологічні, вони сприяють виявленню внутрішнього світу героїв, розкривають їхній психологічний стан. Картини природи ніби акомпанують переживанням людини, її думкам і почуттям.

Безсумнівно, прагнення М.Івченка якнайглибше показати психологію героїв через пейзаж змушує письменника застосовувати нові прийоми і засоби, часто запозичені з імпресіоністичного малярства: природні описи побудовані на асоціативних порівняннях, мерехтливих тонах і напівтонах, позбавлені композиційної стійкості тощо.

Відзначимо, що в М.Івченка часто пейзаж поліфункціональний. Окрім свого прямого призначення, тобто маркування моменту і місця дії, створення загального подієвого тла, він також має внутрішнє, психологічне навантаження. У більшості випадків описи природи нерозривно пов'язані із ліричною стихією.

#### Література

- 1. Галанов Б.** Живопись словом: Портрет. Пейзаж. Вещь. – М., 1974.
- 2. Евнина Е.** Два пути в эволюции импрессионизма во французской литературе (Мопассан и Гюисманс) // Французская живопись второй половины XIX в. и современная ей художественная культура. – М., 1972. – С. 141 – 158.
- 3. Пригодій С.** Жанр і стиль літературного імпресіонізму України та США: Навч. посібник. – К., 1996.
- 4. Тараненко М.** Пейзаж в художньому творі. – К., 1965.
- 5. Эпштейн М.** “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.
- 6. Усенко Л.** Импрессионизм в русской прозе начала XX века. – Ростов-н / Д., 1988.
- 7. Доленго М.** М.Івченко та його “Робітні сили” (Критичні зауваження) // Критика. – 1929. – № 10. – С. 20 – 32.
- 8. Доленго М.** Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 154 – 172.
- 9. Дорошенко Вол.** М.Івченко. Імлистою рікою // Літературно-науковий вісн. – 1926. – № 5. – С. 83 – 85.
- 10. Колесник П.** “Робітні сили” М.Івченка // Літ. газ. – 1929. – № 17 (59). – С. 4.
- 11. Пилипенко С.** Івченко М. Порваною дорогою // Плужанин. – 1927. – № 2. – С. 26.
- 12. Меженко Ю.** Про твори Михайла Івченка (з літературного щоденника) // Життя і революція. – 1926. – № 10. – С. 40 – 46.
- 13. Старинкевич Л.** Івченко М. Робітні сили // Гарт. – 1929. – № 10 – 11. – С. 195 – 199.
- 14. Лейтес А.** М.Івченко. “Імлистою рікою” // Культура і побут. – 1926. – № 7. – С. 7.
- 15. Агеєва В.** Українська імпресіоністична проза. – К., 1994.
- 16. Журба С.** Особливості художнього втілення мотиву фанатичної віри і втрачених ілюзій в імпресіоністичній прозі (на матеріалі повістей А.Головка, П.Панча,

М.Івченка) // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту. – Серія: Літературознавство. – Тернопіль, 1997. – Вип.1. – С. 65 – 73. **17. Романенко О.** Особа в інтелектуальній прозі 20-х років (Валер'ян Підмогильний “Місто” та Михайло Івченко “Робітні сили”) // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. пр. / Редкол.: П.П.Хропко (відп. ред.) та ін. – К., 2001. – Вип. 5. – С. 73 – 80. **18. Філатова О.** Єдиний порятунок, вічний спільник – природа (Рання новелістика М.Івченка) // Слово і час. – 1999. – № 9. – С. 64 – 66. **19. Івченко М.** Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. – К., 1990.

The article covers the analysis of fundamental lines of nature scenes in M.Ivchenko's prose. The analysis proves the importance of functional part of views in creation of characters psychological condition. This aspect as approached as the style formation dominant of the writer's individual style.

УДК 821.161.2 (075.8)

**П.В. Білоус**

### **СИМВОЛІКА ЗАМОВЛЯННЯ ЯРОСЛАВНИ В “СЛОВІ ПРО ІГОРІВ ПОХІД”**

Один із найліричніших фрагментів у “Слові про Ігорів похід” – плач Ярославни – як це не видається дивним, обійдений пильнішою увагою літературознавців, недостатньо проаналізований яу суто художній текст. Хіба що М.Максимович, перейнятий романтичним духом у літературі першої половини ХІХ ст., захоплено відгукується про цей фрагмент. У праці “Песнь о полку Игореве: Из лекций о русской словесности, читанных 1835 года в университете св. Владимира” учений виділяє розділ “Любовь женская”, де наголошує на високій красі народних голосінь: “Скільки життя та поезії в цих докорах і проханнях до природи від одинокої, тужливої любові, у цій упевненості, що природа бере участь у справах її князя й почує її голос” [1, с. 532]. Коментуючи пристрасний монолог Ярославни, М.Максимович порівнює його з народними піснями, де розроблена давня тема голосіння за вбитими рідними синами, чоловіками, батьками: краса вірного кохання й безмежне горе об'єдналися у глибокий крик душі. Романтичний і народницький пафос дослідника “Слова” тут цілком зрозумілий, і чи не з його легкої руки в українському літературознавстві за фрагментом закріпилося визначення – “плач Ярославни” (так, до речі, назвав свій переспів цього місця у “Слові” і Шевченко у 1860 р.).

У своїй “Історії української літератури” І.Франко повністю викладає монолог Ярославни, але в коментарях обмежується лише

кількома зауваженнями: “Прегарний “плач Ярославни”, дуже вдатна проба перебірки якоїсь народної пісні, артистичний перетвір заводіння жінки за мужем” [2, с. 194].

М.Грушевський в “Історії української літератури” також подає цей уривок, але у своєму прозовому переказі, додаючи і власні враження від нього: “Мелодійно, повно краси пливуть голосіння-закляття Ярославни (...). Сей плач Ярославни вважається і може вважатись одною з найкраще захованих пісень “Слова” [3, с. 180 – 181; 192].

“Плачем” називає монолог Ярославни і Д.Чижевський, але він не схильний поетику “Слова” (а значить – і цього фрагменту) розглядати у зв’язку з поетикою фольклору: “Слово” – твір, безумовно, двірської поезії, не народної (...). “Слово” радше може свідчити про ті джерела, з яких черпала стара українська народна поезія – про старший двірський епос” [4, с. 191].

Цю думку підтримав М.Брайчевський: “Всупереч поширеній думці, фольклорні елементи простежуються в поемі дуже і дуже скромно, а коли ставити питання в джерелознавчому плані, то й зовсім відсутні. Автор повісті знав народну творчість, і це знання якось переломилося в його поетичній свідомості – не більше. Жодних слідів нарочитого використання фольклорних мотивів, правду кажучи, не бачимо” [5, с. 349]. Виходить, що вчений відмовляє “плачу” Ярославни у стосунку до фольклору, а в підрозділі “Поганські мотиви [“Слова”]” не згадує про специфічну образність того фрагменту, але погоджується з думкою Д.Лихачова, що “Слово” у жанровому розумінні – “сплав двох поширених у давньоруській літературі жанрів – “слави” і “плачу” [5, с. 429].

Натомість Л.Махновець у праці “Про автора “Слова о полку Ігоревім”, обґрунтовуючи авторство Володимира Ярославовича, сина Ярослава Галицького, вказує на “історичність” монологу Ярославни: мовляв, автор перебував у Путивлі тоді, коли його рідна сестра побивалася за чоловіком, “він лише відшліфував слова, а можливо, й мелодію реального плачу-голосіння, надавши йому своєю величезною поетичною обдарованістю класичної логіки, блискучої композиційної довершеності” [6, с. 137]. Проте образність цього фрагменту, його поетичність дослідник спеціально не характеризує.

Д.Лихачов, роздумуючи над жанровою природою “Слова”, зауважує: “Зв’язок “Слова” із творами усної народної поезії найясніше відчувається у межах двох жанрів, які найчастіше згадуються у “Слові” – плачів і пісенних прославлянь – слав” [7, с. 88]. Учений підрахував, що плач у пам’ятці згадується п’ять разів, у тому числі і “плач Ярославни”, який є особливо близьким до ліричних пісень. Інтерпретуючи образ природи, дослідник зауважує, що Ярославна звертається до персоніфікованих сил природи – Вітру, Сонця, Дніпра, але не акцентує на міфологічному забарвленні цих образів.



В.Кусков називає монолог Ярославни “ліричним плачем”, хоч в іншому місці зазначає, що цей плач “несе у собі функцію магічного заклинання сил природи” [8, с. 89].

Б.Рибаков подає чи не найдетальніший аналіз зазначеного фрагменту, але це аналіз історика. Учений відносить цей уривок до найбільш емоційних, “сильно воздействующих” місць у “Слові” і бачить його смисл у тому, що автор нібито хотів “згладити тяжке враження, сприяти примиренню з відважним Ігорем, котрий зумів утекти з полону, уникнути стрімкої погоні” [9, с. 133]. Автор розмірковує над тим, чому Ярославна опинилася у Путивлі, який вигляд мав цей град у ту далеку пору, чи могла знати Єфросинія Ярославна про події на Каялі, чи мають історичний (реальний) смисл її звертання, зокрема, до Дніпра-Славутича, де знаходиться ріка Каяла, де відбувалася битва Ігоря з половцями тощо [9, с. 134 – 136]. З-поміж тих міркувань викликає інтерес таке зауваження: “Тричі сказано Автором, що Ярославна плаче в Путивлі на заборолах, та все ж її звертання до сил природи більше схожі на просьби-заклинання, ніж на оплакування” [9, с. 134]. На жаль, історик далі не розвинув цю думку, але, на наш погляд, вона має суттєве значення для інтерпретації цього уривку у “Слові”, зокрема в обґрунтуванні його літературно-художньої специфіки.

З наведених вище цитат видно, що більшість дослідників “Слова” кваліфікує означений фрагмент як “плач”, “голосіння”, що мають зв’язок із фольклором, а тільки декторі припускають, що він за смисловою природою – “заклинання”, “магічне заклинання”. На нашу думку, монолог Ярославни у художній структурі “Слова” має виразні жанрові та поетичні прикмети замовляння.

Українські замовляння занурені у міфологічний світ, в архаїку язичницького світобачення і світорозуміння, порівняно з чим побутова обрядовість, ліричний фольклор, героїчний епос – молодші форми пізнання і культури. Замовляння – це вербальний елемент архаїчного ритуалу, це текст, який має не лише сугестивну енергію, а й певну композиційну структуру, яка ту енергію акумулює.

Художню структуру замовлянь пронизує принцип діалогізму. Навіть монолог у замовлянні – це не “мова в нікуди”, а мова, звернута до світу або до світотворчих начал (сил природи). Як зазначає М.Новикова, “важливо, що саме замовляння як “жанр”, а точніше, як спосіб людського спілкування, є тотальним, усепроникним діалогом, який вимагає відповіді, на відповідь сподівається і поза відповіддю, без відповіді жодного сенсу, жодного буттєвого виправдання не має” [10, с. 14].

Сугестія замовлянь породжена певною системою художніх образів, смисловим (магічним) значенням слів, особливою, небуденною мовою, яка виражає архаїчне мислення. У тому мисленні, як і в замовляннях, відсутні причинно-наслідкові зв’язки, тобто певна сюжетність, художня структура заснована не на логіці, а на аналогії, що веде до кумулятивного компонування тексту, до художнього

паралелізму. Так сформована композиційно-сміслова модель замовлянь як тексту. Цьому підпорядковано і синтаксис замовлянь: словесні ряди виражають не підрядність, а сурядність, позначаючи замість причинності – суміжність, що також зумовлено кумулятивною структурою цього твору. Сугестивну та експресивну роль у замовляннях може відігравати ритм, який, поєднуючись зі специфічною образністю, сприяє інтимізації висловлюваного тексту.

На відміну від замовлянь, фольклорні голосіння (плачі) мають зовсім інший об'єкт звертання (не сили природи, а покійник), тут відсутній діалогізм, тобто мовець не очікує відповіді, а лише виражає своє трагічне сприйняття – не дійсності в цілому, а окремої події, тобто смерті близької людини. Цим зумовлені характерні мотиви голосінь – прохання пробудитися, перепрошування не гніватися, озватися, величання похвалами, символізація домовини як темної хати, звертання до померлих із рідні чекати покійника в гості [11, с. 166]. Так, цей текст такий же експресивний, як і в замовляннях, але в плачах ця експресія забезпечується вираженням почуттів жалю, розпуки, любові та пошани; у голосіннях переважають образи птахів, що відлітають у вирій, образ долі (цей образ не відносимо до архаїчних). Структура голосінь передбачає нагромадження тирад – довгих фраз, велемовних реплік пафосного характеру; у тексті часто трапляються риторичні фігури (значно частіше, ніж у замовляннях). Літературні “плачі”, починаючи від античного письменства та Біблії, суттєво відрізняються від фольклорних, бо в літературі бачимо своєрідне формальне наслідування, у якому змінюється об'єкт оплакування, трансформується структура та образність.

Порівняння жанрових особливостей замовляння і плачу (голосіння) дає підставу відносити фрагмент з Ярославною із “Слова про Ігорів похід” до замовлянь. Для більшої переконливості здійснимо міфологічний аналіз цього місця у літературній пам'ятці.

На Дунаи Ярославнынъ глас ся слышитъ,  
Зегзицею, незнаема, рано кычетъ:  
“Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаеви,  
омочю бебрянъ рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ,  
утру князю кровавыя его раны  
на жестоцѣмъ его тѣлѣ”.

Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ на забралѣ, аркучи:  
“О вѣтре, вѣтрило!  
Чему, господине, насильно вѣеши?  
Чему мычеши хиновьскыя стрѣлки  
на своєю нетрудеою крилцю  
на моя лады вои?”

Мало ли ти б'яшетъ горѣ подѣ облакы вѣяти,  
лелѣючи корабли на синѣ морѣ?  
Чему, господине, мое веселие по ковылию развѣѣя?"

Ярославна рано плачеть Путивлю городу  
на заборолѣ аркучи:  
"О Днепре Слопутицю!  
Ты пробиль еси каменныя горы  
сквозѣ землю Половецкую.  
Ты лелѣяль еси на себѣ Святослави насады  
до плѣку Кобякова.  
Взлелѣи, господине, мою ладу къ мнѣ,  
абыхъ не слала къ нему слезъ на море рано".

Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ на забралѣ аркучи:  
"Свѣтлое и тресвѣтлое слѣнце!  
Всѣмъ тепло и красно еси!  
Чему, господине, простре горячую свою лучю  
на ладѣ вои,  
въ полѣ безводнѣ жаждею имъ лучи съпряже,  
тугою имъ тули затче?" [13, с. 48 – 50].

Структурно цей фрагмент за традицією ділять на чотири "строфи" (беремо це слово в лапки, бо йдеться не про класичні форми строфи), початок яких – це слова автора, після чого йде текст замовляння Ярославни.

Уже в першому рядку авторського тексту натрапляємо на нібито "географічне непорозуміння": Ярославна перебуває у Путивлі, але голос її чути "на Дунаї". Б.Рибаків це тлумачить як "поетичну звістку батькові" – Ярославу Галицькому, котрий "запирал ворота Дунаю", тобто був господарем дунайського гирла. Але це погляд історика. Виходячи з міфологічних уялень праукраїнців, можемо стверджувати, що "дунай" (саме з малої літери) у цьому тексті означає озеро, річку, джерело тощо, а назва пов'язана з іменем богині водних стихій Даною. Міфологічний "дунай" зберіг свою семантику і в пізніші віки, що зафіксовано в народних піснях. Б.Грінченко у "Словарі української мови" фіксує це слово і пояснює так: "разлив воды, вообще большое скопление воды". Далі ілюструє це тлумачення рядками з народних пісень: "Ой за горами вода дунаями, ой там козаченько коня напуває"; "Понад дунаями вода стоянами, ой там козаченько коня напуває" [12, с. 456]. Можливо, у "Слові" "дунаєм" названо Сейм, що протікає біля Путивля, а, скоріше за все, це поетичний образ води, над якою літає чайка ("зегзиця"), що в усній творчості символізує тугу, печаль, сум. Дехто з тлумачів пам'ятки слово "зегзиця" перекладає як "зозуля", але це в принципі неправильно,

адже зозуля не літає над водою (“дунаєм”), хоч в усній словесній традиції пізнішого часу (в піснях) означає те саме: туга, сум.

У перших рядках фрагменту згадана ще одна ріка – Каяла, на якій відбулася битва Ігоря з половцями. На жодній географічній карті назва цієї ріки не зафіксована, в жодному довіднику її немає, а численні її пошуки (теоретичні, а також і практичні – за допомогою подорожніх експедицій) не дали бажаного результату: заспокоїлися дослідники на тому, що, можливо, назва ріки змінилася або сама ріка щезла, висохла. Пригадаємо ще декілька згадок про Каялу: “Третьяго дни к полудню падоша стязи Игореви, ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы” [13, с. 34]; “На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣт покрыла” [13, с. 40]. Вихоплені з різних місць тексту (додамо сюди і слова “омочю бєбрян рукав в Каялѣ рѣцѣ”), ці образи розкривають міфологічне світорозуміння Автора, зокрема міф про ріку як символічну межу поміж світом живих і мертвих (така семантика “ріки забуття” залишилася хіба що в казках). Річки Каяли не було й немає на географічних картах, і даремно шукають її сучасну назву – це символічна ріка, на березі якої загинуло військо Ігоря, розлучилися брати (Всеволод пішов у “світ мертвих”, а Ігор залишився жити). Каяла стає “темною”, бо момент переходу через “річку смерті” оповитий таємницею-темінню. У контексті міфу про “межову ріку” стає відчутнішим образ чайки-Ярославни як птиці смутку, що літає над річкою, яка розділяє живих і мертвих. Тут відображене архаїчне уявлення, що смерті можна запобігти, окропивши тіло “живою водою”, що й збирається вчинити Ярославна (“омочю бєбрянѣ рукавѣ вѣ Каялѣ рѣцѣ, утру князю кровавѣя его раны”). Після її молитви-благання-замовляння відразу ж іде епізод втечі Ігоря з полону (а був він у полоні на половецькій землі, яка уявлялася “потойбічним світом”, іншим берегом відносно “поцейбічної” Руської землі). Отже, відбувається зворотний перехід Ігоря з “того” світу в “цей”, при цьому знову з’являється образ річки: Ігор скаче до очерету, впливає на воду. Віра в те, що магичною силою замовляння можна повернути небіжчика з потойбіччя, також органічно вписується в поетику давнини.

На початку другої “строфи” окреслено таку картину: “Ярославна рано плачєть вѣ Путивлѣ на забралѣ, аркучи”. Все тут вказує на ритуальність дії: пора замовляння – ранок, перебування на заборолі (щити з дерева чи каменю, встановлені на мурах фортеці для захисту її охоронців), звідки відкривається широкий простір, ритуальний плач (це не обов’язково плач-голосіння у прямому розумінні, а внутрішній, психологічний стан княгині), промовляння “у світ” слів, звернутих передусім до сил природи.

Перша сила, яку називає Ярославна у своєму замовлянні, – “вітер, вітрило”. Жінка звертається до нього як до “господина”, тобто як до господа-бога, володаря. Її фраза (“Чему, господине, насильне вѣши?

Чему мычеша хиновские стрѣлы на моя лады вои?») перегукується своєю образністю із відтворенням битви Ігоря: “Се вѣтри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами на храбрѣя плъкы Игоревы” [13, с. 30]. Тут бога вітрів названо на ім'я (чого чомусь уникає Ярославна) – Стрибог. За словником “Українська міфологія” В.Войтовича, це “цар-батько вітрів, небесний владика грози, бурі, ураганів” [14, с. 510], а підвлані йому вітри – сини, дочки, онуки, серед яких є Вітрило – південний вітер (думається, що таке тлумачення В.Войтович виводить саме із замовляння Ярославни, оскільки йдеться про те, що половці наступали на Ігоря з півдня, з моря). А чи так це насправді – тривких аргументів немає. Так само, як і у твердженні цього дослідника, ніби Стрибог – “божество війни” (тут аргументом є наведені вище цитати із “Слова”). На наш погляд, у “Слові” йдеться про бога вітрів (чи його внуків, що опікуються різними напрямками повітряних потоків), а те, що вітер несе стріли ханські на військо Ігоря, виражає гірку досаду Ярославни: навіть вітер супроти її мужа; вона сердиться на бога і навіть не називає його на ім'я.

Ігоря Ярославна також не називає на ім'я – у своїй поетичній мові (а саме такою і є мова замовлянь) вона вживає слово “ладо”. У давній українській міфології цей образ мав декілька значень, головне з яких – “чоловік богині Лади, бог вірного подружжя, родинної злагоди, шлюбу, кохання” [14, с. 273]. Означення Ігоря як “ладо” у замовлянні повторено тричі, у кожному звертанні до божественних сил природи. Таке звертання має міфологічний смисл, який підкреслює вірність Ярославни як жони, котра цим єдиним словом виражає свої почуття до коханого чоловіка (“ладо” – своєрідний код тих почуттів). Можна припустити, що таке звертання годилося не тільки для замовлянь, а й було узвичаєним звертанням або означенням у тогочасному етикеті.

Образ “синього моря”, на якому вітер кораблі підганяє (“леліє”) – то, очевидно, не є натяк на конкретне море, а взагалі – на водний простір, який у давніх уявленнях асоціювався із світовими водами. Епітет “сине” – традиційне фольклорне художнє означення моря. Так що припущення Б.Рибаківа, що “море з готськими дівами на березі – Азовське море” – то лише спроба історика з'ясувати реальні географічні параметри походу Ігоря, який, на думку вченого, у критичний момент битви намагався прорватися до моря [9, с. 135 – 136].

Вислів “мое веселие по ковылю развѣя” має у монолозі Ярославни уже конкретніший смисл, оскільки образно (це метафора) вказує на настрій княгині і на причину цього сумного настрою. “Веселие”, звичайно, – це не веселощі, а погідний, комфортний настрій, який, мабуть, був у Ярославни до походу Ігоря. До речі, через шість століть слово “веселіє” у значенні душевного комфорту вживає Г.Сковорода (“веселіє серця”). Ковила – прикмета степу, у який подався Ігор із

військом. Те, що там сталося в степу, і принесло Ярославні смуток. І тут “господину” вітру дорікає княгиня, бо саме він розвіяв її “веселіє”.

У третій “строфі” Ярославна звертається до “Дніпра Словутиця”. Дніпро, як і Дунай, Дон, Дністер, – це ріки богині Дани (в основі назви річок – корінь “дан”; із санскриту *dhuni* – річка) [див.: В.Войтович, 15, с. 402 – 406]. Другий компонент звертання – Славутич – виводиться із персоніфікованого образу Слави (В.Войтович припускає, що так могла називатися Богиня-Праматір [14, с. 483], від імені якої, напевно, походить етнонім слов’яни. З іменем Слави пов’язана стародавня назва найбільшої річки східного слов’янства – Дніпра, який обожествлявся та вважався її сином, тобто Славую, Славутичем” [14, с. 483]. Здавалося б, Ярославні у її драматичних переживаннях од Дніпра нічого й не треба було, адже битва з половцями відбулася десь далеко від цієї річки, проте княгиня звертається до Славутича як до однієї з головних божественних сил (поряд з Вітром і Сонцем), інакше кажучи, вона звертається до однієї з природних сил, що складають світобудову – до води. Дніпро усвідомлюється нею як могутня сила: “ты пробиль еси каменные горы” (тут фігурують реалії, оскільки це натяк на кам’яні пороги Дніпра – саме в “землі половецькій”). Ще одна історична реалія: по Дніпру пливали “Святослави насады до плъку Кобякова”, але ця алюзія на певні історичні події тут не має прямого значення, бо йдеться про те, що Славутич у минулому допомагав руським князям у боротьбі із чужинцями, що посягали на Русь. Ярославна просить Славутича: “Взлелѣи, господине, мою ладу къ мнѣ”, тобто просить бога безперешкодно повернути її чоловіка додому, аби “не слала къ нему слезъ на море рано”. Знову зринає образ моря – світових вод, які здатні забрати Ігоря у свої глибини навечно. “Посилати слъози” – містка метафора, яка у давній творчості, можливо, і не була метафорою, бо таким був спосіб мислення у ту пору, то була звична стилістична формула, яка органічно використовувалася у замовляннях.

У четвертій “строфі” Ярославна звертається до Сонця, яке в українській міфології, як і в міфологіях багатьох інших народів, вважалося одним із головних божеств. Вона називає його “світлим і тресвітлим”. Останнє означення викликало у дослідників чимало різних пояснень. Зокрема, В.Войтович вважає, що “саме за стародавніх часів і навіть трохи пізніше божество Сонця уявлялося триединим, немовби три істоти, пов’язані між собою єдністю дій” [15, с. 252]. У дослідника “трисвітле сонце” асоціюється з богом Трояном (у “Слові” це ім’я згадується чотири рази, але був це бог чи історична особа – не доведено). В.Войтович на підтвердження своїх міркувань наводить літописні фрагменти під 1104 і 1141 роками, де йдеться про небесні знамення, у яких сонце поставало як не одне, а декілька (у цьому разі може йти мова про якісь оптичні особливості сприймання, а не про символічний смисл). Гадаємо, що не варто шукати пояснень та обґрунтовувати “триєдність” сонця, бо, скоріше за все, у літописі трапилася описка (або в процесі

переписування – помилка, яку повторюють дотепер) – і треба читати не “тресвітле”, а “пресвітле”, тоді все стає на свої місця і має логіку: Ярославна називає Сонце “світлим” і далі емоційно додає: “пресвітле”, виявляючи особливу пошану до божества: “Всѣм тепло и красно еси!”.

Але звертаючись до Сонця, княгиня зважується дорікати божеству, яке своїм промінням палило “ладѣ вои”, мучило воїнів спрагою “на полѣ безводнѣ”, внаслідок чого вони не змогли повноцінно воювати з половцями. Ці обставини виражені у замовлянні метафорично: “жаждею имь луци съпряже”, “тугою имь тули затче”, що ще раз підтверджує, що мова Ярославни була образною, поетичною, як і годилося для замовляння. Однак княгиня на полі битви не була, її обставин не бачила, тож “безводне поле”, “жажда”, “туга” (у значенні – напруженість) – то лише уява, припущення, образне моделювання картини, центральним персонажем якої є Сонце, котре ніби відвернулося від Ігоря, не посприяло йому у битві. Про “безводне поле” і “жажду” не йдеться, зокрема, у літописі – навпаки, там сказано, що русичі “билися, ідучи навкруг озера” [13, с. 197].

Отже, Ярославна у своєму замовлянні звертається до трьох божеств – Вітру, Дніпра-Славутича (Води), Сонця. Із традиційних у міфології елементів світобудови відсутня лише Земля (в українців з давніх-давен, принаймні з початків землеробства, досить розвинутий культ Землі-Матері). Чому княгиня не звернулася до сил Землі – відкрите питання, але можна припустити, що у середовищі княжої аристократії культ землі був нерозвинутий, не відігравав особливої ролі у світорозумінні. Всі інші три божества Ярославна називає послідовно “господинами”, що близьке до пізніше вживаного “господь”.

Слід звернути увагу і на принцип трикратності, характерний для замовлянь і реалізований у фрагменті з Ярославною: княгиня звертається до трьох божеств, тричі повторюється фраза “Ярославна рано плачеть въ Путивлѣ на забралѣ аркучи”, тричі Ігоря названо “ладо” (у першій “строфі” – “князь”).

За своєю художньою структурою, системою образів, які сягають язичницького міфологічного мислення, мовленнєвою ритмікою монолог Ярославни являє собою замовляння, побудоване на взір архаїчних замовлянь давніх українців. Характерно, що це замовляння абсолютно вільне від християнських ремінісценцій, тому можна говорити, що й після двох століть офіційної християнізації Русі язичницька ідеологія та поетика продовжували функціонувати у словесній творчості.

#### Література

1. Максимович М.А. История древней русской словесности // Собр. соч. М.А.Максимовича. – Т. III. – К., 1880.
2. Франко І. Історія української літератури // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 40. – К., 1983.
3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т. 2. –

К., 1993. **4. Чижевський Д.** Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994. **5. Брайчевський М.Ю.** Автор “Слова о полку Ігоревім” та культура Київської Русі. – К., 2005. **6. Махновець Л.** Про автора “Слова о полку Ігоревім”. – К., 1989. **7. Лихачев Д.С.** “Слово о полку Игореве” – героический пролог русской литературы. – Л., 1961. **8. Кусков В.В.** История древнерусской литературы. – М., 1977. **9. Рыбаков Б.А.** Петр Бориславич. Поиск автора “Слова о полку Игореве”. – М., 1991. **10. Новикова М.** Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння / Упоряд. М.Москаленко. – К., 1993. **11. Літературознавчий** словник-довідник. – К., 2006. **12. Словарь** української мови / Упоряд. Борис Грінченко. – Т. 1: А-Ж. – К., 1907. **13. Слово о полку Ігоревім** / Упоряд. Л.Махновця. – К., 1983. **14. Войтович В.** Українська міфологія. – К., 2002. **15. Войтович В.** Генеалогія богів давньої України. – Рівне, 2007.

The article deals with the artistic structure of so-called “Jaroslavna’s weeping”, the fragment of “The Word about Igor’s Campaign”. The author explains the symbolic meaning of the archetypes and finds out that this fragment according to its genre features should be defined as an incantation.

УДК 821.161.2’05

**О.І. Борзенко**

### **СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТІСНИХ ПРІОРИТЕТІВ Г. КВІТКИ У ЗВ’ЯЗКУ З КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИМИ ПРОЦЕСАМИ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХІХ СТ.**

Розкриття особистісного і творчого становлення Григорія Квітки дозволяє більш повно висвітлити присутні моменти, співвіднесені з формуванням нової української літератури. До цієї важливої проблеми не раз зверталися науковці – з останніх праць слід назвати розвідки Я.Вільної [4] та І.Лімборського [10]. Разом із тим зберігає свою актуальність завдання, пов’язане з додатковим коментуванням, уточненням і конкретизацією окремих аспектів, які стосуються особистості відомого прозаїка і драматурга.

Григорій Квітка по праву вважається одним із засновників нової української прози. У своїх творах він сприяв виділенню особливої, в основі сентиментальної проекції українського світу. “З Квітки був сентименталіст в повному розумінні слова, – підкреслював М.Зеров. – Його соціальне становище – приналежність до одної з багатих і впливових фамілій Слобожанщини – природна його вдача, особливості його виховання, все склалось на те, щоб виробити в ньому релігійний світогляд, консерватизм, віру в непорушність і вищу справедливість існуючого ладу, нахил до ідилізму в розумінні і художньому трактуванні



життя. Загалом беручи, Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сентиментальної повісті” [6, с. 92].

Родина як одна з ключових сентименталістських тем у світлі Квітчиного життя набуває особливого значення. Виходячи за межі індивідуальної біографії, вона стає важливим складником творчого самовизначення письменника.

Відомо, що Григорій Квітка походив із впливової, але не родовитої дворянської сім'ї. У першій половині XVII ст. Квітчині предки з Правобережної України переселились на Полтавщину, а згодом назавжди пов'язали свою долю зі Слобідською Україною. В останній чверті XVIII ст. вони дістали право російського дворянства. Як справедливо твердив Д.Багалій, рід Квіток “відігравав помітну роль в історичній долі цього краю нарівні з Кондратьєвими, Лесевицькими, Тевяшовими, Шидловськими та ін. і поступався під цим оглядом лиш одним Донціям-Захаржевським...” [1, с. 454 – 455].

У прозовій спадщині письменника є твір, який пропонує легендарну версію походження його роду. У нарисі “Основание Харькова” утворення першого поселення, на основі якого пізніше виросло місто, приписується двом братам, засновникам роду Квіток – Андрієві та Григорію. Вони за взаємною згодою розподіляють між собою соціальні функції: старший Андрій бере до рук громадський провід, молодший Григорій засновує на новому місці монастир та опікується духовним просвітленням поселенців. Діяльність з упорядкування краю, його збройний захист від ворогів, турботи про церковне життя та освіту місцевого населення – такими постають у Квітчиному нарисі моделі поведінки взірцевого крайового діяча [9]. Очевидно, в рамках родинної міфології Квітки дійсно схильні були розглядати Харківщину як справу родини й роду. Власне, сам нарис постав на основі родинного літопису, в якому топос “братів-засновників” трансформувався в сентиментально-патріархальну версію братів-трудівників та духовних просвітителів краю.

Квітки на ділі належали до тих родів, котрі, за висловом Д.Багалія, “немов вистачали з-поміж себе полковників” [2, с. 72]. Федір Іванович Квітка, батько Григорія, на відміну від своїх славних предків, високих посад не обіймав, а проте був серед харківської громади людиною авторитетною та шанованою. Він також перебував у складі чорноморської козацької старшини, підтримував добрі стосунки з військовим суддею А.Головатим. Як підкреслив В.Науменко, Ф.Квітка “своєю простотою та здатністю підтримувати з усіма дружні стосунки, вірогідно, дав поштовх і своєму синові стати тим, чим він був у житті” [11, с. 78 – 79].

У сім'ї Квіток, окрім Григорія, було четверо дітей. Загальним улюбленцем вважався старший Андрій, на якого покладались великі надії. Очевидно, діти були добре обізнані з родинними переказами, що осмислювались у процесі самостановлення як вірогідні моделі влаштування власного життєвого шляху. Важливу роль відігравали не

лише славні предки – захисники краю, але й ті, що репрезентували традицію духовного служіння. Такий розподіл обов'язків відчутно вплинув на долю самого Г.Квітки – молодшого сина у дворянській сім'ї. Прагненням наслідувати авторитетний взірець частково пояснюється монастирський епізод у його житті та пізніший пошук прийняттого суспільного статусу – врешті-решт, роль письменника не суперечила тій версії розподілу соціальних функцій, що була закріплена в родинній хроніці. Переосмислюючи власний біографічний досвід, Г.Квітка мусив погоджувати його з авторитетною моделлю, що культивувалась у родині.

Дитинство Г.Квітки проходило в умовах, що насправді були близькі до ідилічних: затишний батьківський дім, мальовнича природа, родинні перекази та відчуття безпосередньої причетності до місцевої традиції, спілкування з численними відвідувачами гостинної старосвітської господині. Побут харківських поміщиків в останній чверті XVIII ст. лишався майже цілком патріархальним. “Я пам'ятаю, – писав В.Каразін, – що будинки поміщиків, котрі мали від 500 до 1000 душ, були покриті тростиною, що у вітальнях стояли лави, накриті килимами, що за столом прислужували дівчата “в білих сорочках, барвистих спідницях та червоних черевиках”, що головні пани в губернському місті ходили напідпитку по вулицях з музикою...” [7, с. 44]. Змалку діти в родині Квіток були добре знайомі з народним життям, особливо з його побутовою та розважальною сферами, а українська мова – мова більшості місцевого населення – займала певне місце в житті родини, принаймні допускалася в побутовому спілкуванні або ж використовувалась зі спеціальними цілями навіть у вищому товаристві. Не випадково в приватному листуванні Квіток російська мова має значну домішку українців [13, с. 193]. Самоототожнення зі Слобідською Україною, усвідомлення родинної причетності до колонізації краю вимагали врешті також усвідомлення особистої відповідальності за збереження національно-культурної автономії життя місцевих мешканців. У цій атмосфері формувалась мовна свідомість Г.Квітки. Місцевий варіант російської мови з українізмами, українська мова (в її слобожанському прояві), нарешті, церковнослов'янська (мова церковної відправи) – такими були лінгвістичні пріоритети його особистості.

Вплив родинного оточення та родинних знайомств на формування індивідуальності Г.Квітки заслуговує на окремий коментар. Особисте знайомство з А.Головатим, легендарним запорозьким старшиною, а згодом військовим суддею чорноморського козацтва – один із найбільш яскравих дитячих спогадів письменника. Цей спогад здобув досконале художнє втілення в нарисі “Головатый (Материал для истории Малороссии)” [8]. Суб'єктивне ретроспективне осмислення історії родини у зв'язках із українською минувиною подає додаткові штрихи до того фамільного патріотизму, що наприкінці XVIII ст. підтримувався не в останню чергу завдяки особистим контактам Ф.Квітки з представниками колишньої запорозької старшини. Стосунки Квітчиного

батька з чорноморцями не обмежувались лише листуванням із кошовим отаманом З.Чепігою та щирими приятельськими взаєминами з військовим суддею А.Головатим. Ф.Квітка не лише співчував автономістським прагненням чорноморців, але й виконував для війська важливі службові доручення, за що був прийнятий до старшинського уряду.

Чорноморці мали тоді по всій Україні розгалужену мережу довірених осіб, які, діючи нерідко напівлегальними засобами, сприяли переселенню українців, передусім колишніх запорожців, на Кубань. Серед переселенців було чимало кріпосних: “Чорноморське військо не лише приймало та переховувало втікачів, але й саме принадувало їх через своїх повірених” [14, с. 239]. До агентів Чорноморського війська на Слобожанщині якраз і належав батько письменника. Зовсім не дивно, що батькове “козакофільство”, посилене яскравістю дитячого сприйняття, суттєво позначилось на формуванні Квітчиного світогляду. У його спогаді про А.Головатого, можливо, найбільш виразною постає думка про природність життя й поведінки колишніх запорожців на противагу зумовленому етикетом, зіпсованому фальшивими уявленнями про аристократизм устрою вищого дворянського кола. Слід гадати, українська мова чорноморської старшини (а батько письменника до тієї старшини теж належав), поєднана із привілейовним соціальним статусом та освіченістю її носіїв, сприяла формуванню в дитячих враженнях Г. Квітки відповідних психоемоційних пріоритетів.

Із важливіших дитячих та юнацьких вражень Г.Квітки біографи також вказували на його особисте знайомство з мандрівним філософом Г.Сковородою. Факт такого знайомства є лише припущенням, що його висловив був іще Г.Данилевський, один із перших біографів Г.Квітки [5, с. 176 – 177]. Очевидно, безпосередній вплив Г.Сковороди на становлення особистості письменника не можна заперечувати. Однак при цьому, щоб уникнути спрощення, слід враховувати також інші, не менш важливі чинники. Скажімо той “моралізуючий спосіб оповідання” [12, с. 7] у творах Г.Квітки, що розглядався як вияв впливу Г.Сковороди, незгірше пояснюється родинним вихованням та, зокрема, засвоєнням і частковим переосмисленням досить поширених в останній чверті XVIII ст. просвітницьких ідей переважно в їх руссоїстській модифікації. Світоглядний оптимізм; покладання на практичний розум та водночас не менша увага до емоційної сфери, що його мусить врівноважувати; моралізаторство та його підпорядкування конкретним виховним завданням; загальне добро як визначальний імператив у врегулюванні суспільних взаємин. До всього – віра у вроджену (дану від Бога) незіпсованість людської натури, її природну схильність до добра, а відтак – увага до життя простолюду з його практичною, що підказана самою природою, етикою; нарешті, естетизація народного побуту з його простотою та водночас яскравістю обрядової сфери. Тут важливою постаттю з огляду на впливи, що їх міг зазнати Г.Квітка в молодих літах,

є, безперечно, І.Вернет, який, слід гадати, не менше, ніж Г.Сковорода, зумовив особливості творчої манери письменника. Причому доводиться констатувати не лише гіпотетичний факт особистого знайомства, а й досить-таки тривалі приятельські стосунки І.Вернета й Г.Квітки. Маючи ґрунтовнішу освіту та багатший життєвий досвід, харківський письменник і журналіст І.Вернет, імовірно, відчутно впливав на формування Квітчиних літературних смаків. За часів співробітництва І.Вернета й Г.Квітки в “Украинском вестнике” між ними склалися щирі приятельські стосунки. Не випадково Вернетів нарис “Мысли о Харькове” має промовисту присвяту: “Посвящается другу моему Григорию Фед. Квитке” [3].

Показово, що в україномовній прозі Г.Квітка ідеологічно так само, як і І.Вернет, підходить до зображення простої людини – передусім наголошує на природній моральності та самодостатності і простоті її життєвого устрою. При цьому він надає сентиментальній естетиці національного забарвлення, трактуючи вже конкретного українського селянина як субститут просвітницької “природної людини”. Поряд із руссоїстською ідеалізацією селянина цілком логічним було звернення до його мови – простої та природної, придатної до відтворення безпосередніх, а значить щирих та відповідних сердечній правді емоційних нюансів. Недарма Г.Квітка неодноразово нарікав на проблеми, що поставали перед ним у зв’язку з перекладом українських повістей на російську мову. Звичайно, Квітчині увага до народної мови та ідеалізація народного середовища суголосні романтичним настроям, що набули поширення в Україні в перших десятиліттях ХІХ ст. Однак основним чинником, що визначив формування естетичних поглядів Г.Квітки, все ж виступила гуманітарна доктрина сентименталізму, суттєво переосмислена письменником і погоджена з українськими етнокультурними реаліями.

Слід наголосити на тому, що особистість Г.Квітки формувалась в умовах загального піднесення українського національно-культурного руху. Сімейне виховання, родинні зв’язки, побутові та мовні пріоритети – все це сприяло не лише творчому, але й національному самоусвідомленню письменника. У його художній практиці загальноєвропейські культурні тенденції просвітницько-сентименталістського характеру набули яскравого національного вираження.

Подальше дослідження особистісних проявів видатного письменника може відкрити нові перспективи для повного і всебічного висвітлення початкового періоду нової української літератури.

#### Література

**1. Багале́й Д.И.** Исторические повести и статьи Гр. Фед. Квитки (к 50-летию со дня его кончины) // Багале́й Д.И. Очерки из русской истории: Статьи по истории просвещения. – Харьков, 1911. – Т. 1. –

С. 454 – 478. **2. Багалій Д.І.** Історія Слобідської України. – Харків, 1990. **3. Вернет И.** Мысли о Харькове // Украинский вестник. – 1817. – № 11. – С. 184 – 194. **4. Вільна Я.В.** Ідейно-естетичний феномен творчості Г.Квітки-Основ'яненка: герменевтичний аспект: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук / Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. **5. Данилевский Г.П.** Григорий Федорович Квитка-Основьяненко (с 1778 по 1843 г.) // Данилевский Г.П. Украинская старина: Материалы для истории украинской литературы и народного образования. – Харьков, 1866. – С. 171 – 284. **6. Зеров М.К.** Нове українське письменство // Зеров М.К. Українське письменство. – К., 2002. – С. 6 – 105. **7. Каразин В.** Взгляд на украинскую старину // Молодик на 1844 год. – Харьков, 1943. – Т. 3. – С. 33 – 45. **8. Квітка-Основ'яненко Г.Ф.** Головатий (Материал для истории Малороссии) // Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7. – С. 7 – 29. **9. Квітка-Основ'яненко Г.Ф.** Основание Харькова: Старинное предание // Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 6. – С. 367 – 404. **10. Лімборський І.В.** Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. – Черкаси, 2007. **11. Науменко В.** Краткий очерк жизни и литературной деятельности Григория Федоровича Квитки (Основьяненко) // Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. – 1888. – Кн. 2. – С. 78 – 87. **12. Огоновський О.** Історія літератури руської (української). – Мюнхен, 1992. – Ч. 3. **13. Петлюра С.** З переписки Хведора Квітки з Антоном Головатим // Україна. – 1907. – № 3. – С. 186 – 201. **14. Щербина Ф.** Беглые и крепостные в Черномории // Киевская старина. – 1883. – № 6. – С. 233 – 248.

The little-explored aspects G.Kvitka-Osnovianenko's creative work is investigated in this article. The prose of the author is compared with European enlightener literary.

УДК 821.161.2 Костомаров

**М.В. Бородінова**

### **“КОД” БІБЛІЇ В ПОЕЗІЇ М.КОСТОМАРОВА**

М.Костомаров, будучи істориком, автором досліджень із питань фольклору, літератури, ідеологом Кирило-Мефодіївського братства, посів визначне місце в українському культурному контексті. Як митець виявив себе у різноманітних поетичних, драматичних, прозових жанрах.

Обираючи об'єктом аналізу поезію М.Костомарова, що є важливою складовою його творчого доробку, виокремлюю “код” Біблії – вагомий компонент його поетичного світу. Тим самим він репрезентував

одну із характерних тенденцій, що мала місце в європейських літературах, українській літературі першої половини XIX століття, – інтерпретацію біблійних сюжетів, мотивів, образів.

Предметом аналізу в даній роботі обираю окремі поетичні твори Костомарова Харківського, Київського періодів, які постають у дискурсі романтизму (власне вся його творчість ґрунтується на романтичних засадах), із метою з'ясування специфіки інтерпретації Святого Письма. Той фактор, що поезії були написані у різні роки, а також стильова романтична домінанта стали важливими чинниками художнього освоєння ним світу Біблії.

Проблема “Поезія Костомарова і Біблія” видається актуальною, це зумовлено такими основними чинниками: цікаві форми художнього освоєння світу Біблії, значимість явищ такого типу у доробку творчої індивідуальності.

Певні аспекти даної проблеми представлені у наукових дослідженнях.

У праці Ю.Пінчука [1], яка має біографічний характер, роботах М.Зерова [2], Є.Шабліовського [3], М.Яценка [4], В.Смілянської [5], що містять окремі біографічні відомості, – констатуються поодинокі факти інтересу М.Костомарова до Святого Письма. Передусім виокремлюється той період, коли він був учасником Кирило-Мефодіївського братства. Відомості такого типу містяться також у “Автобіографії” [6], матеріалах Кирило-Мефодіївського братства [7]. Біографічний метод, актуалізований останнім часом, співвідносний із поняттям самототожності письменника, видається продуктивним і при з'ясуванні біблійних впливів у поезії Костомарова.

Із темою даного дослідження пов'язані роботи М.Грушевського, Д.Чижевського. Так, М.Грушевський, автор розвідки “З історії релігійної думки на Україні” [8], розглядаючи вплив християнської традиції на світогляд М. Костомарова, переважно спирається на програмні документи братства. Важливими є ті положення “Нарисів з історії філософії на Україні” Д.Чижевського, які стосуються релігійного компонента у світогляді кирило-мефодіївців та М.Костомарова зокрема: “він захоплюється “Наслідуванням Христу” Томи Кемпійського...”, “Йому...чужий вузький конфесіоналізм – знайдемо в його і вислови симпатії протестантизму, а пізніше католицтву...” [9, с. 113].

Д.Чижевський, як і М.Грушевський, зосереджує увагу на аналізі концептуальних положень “Книг битія українського народу”, трактуючи програму Кирило-Мефодіївського братства як “месіаністичний і пророчий твір”, основна думка якого – “історія є накреслений Богом людству шлях до спасіння” [9, с.109, 110].

Вказані раніше праці М.Зерова, Є.Шабліовського, В.Смілянської, М.Яценка містять ряд цікавих спостережень над окремими творами в ракурсі біблійних впливів.

Певну увагу поетичним творам Костомарова приділяє І.Бетко, характеризує специфіку художнього освоєння світу Біблії в українській поезії XIX – XX ст. [10] В.Сулима аналізує програмний документ Кирило-Мефодіївського братства, наголошуючи: В “Книгах буття українського народу” Костомаров, свідомо використовуючи біблійну символіку, проводить думку..., що саме українському народові судилося реалізувати Божий план щодо спасіння всього людства. Біблія справила на Костомарова надзвичайне враження. Для свого твору він запозичив з біблійної Книги Буття не лише назву, а й елементи стилістики, символіки та основні історико-епічні епізоди” [11, с. 179]. Поетичні твори Костомарова дослідницею спеціально не розглядаються.

Спираючись на існуючі праці, хочу зауважити, що проблема “Поезія М.Костомарова і Святе Письмо” заслуговує уваги науковців, але в українському літературознавстві належним чином не висвітлена.

Передусім варто з’ясувати, як виявлений вплив Святого Письма на тому етапі, коли М.Костомаров формується як письменник. Становлення М.Костомарова як поета і драматурга відбулось у 30 – 40 роках XIX століття. Протягом 1833 – 1837 років він навчався у Харківському університеті. Інтерес до фольклору, передусім українського, а також вплив І.Срезневського, перебування в літературному контексті (П.Гулак-Артемовський, Г.Квітка-Основ’яненко, А.Метлинський) – все це сприяє формуванню Костомарова як митця. 1838 року він публікує драматичний твір “Сава Чалий”, 1841 року – трагедію “Переяславська ніч.” У 1839 році була видана поетична збірка “Українські балади” під псевдонімом Ієремія Галка, яка складалась із 17 творів. У 1840 році – збірка віршів “Вітка”, що включала 30 оригінальних поезій та перекладів. Всі ці твори мали яскраво виявлений романтичний характер. На даному етапі дослідники розглядають М.Костомарова в контексті Харківської романтичної школи.

Прийнявши до уваги тезу Д.Чижевського: “В світогляді раніших років Костомарова зустрічаємо сполучення тих самих двох елементів, що і в світогляді усіх кирило-мефодіївців: християнства і романтизму” [9, с. 113], – назву кілька фактів, які свідчать про зацікавленість Костомаровим релігійними питаннями, Біблією. Як історик він виявляє інтерес до релігійних факторів, вважаючи їх важливим чинником суспільного буття. Підготував магістерську дисертацію “О причинах и характере унии в Западной России”, захист якої заборонили. Погляди Костомарова на специфіку релігійного буття в Україні відбилися у романтичній драматургії, частково – поезії. У другій дисертації “Об историческом значении русской народной поэзии”, досліджуючи духовне життя українського народу, виокремлює і такий аспект – релігійні, зокрема християнські вірування, характеризує ті українські фольклорні твори, в яких виявлена релігійність українців (передусім християнські погляди, цінності).

У поезії М.Костомарова 30 – 40-х років XIX століття лише окреслюється тенденція – “включення”, переосмислення біблійних мотивів, образів.

Так, в основі балади “Зірочка” (збірка “Українські балади”) – незвичайна ситуація: мати, народивши нешлюбну дитину, “хрестити не понесла; /Вона його в сиру землю зарила” [12, с. 50]. Мотив дітозгубництва, який, імовірно, має фольклорні витoki (народні балади), автор сполучає із важливою у християнському віровченні темою гріха. Мати, вчинивши дітовбивство, переступивши народно-християнські норми моралі, не відчуває каяття: “А я піду із парнем пароватись, / Піду у божую церкву вінчатись” [12, с. 50].

Взаємозв’язок фольклорної та християнської традиції наявний у баладі “Великодня ніч” (“Українські балади”). М.Костомаров, інтерпретуючи в християнському дусі мотив моральної чистоти, вводить незвичайну ситуацію – у Великодню ніч несподівано з’являється свічка (один із атрибутів християнського культу), потім зникає: “Закінчилось обхождення, – / Свічечка пропала” [12, с. 51].

Автор вдається до такого художнього прийому: через оповідь персонажа – старої дядини Оксани – розкриває таємницю юної красуні Ганни. Залишившись сиротою, вона відмежовується від радощів життя і шукає спокою в любові до Бога: “Плакала, журилась / Та уранці і ввечері / Богові молилась” [12, с. 52]. Ганна страждає, живе праведно, самотньо, “як черничка, одну церков знала” [12, с. 52]. Її зникнення овіяне таємницею.

Як і в баладі “Зірочка”, образ свічки в даному творі набуває символічного відтінку – певний знак, що була в світі чиста, непорочна душа. Можна також відчутти “присутність” фольклорного мотиву метаморфози, який своєрідно трансформований автором, – перетворення побожної дівчини-сироти у свічку. Це один із засобів створення у баладі релігійно-містичного колориту.

Біблійний сюжет про Каїна та Авеля, “відкоректований” народними уявленнями, інтерпретується у поезії “Місяць” (збірка “Вітка”). Початок вірша: “З тій пори, як перший злодій / Каїн Авеля забив... [12, с. 72], – створює враження безпосереднього запозичення мотиву братовбивства зі Святого Письма. Костомаров вдається до авторського домислу – “свідками” злочину стають вітер і місяць, творить пейзаж як романтичну декорацію: “Тільки місяць шкоду бачив, /Що котивсь у небесах” [12, с. 72]. Автор також трансформує біблійний мотив покарання Богом Каїна – об’єктом художнього осмислення у поезії стає цей мотив, перетворений народною свідомістю: “Бог прийняв святу душу, / Розбишачин прокляв рід; / І велів, щоб місяць ясний / Взяв на себе шкоди слід” [12, с. 72].

Своєрідно трактуються біблійні сюжети, образи у “Єврейських співанках”, що є перекладами-переспівами “Єврейських мелодій” Д.Г.Байрона. Особливість їх художнього бачення – крізь призму іншої творчої індивідуальності, при цьому актуалізується власне знання Святого Письма. Так, в основі поезії Костомарова “Бенкет Валтазара”, що є переспівом твору Байрона “Vision of Belshazzar” (в українському перекладі – “Валтасарове видіння” [13]), наявна рецепція фрагменту Книги пророка



Даниїла, у поезії українського автора “Журба єврейська”, що є переспівом поезії Байрона “Oh! Weep you those” (український переклад – “Я Вавилонських рік скорботу виграю” [13]) – рецепція біблійного псалма 136.

Поезії “Діти слави”, “На добраніч” належать до Київського періоду, коли М.Костомаров стає членом Кирило-Мефодіївського товариства. Д.Чижевський у “Нарисах з історії філософії на Україні”, характеризуючи ідеологію кирило-мефодіївців, виділяє “релігійний елемент, притому в специфічних формах східного християнства, грецької ортодоксії, що надав іншим моментам ідеології есхатологічної закраски, спричинився до віри в можливість і неминучу потребу перебудови всього життя людського і суспільства на основі християнської віри” [9, с. 105]. У цих поезіях в художній формі осмислювалась проблема взаємин слов'янських народів, вони позначені досить виразним впливом Святого Письма, у них також виявлений зв'язок із “Законом Божим” (“Книгами буття українського народу”), програмним документом братства(цей аспект може бути предметом спеціального аналізу).

Вірш “Діти слави, діти слави!” був написаний не пізніше березня 1847 р. “М.Стороженко під довільною назвою “Славянам” уперше опублікував його в “Киевской старине” (1897 р. № 10) як твір Т.Шевченка..., без пропусків вірш надрукований у першому томі видань: Костомаров М. Твори в двох томах (К., 1967 і К., 1990), першому томі тритомного збірника документів та матеріалів “Кирило-Мефодіївське товариство” [14, с. 125]

У творі простежується тенденція – “включення” новозавітних образів, мотивів, їх художнє трактування. Провідний мотив вірша – мотив слов'янського єднання. Ліричний суб'єкт вірить, що у майбутньому стосунки між слов'янськими народами будуть іншими: “Згине, щезне братня свара, / Ворог наш кровавий” [12, с. 111]. Нові стосунки між слов'янами автор поезії уявляє в образі Божого суду, у даному випадку спостерігаємо рецепцію євангельських образів. Процитую фрагмент Євангелія від Матвія (в українському перекладі): “Коли ж прийде Син Людський у славі Своїй... І перед Ним усі народи зберуться” [15, с. 37]. У поезії Костомарова: “Стануть вкупі перед Богом / Вільні народи. / Поклоняться розп'ятому, / Завіт його приймуть, / Ворогів тисячолітніх / Вороги обіймуть” [12, с. 112], – наявне не просто запозичення, а переосмислення євангельського образу. “Поклоняться розп'ятому” (перифраз) “вільні народи” – це ті слов'янські народи, які звільнилися від рабства, самоутвердились на християнських засадах. У процитованому фрагменті поезії інтерпретується також один із важливих християнських принципів – прощення ворогові. Євангельський принцип проектується автором у контекст стосунків слов'янських народів, окреслюється думка: Польща і Україна, які колись були ворогами, повинні забути образи.

У поезії осуджується: “панство лукаве” (“Горе панству лукавому, / Що в гасло неволі / Обернуло хрест всечесний...” – 12, с.113), ті, які використовували Слово Боже у корисливих цілях (“Горе тим, що Словом

Божим / Розум подавляли...” – 12, с. 113). Відзначаємо досить цікаву форму інтерпретації Біблії – стилізацію проповіді Ісуса Христа, зверненої до книжників і фарисеїв: “Горе ж вам, книжники та фарисеї...” [15, с. 34]. Ліричний герой звертається до слов’ян із закликом: “Любіться, діти слави! / Любов нас спасає...” [12, с. 113]. Вірить, що солідарність слов’янських народів може ґрунтуватись на біблійній (новозавітній) формулі любові до ближнього.

Своєрідним варіантом поезії “Діти слави” є вірш “На добраніч”, написаний, як свідчить дата першодруку в “Основі”, вже в Петропавловській фортеці. Текстуально поезії досить близькі: із 26 строф наявне трохи не дослівне повторення десяти. Але на рівні ідейної концепції вірш “На добраніч” зазнав істотних змін.

Тут значно помітніший, ніж у поезії “Діти слави”, вплив “Об’явлення Іоанна Богослова” (“Апокаліпсису”). “На добраніч” – не просто розповідь про жахи Страшного суду, вірш цей насичений соціально навіть більше, ніж “Діти слави”. “На добраніч” втрачає пафосний оптимізм останнього. Натомість, починаючи з нот сумної розпуки, автор переходить тут до тону гнівно-викривального, спрямованого проти тиранії, лукавства і обману.

Якщо “Діти слави” починаються картиною справедливого Божого суду та завершується закликом до єднання та врочистим славослов’ям, то у вірші “На добраніч” картини апокаліпсису подаються через прийом чи то сну, чи то марення ліричного суб’єкта, що “одинокий, безталанний” ліг спочивати на “холодну постільоньку у темній діброві”. Як і в “Дітях слави”, маємо спочатку загальну картину лиха: Усе небо блакитнеє / Покрила темнота / Безпросвітна, нерозумна / Давня дрімота [12, с. 114].

Будь-які згадки про слов’ян вилучені із контексту твору, тому цей уривок (як і звертання “браття” в кінці твору) стосуються усього людства, всіх людей взагалі. Відповідно, і “гомін”, який з’являється далі, – це передусім “Глас Божий”, що передвіщає початок суду.

Як і в “Дітях слави”, у вірші “На добраніч” присутні мотиви християнської любові, прощення ворогові та покори Господу, але ці мотиви тут виражені значно слабше і не відіграють такої важливої концептуальної ролі, як в попередній поезії. Зате посилюється значення такого біблійного символу, як зірка. Він набуває своєрідної, власне авторської інтерпретації. “Звізда од Востоку” – вже не просто знак настання Суду Божого. Вона стає запорукою надії на майбутнє серед темряви, провісником дня, що наближається: “І холодно, і боязно, / Туга серце гнітить; / Всюди темно і не видно, / Тільки зірка світить” [12, с. 115].

Цікавим є контекст, в якому вжито цей символ, а саме: образи ночі (в іншому місці – туману), дня і сонця. На цьому рівні також відчувається вплив Апокаліпсису. У поезії “Діти слави” постає образ сонця у трансформованому, порівняно з Біблією, вигляді (“сонечко свободи”). У поезії “На добраніч” акцент переноситься на “правду”: А в тумані сонце світить, / Туман розганяє. / Сонце правди незахідне / На весь світ засяє! [12, с. 116].

Проаналізувавши окремі твори М.Костомарова у ракурсі біблійних впливів, приходжу до висновку, що Святе Письмо було для нього одним із важливих джерел ідей, образності, трансформуючись в художньому цілому творів відповідно до специфіки індивідуальності. Ці твори можуть бути певним зразком переосмислення загальнолюдських цінностей і включення їх у духовний потенціал особистості.

#### Література

1. **Пінчук Ю.** Микола Іванович Костомаров. – К., 1992.
2. **Зеров М.** Українське письменство ХІХ ст. // Зеров М. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К., 1990.
3. **Шабліовський Є.** Микола Іванович Костомаров, його життя і творчість // Костомаров М.І. Твори: У 2 т. – Т. І. – К., 1967.
4. **Яценко М.** Микола Костомаров // Історія української літератури ХІХ ст.: У 3 кн. / За ред. М.Яценка. – Кн. 2. – К., 1996.
5. **Смілянська В.** Літературна творчість М. Костомарова // Костомаров М. Твори: У 2 т. – Т. І. – К., 1990.
6. **Костомаров Н.** Автобіографія // Костомаров Н. Автобіографія. Бунт Стеньки Разина. – К., 1992.
7. **Кирило-Мефодіївське товариство:** У 3 т. –Т. 1. – К., 1990.
8. **Грушевський М.** З історії релігійної думки на Україні. – К., 1992.
9. **Чижевський Д.** Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – Т. 1. – К., 2005.
10. **Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – ХХ ст. – Зелена Гура – Київ, 1999.
11. **Сулима В.** Біблія і українська література. – К., 1998.
12. **Костомаров М.** Твори: У 2 т. – Т. І. – К., 1990.
13. **Дж. Г.Байрон.** Твори. Перекл. з англ. В.Богуславської. – К., 2004.
14. **Костомаров М.** Віхи життя і творчості: Енциклопедичний довідник. – К., 2005.
15. **Біблія** або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – United Bible, Societies Ukrainian Bible, 1990.

This article deals with one of the most complicated problems “N.Kostomarov and the Bible”. Such important aspect as reception of the Bible in Kostomarov’s poetry is investigated. The specificity of the poet’s “dialogue” with the Bible is analyzed and at this level the originality of his creative individuality is revealed.

**С.А. Будурацька**

### **ЗАБУТИЙ ОБРАЗ НІМЕЦЬКОЇ ІСТОРІЇ У ТВОРАХ ГЮНТЕРА ГРАССА**

Важливість та актуальність освітлення цієї теми полягає в тому, що на прикладі німецької історії, тісно пов'язаної з літературою, можна зазирнути в глибини власної історії, яка дуже подібна своєю трагічністю нашій. Багато критиків та літературознавців зверталось до цієї проблеми (Л.Лазарев, В.Скуратівський та інші). Їхні різнопланові погляди та дослідження стосувалися розгляду феномена Гюнтера Грасса як славетного письменника-антифашиста. Має сенс також звернутися до бачення цієї теми відомим київським науковцем Д.Затонським. Він вважав, що “творчість Гюнтера Грасса є так само криве, як і математично точне криве дзеркало й довоєнного, й повоєнного світу... І гірке тут наше відчуття: у нас такої літератури немає і, може, зовсім не буде. Наше недавнє минуле, аж катастрофічно схоже на гітлірівсько-німецьке, було разом з тим категорично заборонене для літературного його осмислення” [1, с. 12].

Славетний казус з появою в друці солженіцинського “Одного дня Івана Денисовича” лише підтвердив це цензурне правило. Фашизм німецький і фашизм радянський – то “вороги-кузени” (за нещадним висловом Томаса Манна). Але вони аж ніяк не хотіли визнати ту свою надзвичайну схожість. Нізащо. Проте повоєнна Німеччина (власне, так звана Західна Німеччина) створила колосальну – і за обсягом, і за якістю – літературу-ретроспективу нацистської доби й потому картину довгого й болісного її тління-жевріння в повоєнному часі. Проте Гюнтер Грасс навіть у цій літературі посідає особливе, ні з ким і ні з чим там не порівнюване місце.

Для більш широкого сприйняття теми, розглянемо відображену на прикладі творів Гюнтера Грасса дійсність післявоєнного періоду, а також проблематику проаналізованих творів, за допомогою чого “забутий образ історії, освітлений в його грайливих і похмурих притчах”, представляється читачу у власних переживаннях автора. “Автобіографізм” творів Г.Грасса “переконливо впливає на об’єктивне сприйняття читачем інформації, особливість якої полягає в наповненні твору фактами з власного життя письменника” [2, с. 12].

Стиль Гюнтера Грасса відрізняється від сучасної літератури післявоєнного часу. Родзинкою грассівського пера є його фантазія розповідача, що б’є через край і має все ж таки чітко окреслену фабулу, що додає твору гостросюжетність, яка межує з реалістичністю і достовірністю висловлюваної інформації і яка відображає дійсність німецького минулого. Твори Грасса викликали суперечливі відгуки в

критиці, що демонструє наступний приклад. У той час як журналіст Вальтер Відмер 18 грудня 1959 року у випуску базельських новин говорив про грассівський роман “Бляшаний барабан” як про “прототип нового роману”, одночасно сенат Бремена відхилив прохання незалежного журі міста про присудження автору “Бляшаний барабана” бременської літературної премії.

Перший роман Гюнтера Грасса “Бляшаний барабан” (“Die Blechtrommel”, 1959), мав сенсаційний успіх. У цій пародії на німецький “роман виховання” йдеться про місто Данциг, фашизм і війну. Але понад усе вразив “Бляшаний барабан” абсолютно незвичною, геніально придуманою фігурою героя – юного Оскара Мацерата, який народився на світ вже з нестерпною огидою до навколишнього світу і з рішенням ніяк і ніколи не брати участь у справах цього світу. У три роки він перестає рости на знак протесту проти непривабливого життя дорослих. І лише подарований матір’ю дешевий дитячий барабан примиряє його з життям, дозволяючи знайти в барабанному битті своє покликання, притулок, свій особливий, що не має нічого спільного з дорослими, світ. Щирий прихильник барабанного бою не розлучається з іграшкою ніколи, вистукує паличками все, що бачить і чує навколо. Іншими словами, він виражає своє світобачення не в слові, не в поезії або живописі, а у формі безперервного постукування паличками по гладкій поверхні цього ударного інструменту. Історія Німеччини ХХ століття як соло на барабані і герой, що спостерігає світ з своєїрідної дистанції, знизу, “з-під трибун”, – навряд хто буде заперечувати оригінальність і естетичну новизну подібної художньої ідеї. Роман, що зразу ж став об’єктом запеклих критичних сутичок, дуже скоро приніс автору світову славу. Своїм твором Грасс підкреслив свою належність до авангардистської літератури другої половини ХХ століття. Інакше кажучи, мова йде про “театр абсурду”, жанровим представником якого є Г.Грасс з його “абсурдницькими” п’єсами. Роман “Бляшаний барабан” є дуже яскравим прикладом літератури абсурду. Англійський літературознавець Мартін Есслін зазначав, що драми “абсурдистів шокували і читачів, і критиків, нехтували драматичними канонами та умовними обмеженнями. Бунт авторів “театру абсурду” – це бунт проти будь-якого регламенту, проти “здорового глузду” й нормативності [3, с. 426].

У народженого в 1927 році в Данцігу Гюнтера Грасса була вельми характерна для хлопця його віку біографія, яка була передісторією, що багато чого пояснює в характері грассівської творчості і в самому формуванні його творчої особистості. За романом “Бляшаний барабан” вийшла повість “Кішки-мишки” (“Katz und Maus“, 1962), а через рік – роман “Собачі роки” (“Hundejahre“). Всі ці твори склали, за визнанням самого Грасса, “данцигську трилогію”. Основним елементом, який зв’язує ці три твори, є місце дії – місто Данциг, яке на все життя залишило в автора яскраві враження дитинства. Неповторні фарсово-гротескні малюнки цього міста ще не раз виникатимуть в романах,

віршах, публіцистиці автора. Сьогодні роман “Бляшаний барабан” можна вважати одним з кращих творів сторіччя, який знайшов свого читача практично у всіх країнах світу, який переступив межу нового покоління післявоєнної Німеччини. Такий приголомшуючий успіх обумовлений ще і тим, що нарешті була прочинена завіса німецької історії, що дотепер була невідома читачу за межами Німеччини [4, с. 13].

Наступним етапом дослідження є новий щойно перекладений на російську мову твір Гюнтера Грасса “Траєкторія краба” (“Im Krebsgang“, 2002). “Траєкторія краба” є сплавом публіцистики, есеїстики, документалістики. Це книга-розслідування. Грасс зробив його, щоб докопатися до коріння того, що вже відбулося. Він починає здалеку, звертається до минулих тридцятих років. Докладно розповідає про Вільгельма Густлоффе, непримітного вченого секретаря обсерваторії в Швейцарії і за сумісництвом агента страхової кампанії, який став діяльним керівником нацистів, що вербувалися серед німців і австрійців, які там мешкали. Гюнтер Грасс вирішив розповісти німцям відому багатьом російським читачам із численних газетних публікацій і книги Олександра Крона “Капітан далекого плавання” історію корабля “Вільгельм Густлофф”, який був потоплений 30 січня 1945 року радянським підводним човном “С-13” [5]. Книга Гюнтера Грасса мала в Німеччині нечуваний читацький успіх, хоча в цьому успіху був присмак політичного скандалу. Не дивлячись на це, без сумніву можна стверджувати, що її автор знайшов реальні больові точки післявоєнного німецького суспільства. І в післявоєнні роки, продовжує він, “ніхто не хотів про це чути, ні тут, на Заході, ні тим більше на Сході. “Вільгельм Густлофф” і проклята історія цього корабля зробилися на десятиліття, так би мовити, загально- германським табу” [6, с. 3 – 6].

Новела – так було неоднозначно визначено жанр нової книги Грасса. Самому автору здається це визначення сумнівним. “Старий затверджує, – помічає герой-розповідач, – що моему оповіданню понад усе відповідає жанр новели. Втім, мене подібна літературна тонкість не хвилює. Я лише висловлюю факти”. Це не зовсім так – без белетристики не обійшлося, але дійсно, художня вигадка виконує в книзі явно допоміжну роль. Немає в ній живих повнокровних характерів. Персонажі – втілені знаки тих або інших політико-історичних віянь, позицій, явищ. Можна також говорити про спорідненість “Траєкторії краба” з новелою, якщо загострити увагу на тому, що твір має жанрові ознаки, які притаманні новелі – це одноподійність, одноконфліктність, настанова на достовірність відтвореного матеріалу життя [3, с. 272].

Слід зазначити, що автор, мабуть, одержимий ідеєю збору фактів для створення об’єктивної картини, обрав собі місце за кулісами оповідання, і не у всіх випадках можна точно визначити його ставлення до тих або інших подій, які відображені в книзі. Розповідь ведуть два його представники або посередники, по суті, це “клони” автора – він наділив їх деякими рисами своєї біографії і особливостями свого

світовідчуження. Але головне, усунувши себе, як автора, з авансцени, замість цього поставивши два ненадто незалежні від нього персонажі, Грасс підсилює такий важливий для нього ефект об'єктивного розслідування.

Не все в новій книзі однаково вдалося Гюнтеру Грассу, не завжди з ним погоджуєшся. Але головне своє завдання він бачив в тому, щоб донести до читачів ту серйозну тривогу, яку в нього викликають деякі явища сьогоденного життя, перш за все ностальгія по "нечистому" минулому, яка може підштовхнути до крові. У цьому пафос його книги. Нашого ж читача "Траєкторія краба" примушує думати не тільки про німецьких, але і про наші власні небезпеки та негаразди.

"Грасс писав свій "Бляшаний барабан" всупереч забуттю і замовчуванню важливої сторінки історії його народу, але раптово спіткнувся на своє мовчання...", так звучить підзаголовок статті про Грасса у відомому німецькому журналі "Stern" (від 17 липня 2006 р.) [7, с. 39 – 43]. Г.Грасс, який всю свою творчість присвятив викриттю фашистського режиму, в пародійно-гротесковому вигляді зображував нацизм і тих, хто його підтримував, виявляється проходив добровільну службу у військах СС. Незламний супротивник фашизму, так говорить про Грасса його біограф Міхаель Юргс, вказуючи при цьому на новелу "Траєкторія краба", в якій Грасс писав, що: "Історія, точніше нами почата історія все ще засмічений клозет. Ми все чистимо та чистимо, але сміття все ж таки залишається" [6, с. 3]. Зізнання Гюнтера Грасса "Frankfurter allgemeine Zeitung" у тому, що під час війни він не просто "був призваний і служив", а служив саме в бойовій частині СС, викликало справжню бурю. Низка письменників і суспільних діячів почали вимагати від Нобелівського комітету позбавити Грасса премії. Нобелівський комітет, утім, відповів, що не має наміру цього робити. Це логічно, оскільки жодні політичні зізнання не можуть применшити досягнень у галузі літератури, за які його преміювали.

Заява Грасса викликає інтерес, все ж не через те, що він служив у СС. Грасс, який потрапив у бойову частину СС сімнадцятирічним хлопчиною, говорить про почуття вини, з яким живе майже все своє життя. Нобелівський лауреат, якого критики називають "письменником-антифашистом", який у докладних подробицях описав (і, отже, пережив) травми ідеологічних переоцінок, говорить про вину. Тоді як наші "колеги по тоталітарному минулому" про неї мовчать, а говорять зовсім про інше – про непорушність "історичних оцінок". Тобто фактично про їхню правильність. Не тому, що соромно чи боляче, а тому, що не відчувають вини. "Якби Гюнтера Грасса обрали канцлером, він оголосив би довічний національний карантин і зобов'язав би промисловість дбайливіше поставитися до виготовлення бляшаних барабанів, щоб кожен німець невтомно вистукував свою історичну пам'ять. Але поки що він – лише невтомний володар паперових равликів, які зберігають у своїх мушлях

“совість нації”. Зрештою, без совісті теж якось не комфортно...” [8, с. 15 – 21]

“Чищення цибулі” явило собою справжню революцію в німецькій мемуарній літературі як свого часу роман “Бляшаний барабан” для німецької післявоєнної літератури. Тільки тоді це була перемога авторського пера над прогнилою системою німецького суспільства, а у випадку з “чищенням” – сміття, що “все ще знаходиться в клозеті...” У своїх мемуарах Грасс пише про те, як він хлопчиськом, сидячи на горищі жваво читав історичні романи, сюжет яких захоплював хлопця та укріплював в ньому дух авантюриста, який він згодом відчує у формі нациста. Критики нищівно називають Грасса “шахраєм”, який пише свої манірні “шахрайські романи” і врешті-решт сам виявляється “шахраєм”, прикриваючи свій творчий шлях метафоричною цибульною шкіркою [7, с. 44].

Проте цілком впевнено можна зробити висновок, що Г.Грасс справді знайшов якусь дуже свою – і дуже точну – інтонацію, що на диво переконливо, при всіх своїх фантазмах, гіперболах і “абсурдизмах”, відтворює германо-людський хаос, який і досі залишається страшним сном нині вже об’єднаної Європи. На жаль, поява грассівської ноти в українській літературі так і не трапилась, “свій” Гюнтер Грасс у нас так і не з’явився. Літературну творчість Грасса критики неподільно пов’язують із антифашистською і взагалі антивоєнною тематикою. Можливо, завдяки саме цьому пафосові в поєднанні з надзвичайним талантом Грасс став письменником, котрий “реабілітував” в очах світової громадськості німецьку літературу, якою після Другої світової війни не надто цікавилися.

#### Література

**1. Затонський Д.В.** Як на Грассові іменини // Хрещатик: Культура. – 2007. – С. 12. **2. Автобіографія** // Літературознавчий словник-довідник / за ред. Ю.Коваліва, Р.Гром’яка, – К., 1997. **3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: Підручник. – К., 2001. **4. Auszug aus “Die Blechtrommel“:** Werkausgabe Bd. 3. – Göttingen, 2002. **5. Венгерская Е.** Гюнтер Грасс. Траектория краба // [www.ozon.ru / context / detail / id / 1702109 /](http://www.ozon.ru/context/detail/id/1702109/) **6. Thomas Osterkorn.** Der Fall Günter Grass // Stern. – 2006. – № 34. – S. 3 – 6. **7. Günter Grass – der Fall des Moralisten** // Stern. – 2006. – № 36. – S. 39 – 44. **8. Бриних М.** Яйцеголові равлики Гюнтера Грасса // Хрещатик: Культура. – 2006. – С. 15 – 21.

At the article the analysis of some G. Grass’ works are described, whose frolicsome black fables help to portray the forgotten face of history. It is also interesting to notice that autobiographical character of Grass’ works has an effect on reader’s perception in its basis on the documentary sources.



**І.А. Веретейченко**

## **ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС МУРІВЦІВ**

МУР (Мистецький Український Рух) – один із трьох етапів розвитку еміграційної літератури, що, з одного боку, продовжував “Празьку школу”, творчість українських літераторів міжвоєнного двадцятиліття з їхнім яскравим історіософізмом, націотворчим пафосом, стильовим синтезом, а з іншого – готував прихід Нью-Йоркської групи, яка в естетичному плані орієнтуватиметься на поетику модернізму. Отже, МУР у своїй сутності займає проміжне становище між модерним народництвом “пражан” та індивідуалістичним модернізмом “нью-йоркців”, у ньому полемізували між собою дві провідні концепції розвитку української літератури: традиціоналізм і модернізм, які визначали основу розвитку української літератури протягом всього ХХ століття.

У контексті табірної суспільства МУР був одним із найцікавіших епізодів української літератури ХХ ст. після 20-х років. Ю.Шерех – один із основних ініціаторів – твердив, що МУР постав випадково. Об’єднання ставило метою своєї творчості утвердження нових стилів модерної української літератури. Представники цього угруповання окреслили програму створення літератури, яка б була “європейською”, а не провінційною, яка б стала підсумком відродженої держави. “Дискурс модернізму в МУРі знову, як і в попередні епохи, поставав як сумнів у правильності колективно вибраного шляху, загальноприйнятої офіційної лінії, головних гасел дня. Сумнів поступово набирив форми протесту, виклику, теоретично й художньо оформлявся, викликаючи бурю критики з боку численних опонентів” [6, с. 189], – визначала С.Павличко. Кожен бачив у цій програмі те, що відповідало його власним поглядам на завдання літератури та шляхи її розвитку. І учасники тогочасного літературного процесу, і сучасні дослідники підкреслювали особливу роль у цьому процесі саме критики, тих дискусій, які склалися, тих полемік, які своєю вагомістю і своїм резонансом перевищують написані в цей час художні твори.

Проблема модерності, модернізму були ключовими в діяльності Мистецького Українського Руху. Він був позначений конфліктами, протистоянням протилежних тенденцій і постатей. У програмному документі, своєрідному маніфесті МУРу, “Чого ми хочемо” висувались кілька положень: осягнення високого мистецького рівня; об’єднання митців різних напрямів і стилів; утвердження національних ідеалів, зокрема служіння ідеї визволення Батьківщини; свобода у вислові ідей і повний творчий вияв особистості. Усі ці положення виокремилися у своєрідну дискусію. Тому метою нашої статті є з’ясувати найактуальніші

питання літературного дискурсу в надрах еміграційних письменницьких кіл.

Так, літературна трійка (Ю.Шерех, У.Самчук, Ю.Косач) виступала в обороні мистецтва. Цілковита політизація мистецтва, що призводила до односторонності та зниження естетичного рівня, була неприйнятною для кола Ю.Шереха. Він усвідомлював, якої шкоди може завдавати диктат над літературою політики.

Ю.Косач найгостріше відчув кризу в сучасній українській літературі. Її низькій, провінційний рівень, на його думку, був наслідком панування тоталітарної системи, що виключала плюралізм, у тому числі й у підході до мистецтва. На I з'їзді МУРу була проголошена доповідь Ю.Косача "Вільна українська література", у якій запорукою успіху письменника було названо його свободу й незалежність: "Суверенітет особливості письменника – ось що вирішує великість твору" [3, с. 47]. Автор був упевнений у тому, що за умови свободи творчості, українська культура може дати художні явища, гідні найвищих світових досягнень, може підкорити світ і в цьому він убачає її політичне, національно-історичне значення. "Входимо в той відосібнений період нашої історії, – писав Ю.Косач, – коли література (й, взагалі, все мистецтво), не будучи і не стаючи політичним знаряддям, може відігравати роль політичного чиновника небувалої ваги" [4, с. 17]. А Улас Самчук відводив культурі виняткову роль у визнанні світом певної нації. При цьому він посилався на історичний досвід Франції, зазначаючи, що її долю вирішили представники її літератури і культури взагалі [8, с. 5].

На противагу цим письменникам, виступи І.Багряного репрезентують полярну тенденцію в критиці. Її характеризує обов'язкова присутність чітко визначеної платформи та утилітарне розуміння мистецтва. Чи не єдиним завданням літератури І.Багрянний вважав боротьбу за українську державу: "Література покликана виховувати і гартувати людей, окрилювати, озброювати їх ім'я творчого життя, боротьби й цвітіння" [2, с. 35]. Він закликав до "великої ідейності", під якою розумівся політичний зміст. Саме це мусило стати критерієм у розмежуванні справжньої літератури і графоманства. Здобуття Україною незалежності – тільки такий шлях розвитку мистецтва видавався І.Багряному прийнятним. Пріоритетним для письменника було лише те мистецтво – добре й велике, – яке служить народові та визволенню нації.

Таким чином, оцінка ролі письменників поверталася до уявлень, притаманних попередньому – народницькому періодові розвитку літератури й критици. Також до активних авторів цього політичного напрямку належали Д.Донцов і Ю.Бойко, які представили чітку національну орієнтацію. Концепція літератури Д.Донцова ґрунтувалася на необхідності руйнування рис традиційної пасивності, надмірної м'якості в українському національному характері та утвердженні вольового начала. Він заперечував у мистецтві сентименталізм і вважав

найголовнішим у літературі виховну функцію. Мистецтво має сприяти формуванню мужніх характерів, здатних змінити хід вітчизняної історії.

Позиція Донцова викликала бурхливу реакцію Ю.Шереха, бо останній закликав митців “творити всі жанри, всі стилі, всі настрої” [14, с. 143], прагнути до повноти зображення людини й знімати з мистецтва право бути виявленим в літературі, в тому числі і песимістичні настрої, і еротичні поривання [5, с. 11].

Потреба дискусії була принциповою. Ю. Шерех протестував проти культу творчості за Донцовим. Шерех вважав, що Донцов ніколи не розглядає аргументи противника, а намагається, вихопивши з його писань кілька випадкових або вирваних з контексту цитат, скомпрометувати й спалювати свого опонент, він не полемізує, а очорнює, не бореться “законними методами”, а підставляє ніжку, сподіваючись, що при падінні його ворога “вибух реготу навколишньої аудиторії заглушить голос чесного судді змагань, що міг би домагатися дотримання правил” [13, с. 7]. Д.Донцову здається, що прийняття різних відтінків української ідеї, які були основою концепції МУРу, це проповідь бездіяльності, тоді як у дійсності – це є “величезне збагачення ідеї, яка з абстрактної стає конкретною, з схематичної – многогранною, яка перестає бути кабінетною, набирає сили з ґрунту, як це властиво атеїстичному рухові” [11, с. 41].

Пошук національного став провідним мотивом дискусій мурівців, як пошук світового звучання у відповідь на радянську політику щодо української літератури. Більше того, майже все про що писали мало в назві корінь “Україна”, наприклад, табірні видавництва називалися: “Українські вісті” (Штуденгард), “Українське слово” (Регенсбург), “Українська трибуна” (Мюнхен), журнали “Українське мистецтво”, “Рідне слово”, а також Український Вільний Університет і Українську Вільну Академію Наук, у яких українськість була принциповою настановою.

Декларації МУРу запевняють, що їх автори прагнули зрівноважити два полюси “народ” і “мистецтво”, зійшовшись на тому, що служити народові й служити мистецтву потрібно одночасно [9, с. 282]. Реальний народ залишався за кордоном, експлуатований, пригноблений сталінським режимом. Для членів МУРу він став своєрідною метафорою, синонімічною до України, а не якимось сформульованим історичним, політичним, соціологічним поняттям. Подібна роздвоєність між “мистецтвом” і “народом” спочатку були всеохоплюючою – творити для народу-нації, відображати його стан, долю й дух. Однак у складній, істинно мистецькій формі – це ті ідеї, які на початковому етапі МУРу об’єднали всіх чи майже всіх його членів, а також домінували в інших творчих об’єднаннях.

На І з’їзді МУРу була спробу врівноважити поняття “народ” і “мистецтво”. Зокрема Ю.Косач зауважив: “Можна бути патріотом але не обов’язково кричати про це в одах, посланіях і поученнях і місію

письменника вбачати лише у виконанні ним функцій Єремії, учителя чи прапороносця, бо не завжди ці функції є мистецтвом [7, с. 284]. Улас Самчук відзначає: “Великий патріотизм є той патріотизм, що висловлюється великим мистецтвом. Він пропонує формули мистецтва “велике”, “справжнє”, “поважне”, “досконале”, яке буде продовжувати кращі традиції світової класичної літератури” [8, с. 43]. Письменник висуває універсальну концепцію “Великої літератури”, яка, на його думку, була б найвищим виявом душі народу, його мислення. Обґрунтування ідеї “Великої літератури”, її конкретизацію спробував здійснити також і Ю.Шерех, висунувши концепцію “національно-органічного стилю”. Всі учасники літературного об’єднання ставили за мету – утвердити у світі образ України. Літературні дискусії, критичні матеріали, статті стали матеріалом для трьох збірників, альманахів та кількох видань “Малої бібліотеки” МУРу. Автори кожного періодичного видання ставили певну мету, визначаючи його літературний напрям.

Закликавши членів МУРу до співпраці, колективних зусиль і служіння ідеалам народу, його засновники виступали з відмінною ідейною платформою. Так звана “окрема лінія” робила акцент не на колективні зусилля, а на неповторні індивідуальності. Елітарність була метою журналу “Хорс”, що вийшов 1946 р. Три редактори “Хорса” підписалися під псевдонімами: Юрій Шевельов виступив як уже відомий Юрій Шерех, Ігор Костецький – як Юрій Корибут, а Віктор Петров (він же Домонтович) – як Віктор Бер. Псевдоніми не могли приховати справжні імена, які в такому малому колі людей залишалися таємницею. Вони мали відмінну мету. Нове ім’я означало нове амплуа, новий початок, спробу чогось іншого. Таким іншим мав бути і журнал “Хорс” [10, с. 184].

Але зусиль трьох редакторів “Хорса”, й насамперед його головного натхненника Ігоря Костецького, вистачило тільки на один номер досить еkleктичного й далеко не елітарного змісту. Альманах відкривався редакційною статтею “З компасом”, яка мала характер маніфесту. Її, очевидно, написав сам Костецький. Спочатку автор твердив, що настанова часопису “принципова”, а пізніше вже більш туманно говорив про віковічні відносини мистецтва й життя, життя й мистецтва. Амбівалентність поглядів засновників була очевидною. Вони, укладаючи “Хорс”, висували модель літератури як вияву національної ідеї й прагнули її величі.

Що ж до старого питання, яким має бути мистецтво – політичним чи незалежним від політики, – члени МУРу, які були авторами журналу “Звена”, нібито вирішили на користь незалежності мистецтва, обмежуючи свої завдання до “мистецьких засобів”. Однак буквально в наступному реченні пояснювалося, що “поза життям” вони не стоятимуть і обстоюватимуть заангажованість слова й відповідальність за нього. “Супровідне слово” можна було б сприймати як відповідь недавно проголошеному МУРові. Втім, декларації й “Звена”, й МУРу

перебувають у рамках схожого дискурсу, навіть ключові слова назв – “рух” і “фронт”, “Арка” і “Звено” – це підтверджують. Саме за “романтизм” журнал було критиковано найбільше. У ньому рецензент прочитав не тільки відродження “вітаїзму” Хвильового, а й симптом зовсім іншого явища, яке він відмовився прийняти й навіть прямо назвати. З п'ятого числа (вересень 1946 р.) журнал офіційно редагували, крім Володимира Кримського, Юрій Клен і Юрій Дивнич (Лавріненко). З цього ж самого числа журнал став органом МУРу в Австрії й поширив свою автуру такими постатями, як Самчук, котрому важко закинути промодерністичні європейські орієнтації.

“Арка” в свій час мала стати символом входу в світову культуру. Головним редактором і творчим натхненником часопису був Ю.Шевельов : “Я жив ідеєю створити творчу атмосферу навколо письменників, вирвати таланти з мрякування життя серед обивателів, збудувати палац духу, новий і звужений варіант Платонової республіки мужів розуму і хисту, закласти підвалини для появи, кінець-кінцем, видатних творів слова” [12, с. 76].

Строкатий склад організації означав, що доміанти кожен визначає самостійно. Ю.Шерех на I з'їзді МУРу розмежував письменників, творчість яких він розділяв на “європеїстів” (Ю.Косач, В.Домонтович, І.Костецький) та “органістів” (В.Барка, Т.Осьмачка). Для публікації в “Арці” автор обрав ті роздуми, в яких постає атмосфера літературних дискусій модерністів і народників початку ХХ століття, важливо було встановити тяглість часу, нагадати про те, що нове, а що давно позабуте старе. Друкуються “Медальйон” Ю.Клена, проза Ю.Косача, “Ренесанс” Ю.Тиса. До мемуаристики тяжіють “Останні дні” П.Балея, “Повість про Харків”. Поезія представлена творами Є.Маланюка, В.Барки, М.Ореста, В.Свідзінського, Я.Славутича, Л.Полтави, О.Веретенченка, М.Ситника, Б.-І.Антонича, О.Лятуринської, Т.Осьмачки. Переклади Шарля Бодлера здійснені С.Гординським, Р.М.Рільке – Б.Кравцовим, М.Орестом. Була настанова відкривати шлях до світів, близьких і далеких реалізується в мистецькій царині. Журнал друкував не тільки розвідки про класиків, але й уважно стежив і за новітніми течіями в живописі, музиці, архітектурі, кіно. Розглядалися спеціальні дослідження Д.Чижевського, Ю.Косача, І.Вигнанця, присвячені різноманітним літературним тенденціям: бароко, екзистенціалізму, сюрреалізму. Ю.Шерех постав перед читачами у трьох іпостасях: Юрій Володимирович Шевельов, Юрій Шерех, Григорій Шевчук. Деякі свої програмні доповіді друкував у збірнику “МУР”, але і в “Арці” умістив кілька блискучих статей: “Року Божого” (1946), “Замість огляду українського письменства” (1946), “Етюди про незрозуміле” (присвячене поезії В.Барки), “Не для дітей” (про прозу В.Домонтовича), “Без металевих слів і без зітхань даремних” (О.Теліга).

“Арка” започаткувала також новий культурний дискурс. Вона друкувала в кожному номері матеріали про сучасне мистецтво,

ілюстровані творами Мане, Матиса, Ван-Гога, Родена, Майоля, Ель Греко, писала про осінній Салон у Парижі 1947, про модерну музику. У виданні публікувалися переклади західних авторів, серед них Жана-Поля Сартра, Андре Жіда (Нобелівський лауреат 1947), і виходили зорієнтовані на Захід рубрики “Новини світової літератури”, “Театральна хроніка” та “Кіно”. “Арка” була відкрита культурі, відзначалася космополітичністю й демонстративно не цікавилася табірною і партійною політикою [1, с. 305]. Ю.Шерех пізніше оцінював журнал “Арка” досить високо.

Отже, МУР, об’єднавши вільних митців без програм, політичних чи ідеологічних настанов довкола гасла “великої літератури”, був початком розвитку української літератури в напрямку літератури без політики. Хоча кожний із членів МУРу вкладав у це гасло свій зміст, але і національно-органічний стиль Шереха, і реалізм Самчука, і модернізм Косача та В.Домонтовича плюс експерименти Костецького зійшлися в одній точці: література є цінністю самодостатньою. Еміграційна література як культурно-історичне явище своєрідно виконала свою місію. Була окреслена програма створення літератури, яка б була “європейською”, а не провінційною, яка б стала підсумком відродженої держави. Місія була дуже важливою – продовження безсмертності літературного процесу й утвердження української літератури в світі.

#### Література

**1. Арка:** література, мистецтво, критика. Місячник / За ред. Ю.Шерех – Мюнхен: Українська трибуна, 1947. **2. Багрянний І.** Думки про літературу // МУР.–1946. – 36. 1. – 36 с. **3. Косач Ю.** Вільна українська література // МУР. – 1946. – 36.2. – С. 47 – 65. **4. Косач Ю.** Межі та обрії (до становлення української літератури) // Рідне слово. – 1946. – Чис. 5. – С. 11 – 19. **5. МУР:** Збірник 1, 2, 3. – Мюнхен, Карлсфельд, 1946, 1947. **6. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. **7. Павличко С.** Теорія літератури. – К.: Основи, 2003. **8. Самчук У.** Роздуми про літературу: Збірник літературно-критичні статті / Упор. М.Я. Гон. – Рівне., 2005. **9. Шевельов Ю.** – мене – мені (і довкруги): Спогади: У 2 т. – Х., 2001. **10. Шевчук Гр.** Поезія піднесених шабель. Ще про “Рубікон Хмельницького” Ю.Косача // ХОРС. – 1946. – чис.1. – С. 180 – 186. **11. Шерех Ю.** Думки проти течії: публіцистика. – Б.м., 1948. – С. 3 – 27. **12. Шерех Ю.** Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї / Ю.Шевельов. – Н.У.; Прага, 1964. **13. Шерех Ю.** Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія: В 3 томах. – Х.: Фоліо, 1998. **14. Юрій Володимирович Шевельов** (Ю.Шерех): матеріали до бібліографії / УВАН у США, НАН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – Нью-Йорк, 1998. – Чис. 6.– 199 с.

The author of the article considers the polemics of the writers of literary society “MUR” according to the problem of Ukrainian literature existence.

УДК 821.161.1 - 3.09 Гаршин

**О.А. Верник**

### **ОСОБЕННОСТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ЭПОХИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.М. ГАРШИНА**

В 2005 году исполнилось 150 лет со дня рождения талантливого писателя, нашего земляка Всеволода Михайловича Гаршина. Гаршин родился 2 (14) февраля 1855 года в имении Приятная Долина Бахмутского уезда Екатеринославской губернии (ныне село Переездное Артемовского района Донецкой области). Когда мальчику исполнилось три года, семья переехала в Старобельск. В этом городе родители писателя прожили большую часть своей жизни, бывал здесь и Гаршин. В Старобельске установлен памятник писателю, его именем названа улица.

Всеволод Михайлович Гаршин прожил короткую и сложную жизнь, но художественные открытия писателя обогатили мировую литературу, образы “красного цветка” и “лягушки-путешественницы” стали крылатыми. Все своей жизнью и творчеством писатель стремился преодолеть дисгармонию мира, пробудить в общественном сознании созидательную силу добра и милосердия. Одно из значительных мест в его творчестве занимает тема русско-турецкой войны, в которой наиболее полно отразилось гаршиновское осмысление эпохи. Исследователи не раз обращались к данной теме в творчестве писателя [1 – 2, 5 – 7], но все же некоторые вопросы требуют более детального рассмотрения. Поэтому цель нашей статьи – представить целостную картину художественного восприятия Гаршиным русско-турецкой войны 1877 года, показать особенности творческой философии писателя.

Основными причинами начала русско-турецкой войны были неразрешимые территориальные противоречия по Балканскому вопросу. Россия видела свою миссию в освобождении братских христианских народов Балкан.

Стратегические планы России в русско-турецкой войне 1877 года заключались в стремлении овладеть столицей Турции Константинополем, Болгарией, граничащими с ней районами Македонии и Фракии. Известно, что русская армия одновременно вошла в Румынию и во владения Турции на Кавказе. В Европе русскими войсками командовал брат Александра II великий князь Николай Николаевич. Румыния провозгласила свою независимость от Турции, поэтому

наступление русской армии проходило в благоприятный момент и на территории страны, оказывающей всестороннюю поддержку русским.

Конец июня – начало июля 1877 года отмечены захватом Болгарии. Авангард армии генерала Иосифа Владимировича Гурко прорвал оборону турок на Балканах. Одновременно были захвачены крепость Свиштов и Никополь.

Одной из неудач русско-турецкой войны 1877 года называют осаду Плевны (современный город Плевен в Болгарии), которая продлилась с 19 июля по 10 декабря 1877 года. Определенных успехов в штурме Плевны добился генерал Михаил Дмитриевич Скобелев, однако и его армии не удалось прорваться в крепость 11 сентября, поскольку соратники русских войск не прибыли вовремя. Плевна пала только 10 декабря, когда в осужденной крепости не осталось провианта.

Одновременно с осадой Плевны в июле-сентябре 1877 года проходила военная операция в центральной Болгарии, русская армия под командованием генерала Гурко в результате долгого противостояния войскам Махмет-Али-паши захватила в сентябре 1877 года Софию.

В августе 1877 – январе 1878 года русская армия под командованием великого князя Михаила Николаевича и армия турков, возглавляемая Ахмед-Мухтар-пашой, проводили военные операции на Кавказе. Русские войска захватили турецкие крепости Аладжи, Карсу.

Заключительным этапом европейской военной кампании стал январь 1878 года, когда русская армия, возглавляемая генералами Ф.Ф.Радецким, М.Д.Скобелевым, И.В.Гурко, победила разрозненную турецкую на Балканах.

Заключительным стало сражение у Шейново (8 – 9 января 1878 года): “Направив основной удар против сил Вассель-паши к югу от Шипкинского перевала, генерал Скобелев окружил и разгромил всю турецкую армию, взяв в плен 36 тысяч человек. Затем русские выдвинулись к Пловдиву (17 января) и Адрианополю... отрезав Сулейман-пашу, который со своей 50-тысячной армией находился далеко на западе. После серии незначительных стычек турецкий полководец отступил через горы к Энезу на Эгейском море (28 января). Затем в Александрополисе его войска погрузились на корабли и морем переправились в Стамбул. Русские выдвинулись на линию Силиври-Чаталджа-Карабурун, оказавшись в непосредственной близости от турецкой столицы (30 января). Немедленно было заключено перемирие (31 января)” [1, с. 10].

Первым серьезным результатом русско-турецкой войны стал Сан-Стефанский мирный договор (3 марта 1878 г.), согласно которому создавалось независимое болгарское государство – “Великая Болгария”, которое простиралось от Черного до Эгейского морей. Турция признавала полную независимость Румынии, Черногории и Сербии. Решения этого договора были пересмотрены европейскими странами на Берлинском конгрессе (июнь-июль 1878 г.). После напряженных



дипломатических переговоров были приняты решения, которые так и не смогли облегчить участь славянских народов на Балканах и решить пресловутый “балканский вопрос”.

Теперь “создавалось фактически самостоятельное, но вассальное по отношению к султану Болгарское княжество... Подтверждалась независимость Черногории, Сербии и Румынии. Австро-Венгрия получала право на оккупацию Боснии и Герцоговины... Таким образом, не были разрешены полностью задачи национально-освободительного движения балканских народов. Под властью Турции остались области с многочисленным нетурецким населением (Южная Болгария, Македония, Албания, Фессалия, Эгейские острова)” [1, с. 11].

В изображении военных действий, быта, впечатлений В.Гаршин опирался на собственный опыт, стараясь правдиво представить пережитые им события. Перенеся все тяготы войны, писатель отвел ей одно из главных мест в своем творчестве. В творчестве Гаршина отчетливо прослеживается стремление быть искренним с читателем и свой, индивидуальный взгляд на цели войны и ее природу.

Гаршин после манифеста о войне с Турцией в 1877 году прервал учебу в Горном институте и ушел добровольцем в действующую армию, где и прослужил рядовым пехотинцем. За время войны писатель принял участие в двух сражениях с турками; после боя при Аясляре, когда он повел солдат в атаку, Гаршин был ранен, и с сентября по декабрь 1877 года провел в доме матери в Харькове. После этих событий Гаршин был произведен в офицеры, но, не прослужив в этом чине и года, вышел в отставку.

Сочувствие борьбе балканских славян за независимость привлекло в ряды сербской армии большое число русских добровольцев, среди которых был и Гаршин. Но, по-видимому, участие в реальной военной жизни лишило писателя патриотического пафоса, присущего большей части интеллигенции того времени.

По мнению В.П.Царевой: “В.М.Гаршин и его единомышленники потрясены тем, что правительство России отправляет людей воевать на Балканы, чтобы утвердить конституцию в Болгарии, а само жестоко расправляется с инакомыслящими у себя в стране” [2, с. 11]. Исследователь приводит стихотворение Гаршина, посвященное прощанию “с друзьями накануне отправления на театр военных действий”, в котором “наиболее проникновенно” отражено настроение писателя:

Друзья, мы собрались перед разлукой;  
Одни – на смерть идут,  
Другие, с затаенной мукой,  
Прощанья часа ждут.  
Зачем печаль, зачем вы все угрюмы,  
Зачем так провожать?..  
Друзья, тоскливые гоните думы:

Вам не о чем вздыхать!  
Мы не идем по прихоти владыки  
Страдать и умирать;  
Свободны наши боевые клики,  
Могуча наша рать,  
И не числом солдат, коней орудий,  
Не знанием войны,  
А тем, что в каждой честной русской груди  
Завет родной страны!  
Она смерть за братьев нас послала,  
Своих родных сынов,  
И мы не стерпим, чтоб она сказала:  
“Бежали от врагов!” [Цит. по: 2, с. 11]

Тему войны писатель раскрыл в рассказах “Четыре дня”, “Трус”, “Денщик и офицер”, “Из воспоминаний рядового Иванова”, в очерке “Аясларское дело”.

В художественной литературе правдивое изображение войны всегда представлялось сложной творческой задачей. Гаршин, так же как и Толстой в “Севастопольских рассказах”, показывает войну “в крови, в страданиях, в смерти”. “Рассказ “Четыре дня”, – пишет Н.Мирова, – представляет собой внутренний монолог героя, фиксирующего все, что с ним происходит. Но тяжело раненный, то и дело впадающий в забытие человек вряд ли способен воспринимать и точно передавать все свои лихорадочно сменяющиеся ощущения и мысли.

С точки зрения канонов классического реалистического повествования, это выглядит немотивированным. Гаршин прибегал к условностям, опережал искусство своего времени. Подобного рода условность станет привычной позднее, в литературе XX века. Гаршин же увидел в ней возможность выразить ту высшую правду, которая ошеломила его первых читателей”[1, с. 15].

Этот рассказ, принесший писателю известность, раскрывает эволюцию отношения к войне не только главного героя, но и самого автора. Доброволец-студент Иванов, всеми покинутый, тяжело раненный, размышляет о значении войны и о том, что за газетными сводками “убит один” стоит чья-то конкретная, трагически оборвавшаяся, жизнь.

Оказавшись рядом с убитым египетским крестьянином, Иванов терзается мыслью: “За что я убил его?”. Смерть, ужас, смрад войны приводят Иванова к осознанию своей личной ответственности за это проявление мирового зла, участником которого он стал добровольно: “Вот на мундире большая черная дыра; вокруг нее кровь. Это сделал я. Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять свою грудь под пули. И я пошел и подставил. Ну и что же? Глупец, глупец!” [3, с. 29]. Эта мысль

потом повторится и в других рассказах Гаршина, который, не будучи сторонним наблюдателем, пропустил через собственную душу ужасы войны.

Современная Гаршину критика высоко оценила его литературный дебют. В частности, Короленко подчеркнул драматизм писательской мысли, указав, что “нужно было огромное мастерство, чтобы приковать к этим четырем дням внимание читателей” [4, с. 233]. Благожелательность отзывов была вызвана простотой повествования, достоверностью, большой долей автобиографичности. “Подход этот, – пишет Ю.П. Фесенко, – лишь отчасти справедливый, становится доминирующим при рассмотрении текста вплоть до настоящих дней” [5, с. 16].

По мнению исследователя, важно также учитывать “многоступенчатость психологических мотивировок, трансформацию едва ли не каждой детали в символ, нулевой хронотоп (перетекание времени в пространство и наоборот), причудливое совмещение прошлого, настоящего и будущего, одновременное движение авторской мысли к исконным истокам бытия отдельной суверенной личности и всего народа в целом и др. Перед нами произведение, которое в равной степени может быть названо художественным, философским, психологическим либо физиологическим” [5, с. 16].

Герои произведений Гаршина становятся персонажами и других рассказов, представляя, таким образом, целостную картину военных впечатлений автора. Дворянин Иванов из рассказа “Из воспоминаний рядового Иванова”, не только выполняет высокий воинский долг, но и вместе с простым народом испытывает все тяготы армейских будней: “И приходилось, поевши горячей похлебки, укладываться прямо в грязь. Снизу вода, сверху вода; казалось, и тело все пропитано водой. Дрожишь, кутаешься в шинель, понемногу начинаешь согреваться влажной теплотой и крепко засыпаешь опять... Людям приходилось трудно” [3, с. 163].

Гаршин передает впечатление о непреодолимой силе, влекущей в бой, к смерти миллионы людей: “Зачем идти вам, тысячам, за тысячи верст умирать на чужих полях, когда можно умереть и здесь, умереть покойно<...> Но мы не остались. Нас влекла неведомая сила: нет силы большей в человеческой жизни. Каждый отдельно ушел бы домой, но вся масса шла, повинясь не дисциплине, не сознанию правоты дела, не чувству ненависти к неизвестному врагу, не страху наказания, а тому неведомому и бессознательному, что долго еще будет водить человечество на кровавую бойню – самую крупную причину всевозможных людских бед и страданий” [3, с. 160].

Солдат Иванов, как и герои других произведений Гаршина о войне, постепенно приходит к осознанию нецелесообразности похода и бессмысленности жертв. “Коллективная иллюзия, – считает Царева, – изображается В.М.Гаршиным в развитии и на примере разных

человеческих судеб. В этом произведении ощущается знакомство писателя с осмыслением проблемы “человек-толпа”, “человек – коллектив” со времен Блаженного Августина и до Л.Н.Толстого. Именно кающийся российский дворянин, будучи человеком сугубо гражданским, переживает чувство гармонии и душевного равновесия, находясь в солдатском строю” [2, с. 13].

“Смирный, добродушный молодой человек, знавший до сих пор только свои книги да аудиторию, да семью” [3, с. 52], Иванов из рассказа “Трус” отличается от предыдущих героев отсутствием патриотического воодушевления, пониманием реальных последствий войны. Он видит равнодушие газетных сводок с мест боев и не может смириться с тем, что на войне человек не принадлежит себе и вынужден, повинаясь приказам, жертвовать своей жизнью.

По мнению С.А. Ильина, Иванов – личность противоречивая, “он испытывает потрясающие впечатления от известий с войны, затем переходит к своей личности, сомневается в собственной храбрости, но, припомнив всю жизнь, не может обвинить себя в трусости” [6, с. 28]. В страшных подробностях описывая смерть студента Кузьмы от гангрены, Гаршин показывает, что этот персонаж один “из тех, из которых составляются десятки тысяч, написанных в реляциях”. Снова и снова автор призывает читателя рассмотреть за скупыми газетными сводками конкретную жизнь.

Размышляя о природе войны, не принимая ее сущности, главный герой Иванов не уклоняется от воинского долга, вместе с простым народом идет в бой и гибнет, так и не разрешив те противоречия, которые, по-видимому, разрешить невозможно.

Таким образом, в своих произведениях Гаршин стремился не только показать конкретные боевые события, но и осмыслить современную эпоху, постичь природу человека, волею судеб оказавшегося в центре мировой истории. Во многих рассказах о войне позиция главных героев близка позиции автора, и здесь нужно согласиться с мнением В.Грихина о том, что “Гаршин показал, как в сознании человека рождаются настроения и чувства, которые станут характерными для героев многих произведений писателя, – мучительное ощущение зла и полной незащитности человека перед ним” [7, с. 9].

#### Литература

**1. Мирова Н.** Военная тема в творчестве В.М. Гаршина // Литература. – 2000. – № 7. – С. 9 – 15. **2. Царева В.П.** Психологические парадоксы в произведениях В.М.Гаршина // Слобожанщина – Донбасс. – Луганск: Альма-матер, 2003. – Вып. 3. – С. 5 – 15. **3. Гаршин В.М.** Сочинения. – М.: Худ. лит., 1983. – 352 с. **4. Короленко В.Г.** Всеволод Михайлович Гаршин: Литературный портрет // Короленко В.Г. О литературе. – М.: Наука, 1957. – С. 239 – 252. **5. Фесенко Ю.П.** Из комментариев к “Четырем дням” В.М. Гаршина // Слобожанщина –

Донбасс. – Луганск: Альма-матер, 2003. – Вып. 3. – С. 15 – 21. **6. Ильин С.А.** В.М. Гаршин в “Истории новейшей русской литературы” А.М. Скабичевского // Слобожанщина – Донбасс. – Луганск: Альма-матер, 2003. – Вып. 3. – С. 21 – 31. **7. Грихин В.** Проза Всеволода Гаршина // Гаршин В.М. Сочинения. – М.: Худ. лит., 1983. – С. 3 – 12.

An author tells about creation of Garshin. An author tells about russian – turkish war at 1877 year. An author writes about participation in war by Garshin. Vernik O.A. analyses writer the recitals of war. An author explores the world view of writer. Vernik O.A. studies the features of perception of time by Garshin.

УДК 821.161.1-2.09 Чехов

**А.О. Вігченко**

### **У ВИТОКІВ ЛІРО-ЕПІЧНОЇ ДРАМИ (до проблеми художньої своєрідності ранніх п'єс А.П. Чехова)**

В історію світового мистецтва А.Чехов увійшов як видатний прозаїк і драматург-реформатор, творець ліро-епічної драми. Вивченню природи драматургічного таланту письменника, новаторства і сценічної долі чеховських п'єс присвячені праці С.Балухатого, Г.Бердникова, Н.Берковського, В.Єрмилова, Б.Зінгермана, А.Моруа, О.Скафтімова, М.Строевої, О.Чудакова та інші. Дослідники в основному зосереджуються на зрілих драмах (“Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестри” і “Вишневий сад”) і недостатньо уваги приділяють дослідженню передумов формування драматургічної творчості А.Чехова. Актуальність даної розвідки полягає у з'ясуванні вектору творчих пошуків А.Чехова як драматурга-початківця, у розкритті художньої своєрідності його ранніх п'єс, у визначенні їхнього впливу на подальший розвиток чеховської драматургії.

Мета статті – дослідити початковий етап формування драматургічного таланту А.Чехова, розкрити художню своєрідність ранніх творів видатного російського драматурга.

Чеховська драматургія – це унікальне мистецьке явище межі ХІХ–ХХ ст., що відзначалося експериментаторством, пошуком нового змісту і форм зображення дійсності засобами драматичного мистецтва. Відмовившись від естетичних принципів старої драми (гострий конфлікт, інтригуючий сюжет, поділ дійових осіб на “героїв” і “злочинців”, обов'язкова розв'язка тощо), А.Чехов здійснив справжній переворот у мистецтві: він порушив родову й жанрову диференціацію художніх творів, розробивши жанр ліро-епічної драми; оновив тематику драматургії, звернувшись до зображення не окремих незвичайних подій

із життя головного героя, а буденної дійсності з її прозаїчністю, сірістю, грубістю; переакцентував характер драматургічної дії, зосередившись на відтворенні загальної атмосфери зображуваного, де переважають особистісні переживання, сповіді й спогади, ліричні відступи персонажів. Витоки творчих пошуків А.Чехова лежать у його ранніх п'єсах, де зароджувалися й відпрацьовувалися нові прийоми драматичного зображення, формувалася індивідуальний стиль драматурга.

А.Чехов зацікавився драматургією в юнацькі роки, а його першою драматургічною спробою стала п'єса “Безбатьківщина” (1878 –1881), якій театральні постановники після смерті драматурга дали іншу назву – “Платонов”. У дебютній драмі проявилися прагнення автора відтворити узагальнену картину життя цілого покоління, враженого “хворобами” кінця століття і не здатного протистояти таким симптомам, як безвір'я, розчарованість, бездіяльність. “Платонов” тісним чином пов'язаний із чеховською прозою, зокрема оповіданнями “Бариня” (1882) і “Непотрібна перемога” (1882), повістю “Драма на полюванні” (1884), оскільки в ньому відображаються реалії занепаłego поміщицького побуту, насиченого інтригами, чварами і скандалами. “Жоден вечір без скандалу не обходиться!” – так характеризує головний герой атмосферу особистісних зустрічей і спілкування провінційних поміщиків (дія перша, картина друга, ява III). Не випадково дослідники називають першу п'єсу А.Чехова епітафією дворянського життя кінця XIX століття [2, с. 126].

Основні події “Платонова” відбуваються в маєтку Анни Петрівни Войницевої, молодої вдови, генеральши, яка збирає навколо себе людей із сумнівною репутацією, заводить знайомство і фліртує з чоловіками, які її кредитують, приймають від неї векселя і можуть бути корисними. До кола наближених належать багатій Порфірій Глагольєв і його молодий син-суперник Кирило, поміщики Петрін, Щербук, Іван Трилецький із сином Миколою, багатий єврей Абрам Венгерович із сином-студентом, купець Бугров, сільський учитель Михайло Васильович Платонов, який подобається Войницевій і користується серед її оточення репутацією “кращого виразника сучасної невизначеності” (дія перша, ява III). Крім того, генеральша наблизила до себе Осипа, вбивцю і конокрада, в обличчі якого, за словами Платонова, “сто пудів заліза” (дія перша, ява XV). У розмові із Сашею, дружиною Платонова, Осип зізнається, що після смерті генерала він почав виконувати різноманітні доручення молодої вдови: “Куріпок їй стріляв, перепелів ловив, альтанку їй різнокольоровими фарбами фарбував... Вовка їй одного разу живого привів. Усяке задоволення їй доставляв. Бувало, що не накаже, все виконаю” (дія перша, ява I). Характеристика Войницевої доповнюється її відвертою реплікою-зверненням до Платонова, в якій головна героїня виражає ставлення до власного оточення: “З яким задоволенням я сама б, нестерпний Михайле Васильовичу, вигнала цих гостей!.. <...> Ані я ані ваше красномовство не маємо права вигнати їх. Адже все це наші

добродії, кредитори... Подивись я на них кривим оком – і завтра ж нас не буде в цьому маєтку... Або маєток, або честь, як бачите... Вибираю маєток..." (дія перша, ява XX). Вельми показовою є реакція Анни Петрівни на свою першу невдалу спробу спокусити вчителя. "Не взяла честю, силоміць візьму", – втішає вона себе наприкінці першої дії (ява XIII).

Образ учителя, який присвятив власне життя просвіті селянства, в народницькій літературі виступав уособленням добра і світла, поставав незламним борцем за щастя народу. А.Чехов протиставив народницьким ідеалам свого Платонова – безцільну, бездушну й аморальну людину, що керується в житті не покликанням, не обов'язками, а похитливими бажаннями й пристрастями. Одружений на Олександрі Іванівні Трилецькій (Саші), порядній і дбайливій жінці, він стає коханцем генеральші Войницевої, залицяється до Софії Єгорівни, дружини Сергія Войницева, закохує в себе двадцятирічну Марію Юхимівну Грекову. Не випадково поміщик Щербук, давній знайомий родини Платонових, називає Платонова "купідомом" (дія перша, ява XIV), а він сам зізнається, що йому завжди щастило в коханні і ніколи – у дружбі (дія перша, ява XXII).

Дійові особи п'єси по-різному ставляться до Платонова. Якщо одні спочатку симпатизують йому (наприклад, Войницев), то інші відчують змішані почуття (Марія Грекова називає його "незвичайним негідником" – дія друга, ява IX), а інколи навіть антипатію до нього. Платонов конфліктує із багатим євреєм Абрамом Венгеровичем, чий син, студент Ісак Абрамович, відверто заявляє Михайлу Васильовичу, що зневажає його настільки, "наскільки це можливо для людини, яка всією душею ненавидить вульгарність, дармоїдство, фіглярство..." (дія перша, ява XIV). Незважаючи на свій молодий вік, Ісак Венгерович достатньо глибоко характеризує Платонова: "Я вивчаю на вас сучасних Чацьких і... я розумію вас! <...> Ви, пан Чацький, не правди шукаєте, а звеселяєтеся, бавитеся... <...> ...ви ніколи не сваритеся з моїм батьком віч-на-віч, tête-à-tête; ви вибираєте для своїх звеселянь вітальню, де б ви впадали в очі дурням у всій своїй величі! О, театрал!" (дія перша, ява XXI). Згодом головний герой повністю підтверджує таку характеристику, оскільки дуже часто виступає з пафосними промовами, що не співвідносяться з конкретними його діями і вчинками. Так, наприклад, виганяючи зі шкільного приміщення п'яного лікаря Трилецького, брата своєї дружини, Платонов виголошує вирок собі і своїм сучасникам, використовуючи при цьому прийом афектації: "Не вийде з нас нічого, крім лишайв землі! Приречений ми народ! Нічого ми не варті! (Плаче.) Немає людини, на якій могли б відпочити очі! Яке все вульгарне, брудне, затаскане..." (дія перша, ява XII). Намагаючись сподобатися Софії Єгорівні, дружині Войницева, Платонов видає себе за романтичного героя, якому не дає спокою думка про власну безпорадність і страждання інших людей. "Зло кишить навколо мене, поганить землю, ковтає моїх братів у Христі і по

батьківщині, я ж сиджу, склавши руки, як після тяжкої роботи; сиджу, дивлюся, мовчу... Мені двадцять сім років, тридцять років я буду таким же – не передбачаю змін! – там далі жирне халатництво, отупіння, повна байдужість до всього, що не плоть, а там смерть!” (дія перша, ява XVIII).

Початкова назва п'єси – “Безбатьківщина” – безпосередньо відбиває особистісну суть Платонова як людини, що зреклася свого батька і позбулася власного родинного коріння, тим самим остаточно відірвавшись від рідної землі. У розмові з Порфірієм Глагольєвим, батьковим другом, головний герой зізнається: “Я розійшовся з ним (батьком – прим. А.В.), коли у мене не було ще жодної волосини на підборідді, а в останні три роки ми були справжніми ворогами. Я його не поважав, він вважав мене нікчемною людиною. <...> Я не люблю цієї людини. Не люблю за те, що він помер спокійно. Помер так, як помирають чесні люди” (дія перша, ява V). Таким зізнанням чеховський персонаж дає собі вичерпну характеристику як невдячний син, безбатченко, який чваниться власною самодостатністю та виявляє неповагу до свого коріння. Платонов не тільки символізує собою час невизначеності, але й уособлює нове покоління марнотратників і згубників життя, які відкидають колишні авторитети, ідеали і цінності, які не здатні запропонувати щось рівнозначне. Не випадково Саша під примусом чоловіка читає книгу, в якій є такі рядки: “Пора, нарешті, знову сповістити про ті великі, вічні ідеали людства, про ті безсмертні принципи свободи, які були керівними зірками наших батьків і яким ми зрадили...” (дія друга, картина II, ява II).

Тільки залишаючись наодинці, Платонов знімає маску і показує своє справжнє обличчя. Спокусивши Софію Войницьєву, він дивується з приводу нелогічних, як йому здається, жіночих вчинків: “Їм пакостиш, а вони тобі на шию вішаються... Софія, наприклад... *(Закриває хусткою обличчя.)* Був вільний, як вітер, а тепер лежи ось тут, мрій... Любов... <...> Зв'язався... І її погубив, і себе вшанував...” (дія третя, ява IV).

Драматург не тільки не обмежується розвінчуванням образу головного героя, але й оточує його такими ж обмеженими й нікчемними особами, як і сам Платонов. Так, у розмові із Щербуком поміщик Петрін піддає сумніву людську чесність і порядність. “Кому потрібна твоя чесність? – запитує він свого співбесідника й одразу ж відповідає на поставлене запитання. – Чесний означає дурень...” (дія друга, картина I, ява IV). Венгерович-батько наймає Осипа, щоб той покалічив його кривдника Платонова (дія друга, картина I, ява VIII). Наприкінці третьої дії Порфірій Глагольєв, розчарований відмовою Анни Петрівни одружитися з ним, звертається до свого розпусного сина із такими словами: “Їдемо шукати щастя на іншому терені! Досить! Годі грати комедію для самого себе, морочити себе ідеалами! Немає більше ані віри, ані кохання! Немає людей!” (дія третя, ява X). Не є винятком і молодий лікар Микола Трилецький, для якого моральність людини вимірюється її апетитом (“Хто не вміє добре поїсти, той виродок... Моральний



виродок!..” – дія перша, ява I). Цей персонаж доповнює тему марнотратства і легковажного ставлення до життя, актуалізовану А.Чеховим в образі головного героя: Трилецький позичає гроші у Бугрова і Венгеровича, а потім демонстративно їх роздає усім, кого зустрічає на своєму шляху. Такі дії розглядаються дослідниками не як протест дійових осіб проти влади грошей, а скоріше як свідчення їхнього особистісного розпаду. “У драмі цій люди самі себе витрачають на марне, міняють власну душу й власне тіло на карбованці..., віддають себе на розтерзання, по клаптику кожному, хто хоче, – відзначає Н.Берковський. – Розмін грошей рівний розміну самих людей” [2, с. 128].

Наявні в п’єсі елементи романтичного зображення персонажів драматург навмисно позбавляє піднесеного характеру, використовуючи для цього повтори, доповнюючи їх прозаїзмами. Для прикладу можна взяти дві спроби самогубства дружини Платонова. Перший раз, дізнавшись про любовний зв’язок чоловіка з генеральшею Войницевою, Саша кидається під поїзд і залишається неушкодженою завдяки Осипу, що рятує її від смерті. Друга спроба самогубства позбавляє дії нещасної жінки винятковості, переводить їх у розряд відпрацьованої процедури, чогось буденного, а значить, антиромантичного. Посилює такий ефект прозаїчне уточнення того, яким чином героїня намагалася звести рахунки із життям: із розповіді Миколи Трилецького Платонов дізнається, що його дружина “сірниками отруїлася” і залишила записку, в якій повідомляла, що “ключ від Мішиного (ім’я чоловіка – прим. А.В.) комода у шерстяній сукні” (дія четверта, ява IX). І знову за допомогою прозаїзму (Саша обдумала кожен деталь побутового життя родини після своєї смерті) руйнується ореол романтичної спонтанності й піднесеності над повсякденним. Те ж саме можна сказати і про Софію Єгорівну, яка двічі стріляє в Платонова і тільки другою спробою досягає поставленої мети, смертельно поранивши свого кривдника.

Концептуального значення в розкритті драматургічного задуму “Платонова” набуває репліка Анни Петрівни Войницевої, яка в розмові з пасинком доводить, що в тому, що відбулося, винен не один лише Платонов. “...усі винні! – підсумовує вона. – У всіх є пристрасті, у всіх немає сил...” (дія четверта, ява VII). Як бачимо, А.Чехов відходить від традицій старої драматургії пояснювати причини життєвих негараздів існуванням зла і персоніфікувати його носіїв, виносити їм вирок у фіналі п’єси. Драматург покладає відповідальність на всіх персонажів, адже вони не здатні приборкати власні пристрасті, своєю нестримністю і хтивістю порушують гармонію людських стосунків, прирікають себе та інших на страждання.

“Платонов” – п’єса дуже громіздка за своїм обсягом і кількістю дійових осіб (понад 20), образні характеристики доволі схематичні, в її сюжеті переважають любовні колізії. Незважаючи на всі існуючі в першій драмі А.Чехова недоліки, їй належить провідна роль у формуванні драматургічного таланту письменника. Саме у “Платонові”

драматург намічає більшість з того, що визначатиме його зрілі п'єси – “Чайку”, “Дядю Ваню”, “Три сестри” і “Вишневий сад”. Свідченням генетичної спорідненості цих творів є наявність схожих за своїми характерологічними і формальними ознаками образів (Войнищеві згодом трансформуються у Войницьких з “Дяді Вані”; схильний до моралізаторських повчань студент Ісак Венгерович отримає подальшу розробку в образі лікаря Львова, прихильника природної краси і гармонії; безглузде марнотратство і життєва непрактичність Трилецького будуть актуалізовані в образі Раневської з “Вишневого саду” і т. ін.), а також мотивів і драматичних подій (подвійна спроба самогубства дружини Платонова і Кості Треплева з чеховської “Чайки”, два замаху Софії Єгорівни на життя Платонова і аналогічний вчинок дяді Вані з однойменної п'єси, який намагався вбити професора Серебрякова тощо). Безумовним є зв'язок “Платонова” з наступною драмою А.Чехова – “Івановим”, головний герой якої – Микола Олексійович Іванов – успадкував деякі особистісні риси і трагічну долю Михайла Васильовича Платонова.

Автор “Іванова” (1887 – 1889) відходить від зображення життєвих конфліктів і зосереджується на “драмі без боротьби сторін, драмі, в якій у кращих людей немає цілей, а збереглися вони тільки у гірших...” [2, с. 131]. Провідним мотивом п'єси стає гамлетівський пошук відповіді на питання, ворожим чи сприятливим для людини є навколишній світ, чи виправдані зусилля знайти власне місце в ньому, змінити його на краще.

У А.Чехова-прозаїка, як відомо, прізвища персонажів виконували характерологічну функцію, зосереджували увагу на найважливіших рисах їхнього характеру. Той же самий прийом застосовується і в драмі “Іванов”. Наділяючи головного героя найпоширенішим у Росії прізвищем, драматург засвідчує, що трагічна історія Іванова – не виняткова подія з провінційного життя, а розповсюджене явище, що може трапитися з кожним і зачіпає всіх.

Чеховська п'єса має цікаву побудову: в ній на першому плані розгортається оманливий сюжет, сюжет-пастка, який приховує істинний перебіг подій. Насправді драматург зображує драму людини, розчарованої в житті і власних можливостях внаслідок занепаду моральних сил, згасання інтересу до результатів своєї праці та діяльності сучасників. “Зайві люди, зайві слова, необхідність відповідати на дурні запитання – усе це, лікарю, стоило мене до хвороби, – зізнається Іванов у розмові із Львовим, який його спочатку також не розуміє. – Я став дратівливий, запальний, різкий, дріб'язковий до того, що не впізнаю себе. Цілими днями у мене голова болить, безсоння, шум у вухах. *А діватися однозначно нікуди...* (курсив наш – А.В.)” (дія перша, сцена III). Однак оточуючі підозрюють Іванова в нещирості, вбачають у його діях і вчинках негативний підтекст. І це все формує викривлене уявлення про головного героя, складає підґрунтя неправдивого сюжету. Поширюються чутки про те, що Іванов побрався з Анною Петрівною (вродженою

Саррою Абрамсон) із розрахунку отримати великий посаг. Причину передчасної смерті дружини, хворої на сухоти, пояснюють прагненням Іванова помститися Анні Петрівні за те, що її батьки відмовилися визнати їхній шлюб і не дали грошей. Візити Іванова до Лебедєвих і зустрічі з їхньою донькою Сашею розглядаються як намагання вирішити фінансові проблеми (сплата боргу Зинаїді Саввішні Лебедєвій, матері Саші). До речі, поширенням цих пліток серед своїх гостей займається сама Лебедєва, надзвичайно скупа жінка.

Навіть Євгеній Костянтинович Львов, який лікував дружину Іванова, повірив у наклепи і звинуватив головного героя в “бездушному егоїзмі”, “холодній безсердечності”, назвав його Тартюфом, “піднесеним шахраєм” (дія перша, сцена V). Спроба Іванова відверто поговорити з лікарем і спростувати звинувачення на свою адресу не мала успіху. “Я одружився на Анні, щоб отримати великий посаг... Посагу мені не дали, я промахнувся і тепер зживаю її зі світу, щоб одружитися на іншій і взяти посаг... Так? – запитує він Львова і дивується з того, наскільки спрощено його сприймають. – Як просто й нескладно... Людина така проста і нехитра машина... Ні, лікарю, у кожному з нас надто багато коліс, гвинтів і клапанів, щоб ми могли судити один про одного по першому враженню або по двох-трьох зовнішніх ознаках. Я не розумію вас, ви мене не розумієте, і самі ми себе не розуміємо. Можна бути прекрасним лікарем – і в той же час зовсім не знати людей” (дія третя, сцена VI). Микола Олексійович так і залишився непочутим.

З моменту першої появи Іванова на сцені не припиняються звинувачення на його адресу у бездіяльності, непрактичності, нерішучості та інших особистісних вадах. Михайло Михайлович Боркін, дальній родич Іванова, який керує його маєтком і постійно пропонує якісь дивовижні проекти, жартома робить зауваження, що їхні справи не покращуються, оскільки Микола Олексійович часто нервується, ние, “постійно в мерлехлюндії”. “Ви психопат, рюмса, – переконує Боркін, – а будь ви нормальною людиною, то через рік мали б мільон” (дія перша, сцена II). Наскільки виправдами є такі характеристики Іванова? Чому він не докладає жодних зусиль, щоб покращити власні справи і таким чином змусити поважати себе? Пошук відповідей на поставлені запитання потребує чіткого уявлення про життєві плани і прагнення головного персонажа п’єси, про його особистісне життя, про його найближчих друзів і знайомих.

В окремих дослідженнях головний герой однойменної чеховської драми характеризується як “зайва людина”, як представник того покоління, що під маскою “легкої збудливості і швидкої стомлюваності, ... розчарованості й безвір’я ... дурного гамлетизму” приховує “неробство та безвілля” [3, с. 476]. Іванов – розумна, критично мисляча і чуттєво розвинена людина, найкращі особистісні якості якої заглушає втома від буденності. “Був я молодим, гарячим, щирим, недурним, – розповідає він Лебедєву історію власного розчарування в житті, – кохав, ненавидів і

*вірив не так, як усі* (тут і далі курсив наш – А.В.), працював і сподівався за десятеро, воював із вітряками, бився лобом об стіни; не розміривши своїх сил, не міркуючи, не знаючи життя, я звалив на себе ношу, від якої відразу захрумтіла спина і потягнулися жили; я поспішав витратити себе на одну тільки молодість, п'янів, збуджувався, працював; не знав міри. <...> І ось як жорстоко мстить мені життя, з яким я борюся! *Надірвався я!* У тридцять років вже похмілля, я старий, я вже вдяг халат. *З важкою головою, з ледачою душею, стомлений, надірваний, надломлений, без віри, без кохання, без мети, як тінь, тиняюся я серед людей і не знаю: хто я, навіщо живу, чого хочу?* <...> І всюди я вношу із собою тугу, холодну нудьгу, незадоволеність, огиду до життя...” (дія четверта, сцена X). Процитована репліка засвідчує, що головний герой – непересічна особистість з індивідуальним і самостійним характером. У молодості він не підлаштовувався під інших, керувався власними орієнтирами і цінностями, а тому “кохав, ненавидів і вірив не так, як усі”. Однак від перенапруження Іванов почав втрачати життєву енергію, відчув страшну втому і вирішив змінитися. Спочатку він намагається діяти по шаблону і нічим не відрізнятись від інших, його ідеал – усамітнене життя, в якому “чим сірішим і монотоннішим є фон, тим краще” (дія перша, сцена V).

Можливо, скепсис головного героя викликаний постійними невдачами в особистісному житті, і в громадській діяльності, і в роботі, і у фінансових справах... Інтуїтивно він відчуває власну віддаленість від сірого середовища, але життєві обставини змушують прикидатися таким, як усі, вдавати з себе звичайного чоловіка. Закохавшись у Сашу Лебедеву і намагаючись їй сподобатись, Іванов говорить те, що від нього хочуть почути: “Я вмираю від сорому при думці, що я, здорова, сильна людина, перетворився чи то на Гамлета, чи то на Манфреда, чи то на зайвих людей... <...> Існують жалюгідні люди, яким лестить, коли їх називають Гамлетами або зайвими, але для мене це – ганьба! Це обурює мою гордість, сором гнітить мене, і я страждаю...” (дія друга, сцена VI). Згодом чеховський персонаж розуміє помилковість обраного способу життя і поведінки, заснованого на зраді власних поглядів і переконань. Тому він вирішує залишитися самим собою: “Нити, співати Лазаря, наганяти тугу на людей, усвідомлювати, що енергія життя втрачена назавжди, що я заіржавів, віджив своє, що я піддався слабодухості і по вуха зав’яз у цій мерзотній меланхолії, – усвідомлювати це, коли сонце яскраво світить, коли навіть мурашка тягне свою ношу і задоволена собою, – ні, слуга покірний! Бачити, як одні вважають тебе за шарлатана, інші жалкують, треті простягають руку допомоги, четверті, – що всього гірше, – із благоговінням прислухаються до твоїх зітхань, дивляться на тебе, як на другого Магомета, і чекають, що ось-ось ти оголосиш їм нову релігію... Ні, слава богу, у мене ще є гордість і совість (курсив наш – А.В.)!” (дія четверта, сцена VIII). Таким чином сутність драматичного конфлікту полягає не в тому, що Іванову не вдається пристосуватися до

умов нижчого за нього середовища, а в його особистісній незатребуваності і нереалізованості. Як слушно зазначає Н. Берковський, головний герой однойменної чеховської драми “страждає невтіленням”, “середовище й епоха не дають матеріалу” для його самореалізації [2, с. 133].

В оточенні Іванова дуже важко знайти достойних і порядних людей, на чю допомогу й підримку він міг би розраховувати. За винятком Саші, закоханої в Миколу Олексійовича і готової заради кохання вилікувати його від туги, піти за ним на край світу (дія третя, сцена VII), майже всі персонажі ворожі Іванову, виявляються протилежними йому. Взяти хоча б лікаря Львова, який не тільки прилюдно повчав і соромив головного героя, але й писав, за словами Саші Лебедевої, анонімні листи про нього (дія четверта, сцена XI). Не відзначається моральною поведінкою і дядько Іванова по матері – граф Матвій Семенович Шабельський, завзятий марнотратник і гультай, який замість співчуття хворій дружині Миколи Олексійовича висловлює непристойні поради. На репліку лікаря Львова про те, що Анні Петрівні треба терміново їхати на лікування до Криму, Шабельський відповідає: “Почала пирхати або кашляти від нудьги яка-небудь мадам Анго або Офелія, бери зараз папір і прописуй за правилами науки: спочатку молодий лікар, потім поїздка до Криму, в Криму татарин...” (дія перша, сцена III). Такі особи, як голова земської управи Павло Кирилович Лебедев і йому подібні, навіть не приховують свого убозтва і повної деградації. Як приклад можна навести бесіду Шабельського і Лебедева, в якій останній так себе характеризує: “Який там світогляд? Сиджу і кожну хвилину на околеванця чекаю. Ось мій світогляд” (дія друга, сцена IV). Наведені факти пояснюють причини бездіяльності Іванова, обраної ним позиції неучасті й непричетності до життя, в якому панують Боркіни, Шабельські, Лебедеви... Мабуть, саме цим пояснюється і трагічна розв’язка п’єси А. Чехова, у фіналі якої головний герой приймає рішення покінчити з життям і лунає роковий постріл.

Поява “Іванова” засвідчила відхід його автора від традицій старої драми в побудові сюжету, розробці конфлікту та характеристиці образів. Сам А. Чехов у листі до старшого брата Олександра від 24 жовтня 1887 р. так визначив новаторство своєї п’єси: “Сучасні драматурги начиняють свої п’єси виключно ангелами, негідниками і блазнями... <...> Я хотів зоригінальничати: не вивів жодного злодія, жодного ангела (хоча не зумів утриматися від блазнів), нікого не звинуватив, нікого не виправдав...” [4, с. 162]. В “Іванові” вже немає внутрішнього зв’язку між положенням, характером і долею головного героя; зовнішні оцінки й поведінка персонажа не відповідають його особистісній суті і властивостям. “Де герой мав би діяти за точними мотивами, там він імпровізує, ...драматичні інтереси більше не ведуть його, він зневажає їх на словах і на ділі. На сцені грають дещо малозвичайне: історію людини, що не бажає жити власним життям” [2, с. 135].

Наприкінці 80-х рр. у співавторстві з О.Суворіним А.Чехов вирішує написати нову п'єсу, початковий план якої був викладений у листі до видавця від 18 жовтня 1888 р. Після відмови О.Суворіна драматург продовжує розробку власного задуму і визначає (лист до О.Плещеева від 30 вересня 1889 р.) провідну ідею комедії “Лісовик” (1888 – 1890 рр.) – вивести “хороших, здорових людей, наполовину симпатичних; кінець благополучний”, “загальний тон – суцільна лірика” [43, с. 384].

“Лісовик” став продовженням драматургічних експериментів А.Чехова, адже в ньому, як і в попередніх п'єсах, постає багатолюдний ансамбль дійових осіб, застосовується прийом їхнього подвоєння у процесі розвитку основних подій. Чеховська комедія містить декілька пар драматичних образів, що утворюються на основі спільності особистісних рис персонажів. Кожен з героїв такої пари – Леонід Степанович Жолтухін та Іван Іванович Орловський, Михайло Львович Хрущов і Федір Іванович Орловський, Соня Серебрякова і Юля Жолтухіна – доповнюється своїм двійником, таким чином образні характеристики укрупнюються й поглиблюються. На думку дослідників, у п'єсі відбувається розрядження дійових осіб, які мають своїх дублерів, щоб зосередитися на відтворенні атмосфери, що їх породжує. “Не Жолтухін важливий, не Орловський, але щось жолтухінсько-орловське, властиве обом. <...> Загальна атмосфера ще слабо відчувається в “Лісовику”... Є клімат навколо окремих персонажів, і тільки утворюється загальний клімат усієї п'єси” [2, с. 136 – 137].

Закоханий у Соню Жолтухін невдоволений тим, що донька професора Серебрякова не звертає на нього увагу. “Я некрасивий, нецікавий, нічого в мені немає романтичного, – говорить Леонід Степанович своїй сестрі Юлі, – і якщо вона вийде за мене, то тільки з розрахунку... за гроші!..” (дія перша, сцена 1). Невдоволений життям і гість Жолтухіна, Єгор Петрович Войницький, який не може примиритися із застоєм у справах і даремністю існування членів своєї родини. Войницький роздратований поведінкою матері, Марії Василівни, яка, за його словами, “все ще лепече про жіночу емансипацію; одним оком дивиться в могилу, а іншим шукає у своїх розумних книжках зорю нового життя” (дія перша, сцена 3). З ненавистю і презирством ставиться герой до чоловіка своєї померлої сестри Олександра Володимировича Серебрякова, якого називає бездарною і нікчемною людиною. “Людина рівно двадцять п'ять років читає й пише про мистецтво, рівно нічого не розуміючи в мистецтві, – так характеризує Войницький професора Серебрякова. – Рівно двадцять п'ять років він жує чужі думки про реалізм, тенденції й усілякі інші дурниці; ...рівно двадцять п'ять років переливає з пустого в порожнє. І в той же час який успіх! Яка популярність! За що? Чому?” (дія перша, сцена 3). Єгор Петрович кохає дружину Серебрякова – Єлену Андріївну і не може зрозуміти того, як така молода і вродлива жінка зв'язала свою долю зі старим чоловіком:

“Його друга жінка, красуня, розумниця... вийшла за нього, коли вже він був старий, віддала йому молодість, красу, свободу, свій блиск... За що? Чому? Адже який талант, яка артистка! Як дивно грає вона на роялі!” (дія перша, сцена 3). Останні слова Войницького дають привід Жолтухину звинуватити гостя в нетактовності й аморальності, озвучити чутки про те, що він начебто “живе із професоршею і не може приховати цього” (дія перша, сцена 5).

В Єлену Андріївну закоханий і син поміщика Орловського – Федір Іванович, такий же гультай, гравець і розпусник, як і його батько. Молодий Орловський намагається вразити своєю розгульністю та розбещеністю, сподівається завоювати жіноче серце нахабством у спілкуванні й зухвалістю в поведінці. “На цьому світі я все випробував, – звертається він до Єлени Андріївни, яка відкидає його залицяння, – навіть юшку із золотих рибок двічі їв... Тільки ось ще на кулях не літав і жодного разу ще у вчених професорів дружин не уводив” (дія третя, сцена 6). Коли дружина Серебрякова категорично присікає всі спроби Федора Орловського зблизитися з нею, молодий чоловік залишає її у спокої і звертає увагу на Юлю.

Лісовиком у п'єсі називають поміщика Михайла Львовича Хрущова, що закінчив медичний факультет, займається медициною і збереженням лісів. Він, як і Федір Іванович Орловський, людина активна й наполеглива. На відміну від свого самовпевненого “двійника”, що веде дозвільний образ життя, Хрущов займається благородною справою в інтересах усіх людей. Головний герой не тільки захищає навколишню природу, але й утверджує ідею гармонічного розвитку особистості. “У людині має бути все прекрасним: і обличчя, й одяг, і душа, і думки”, – наголошує він під час розмови із Сонею (дія друга, сцена 9).

Хрущов свідомий того, що він повинен приносити своєю діяльністю користь суспільству, керуватися не власними інтересами, а думкою про окрему людину. Не випадково його відповіддю на спробу Серебрякова виправдати себе і звинуватити Єлену Андріївну в подружній зраді стають такі слова: “Ви двадцять п'ять років були професором і служили науці, я саджаю ліси і займаюся медициною, але до чого, для кого все це, якщо ми не щадимо тих, для кого працюємо? Ми говоримо, що служимо людям, і в той же час нелюдяно губимо один одного. Наприклад, чи зробили ми з вами що-небудь, щоб урятувати Жоржа? Де ваша дружина, яку всі ми ображали? Де ваш спокій, де спокій вашої доньки? *Все загинуло, зруйновано, все йде прахом* (курсив наш – А.В.). Ви, панове, називаєте мене Лісовиком, але ж не я один, у всіх вас сидить лісовик, усі ви бродите темним лісом і живете навпомацки. Розуму, знань і серця у вас вистачає тільки на те, щоб псувати життя собі та іншим” (дія четверта, сцена 8). Думка про порушення гармонії людських стосунків і недосконалість існуючого світоустрою як першопричини особистісного невдоволення життям визначає загальний пафос цього чеховського образу. Самокритика в устах Хрущова

перетворюється на критику самих підвалин сучасної йому дійсності, де панують помилкові ідеали. “Я вважав себе ідейною, гуманною людиною, – зізнається він у присутності Серебрякова та інших персонажів, – і разом з цим не пробачав людям щонайменших помилок, вірив пліткам, обмовляв разом з іншими, і коли, наприклад, ваша дружина довірливо запропонувала мені свою дружбу, я випалив їй з висоти своєї величі: “Відійдіть від мене! Я зневажаю вашу дружбу!”. Ось я який. У мені сидить лісовик, я дрібний, бездарний, сліпий, але і ви, професоре, не орел! І в той же час увесь повіт, усі жінки бачать у мені героя, передову людину, а ви знамениті на всю Росію! А якщо таких, як я, серйозно вважають героями, і якщо такі, як ви, серйозно знамениті, то це означає, що ...немає справжніх героїв, немає талантів, немає людей, які виводили б нас із цього темного лісу, виправляли б те, що ми псуємо...” (дія четверта, сцена 9).

Віра у власні сили не залишає Хрущова в найскладніші хвилини життя, коли він втрачає надію на особистісне щастя і заграва пожежі сповіщає про загибель лісу. “Хай горять ліси – я посію нові! – проголошує Михайло Львович. – Хай мене не кохають, я покохаю іншу!” (дія четверта, сцена 9). У фіналі драматург винагороджує головного героя за його стійкість і мужність у відстоюванні власних ідеалів: Соня зізнається Хрущову в коханні і він відповідає взаємністю. Чеховська п'єса завершується подвійною щасливою розв'язкою: крім першої пари закоханих (Соня і Хрущов) утворюється ще одна – Федора Орловського і Юлі Жолтухіної. Таким чином автор “Лісовика” зосереджується на розв'язанні любовних колізій, протиставляє загальній проблематиці перспективи успішного облаштування особистого життя персонажів. Якщо у зрілих чеховських драмах переважають картини людського буття і поетика буденності, то в “Лісовику” спостерігається лише перше наближення до такого зображення, яке поки що досягається “занадто різкими та помітними і в той же час недостатньо узагальненими засобами” [2, с. 137].

Раннім п'єсам А.Чехова ще бракує лаконізму, ледь вловимої експресії, тональності в характеристиці дійових осіб, багатогранності у виявленні й передачі їхніх настроїв, відчуттів, переживань. І у “Платонові”, і в “Іванові”, і в “Лісовику” надто громіздкою є система дійових осіб, авторська думка знаходить повне вираження в драматичному тексті, чим виключається необхідність підтексту; позасюжетні елементи (звуки, паузи, ліричні відступи) використовуються епізодично, виконують другорядну функцію і не допомагають відтворенню загальної атмосфери зображуваного. Тільки починаючи з “Чайки” у творчості А.Чехова знаходить відповідне застосування прийом гри обстановкою, а невербальні засоби сприяють виявленню загальної тональності п'єси [1, с. 83]. Разом з тим уже в ранніх творах драматурга виявляються тенденції щодо ослаблення сюжетної дії і драматичного конфлікту, на перший план виходить зображення побутового фону, а



образи дійових осіб відзначаються неоднозначністю, суперечливістю і незавершеністю авторських характеристик.

Перспективи подальшої розробки проблеми вбачаємо в дослідженні питання про сценічність чеховської драматургії, у вивченні історії театрального тлумачення п'єс А.Чехова і розкритті причин їхнього неоднозначного прочитання на світовій сцені.

#### Література

**1. Балухатый С.Д.** Вопросы поэтики: Сб. ст. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с. **2. Берковский Н.Я.** Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр: Статьи разных лет. – М.: Искусство, 1969. – С. 48 – 182. **3. История** русской литературы XIX века: (Вторая половина): Учеб. / Под ред. Н.Н. Скатова. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1991. – 512 с. **4. Чехов А.П.** Собр. соч.: В 12-ти т. Т. 11. Письма. 1877 – 1892. – М.: Худож. лит., 1956. – 712 с. **5. Чехов А.П.** Вишнёвый сад: Пьесы. – М.: Эксмо, 2006. – 704 с.

The author of article considers artistic originality of the Chechov's early plays, analyzes their influence on forming of dramatic talent of writer.

УДК 821.161.2.09 «194/195»

**О.А. Галич**

### **ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ ІНСТИТУТУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА 40–50 РОКІВ**

Восьмий рік у Луганську функціонує Східний філіал Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Національної Академії Наук України. Його створення й робота в умовах незалежної України примушують звернутися до тих часів в історії національного літературознавства, коли вперше в нашій державі з'явилася установа, що стала вивчати літературний процес. Це трапилося в листопаді 1926 року в тодішній столиці України – Харкові, коли там відкрився Інститут Тараса Шевченка, який став провідною науково-дослідною установою в Україні, хоча ще 5 січня 1926 року Укрголовнаукою за активної участі М.Яворського, Д.Багалія, О.Палладіна було прийнято ухвалу про підтримку клопотання перед керівництвом української освіти про передачу приміщення й затвердження тимчасового штатного розпису Інституту. За свідченням нинішнього його директора М.Жулинського: «Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України народжувався з потреби творити національну науку про літературу, з необхідності зібрати та опрацювати розпорошений і несистематизований масив

рукописної спадщини української літератури від давнини до сучасності” [1, с. 17]. Біля витоків створення цього науково-дослідного закладу стояли І.Айзеншток, Д.Багалій, М.Гудзій, О.Дорошевич, С.Єфремов, П.Зайцев, А.Кримський, С.Маслов, В.Перетц, П.Попов та інші відомі вітчизняні літературознавці.

Спочатку Інститут Тараса Шевченка функціонував у системі Народного Комісаріату освіти УРСР, як його базова науково-дослідна установа, а потім Інститут було передано в підпорядкування Академії Наук УРСР. Першим директором Інституту було призначено академіка Дмитра Івановича Багалія (1857-1932), відомого вітчизняного історика, автора досліджень з історії Слобожанщини. Як літературознавцю йому належать праці про Григорія Сковороду (“Український мандрований філософ Григорій Сковорода”, 1926), П.Гулака-Артемівського, Г.Квітку-Основ’яненка, О.Потебню, І.Франка. Він займався проблемами шевченкознавства, зокрема опублікував наукові розвідки про поеми “Сон” і “Кавказ”, праці: “Т.Шевченко і селяни в переказах і історичній дійсності” (1928), “Т.Г. Шевченко – поет пригноблених мас” (1931). Заступником директора був керівник письменницької організації “Плуг” Сергій Володимирович Пилипенко (1891 – 1943).

Ученим секретарем новоствореного Інституту став Ієремія Якович Айзеншток (1900 – 1980), дослідник творчості Г.Квітки-Основ’яненка, П.Гулака-Артемівського, І.Котляревського, Є.Гребінки. Йому ж належить перше повне видання щоденника Т.Шевченка з коментарями (1925).

За свідченням М.Жулинського, “згідно з положенням про Інститут Тараса Шевченка, переданим на затвердження Укрголовнауці 6 листопада 1926 р., науково-дослідна робота мала здійснюватися такими структурними підрозділами (кабінетами): “1. Кабінет дожовтневої літератури; 2. Кабінет для вивчення життя Шевченка; 3. Кабінет для дослідження творчості Шевченка; 4. Кабінет бібліографії Шевченка та нової української літератури; 5. Кабінет післяшевченкової літератури; 6. Кабінет жовтневої літератури”. У Харкові мали б працювати чотири кабінети, у Київському філіалі – два” [1, с. 23]. Науковими співробітниками було призначено М.Плевака в Харкові, а О.Дорошевича – в Києві. Першими аспірантами Інституту Тараса Шевченка стали М.Новицький та А.Шамрай.

Інститут було розміщено в Харкові на вул. Лібкнехта (зараз Сумська), 33. У складних матеріальних умовах перших років існування Інституту була створена наукова бібліотека, зібрано автографи Т.Шевченка, П.Куліша, І.Нечуя-Левицького, Ганни Барвінок та ін. класиків української літератури, і хоча зазначені фонди були малими, однак йшов постійний процес збору матеріалів (листів, рукописів, фотографій), поступала нова наукова література.

На думку С.Гальченка, “саме І.Я.Айзенштоку належить першорядна роль у закладенні основ джерельної бази Інституту Тараса

Шевченка” [1, с. 35]. Він займався пошуками листів, рукописів, інших документів, що належали українським письменникам, сам подарував Інституту листи І.Нечуя-Левицького, адресовані Манжурі, Самійленку, іншим вітчизняним письменникам. С.Пилипенко поповнив фонди Інституту рукописами І.Галки, В.Сосюри, І.Сенченка. Фонди збагачувалися також за рахунок передачі матеріалів з інших державних установ Москви, Ленінграда, що дало можливість отримати унікальні автографи Т.Шевченка, інших класиків літератури.

Проте на початку 30-х років після реорганізації установи, зібрані фонди було передано до Харківської наукової бібліотеки ім. В.Г.Короленка, Спілки радянських письменників України, значна частина яких пізніше була втрачена.

Відомий український літературознавець-емігрант Ю.Бойко-Блохин, що на початку 30-х років ХХ століття був аспірантом і науковим співробітником Інституту, згадував: “Інститут Шевченка містився в центрі Харкова, на Раднаркомівській вулиці, недалеко від Дому вчених і будинку НКВД. Верхній поверх являв собою картинну галерею малярських творів Шевченка. Тут було зібрано майже все, що належало пензлеві нашого Кобзаря. В нижньому поверсі розташовано багатющу шевченкознавчу бібліотеку, рукописний відділ (рукописи різних класиків і передусім Шевченка), кімната для наукової праці та для адміністрації” [2, с. 486].

Ученими Інституту Тараса Шевченка активно провадилися дослідження в галузі медієвістики. Тут слід відзначити монографічне дослідження Д.Багалія “Український мандрований філософ Г.С.Сковорода” (1926), працю О.Білецького “Проблеми вивчення старовинної української літератури до кінця ХУІІІ с.” (1936), щоправда позначену різкими ідеологічними оцінками.

Серед досягнень у галузі нової української літератури варті на увагу видання творів Марка Вовчка у чотирьох томах за редакцією О.Дорошевича, творів Б.Грінченка (у 10 тт.), М.Коцюбинського (у 6 тт.), О.Кобилянської (у 9 тт.), І.Карпенка-Карого (у 6 тт.), М.Кропивницького (у 7 тт.), О.Стороженка (у 4 тт.), Лесі Українки (у 12 тт.).

Ідеологічні перешкоди завадили видати 25-томне видання творів П.Куліша (побачили світ лише перший, другий та шостий томи).

Про розвиток українського літературознавства другої половини 20-х – початку 30-х років свідчать монографії І.Айзенштока “Котляревський і українська література” (1927), Б.Навроцького “Гайдамаки” Тараса Шевченка” (1928), його ж праці “Проблематика Шевченкових повістей” (1930), “Проблеми соціальної аналізи Шевченкової поезики” (1930), “Проблеми Шевченкової творчої методи” (1932), нарис Є.Кирилюка “Панас Мирний” (1930), монографія П.Петренка “Творча путь Марка Вовчка” (1932) та ін. “Науково-видавничу діяльність Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка розпочав виданням наукових записок під назвою “Радянське літературознавство”.

Перша книжка вийшла в 1938 р. у видавництві Академії наук УРСР” [1, с. 433].

Монографічні дослідження кінця 30-х років С.Маслова, Є.Кирилюка, Л.Підгайного, М.Новицького, П.Попова та ін. більшої чи меншою мірою зазнали впливу вульгарного соціологізму, хоча в ході дискусії на розширеному засіданні президії Спілки письменників України в травні 1939 року вульгарно-соціологічні підходи в оцінці літературного процесу були піддані певній критиці.

Оскільки Інститут постійно співпрацював з Всеукраїнською академією наук, то в 1933 році його було реорганізовано в Науково-дослідний інститут Тараса Шевченка й передано в її відання. 1936 року центральний склад Інституту було об'єднано з Київським філіалом та Комісією Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських науково-дослідних інститутів, після чого новий науково-дослідний заклад одержав назву Інститут української літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР. Директором установи став П.Г.Тичина, попередником якого на цій посаді був Є.С.Шабліовський, що став директором після смерті Д.І.Багалія. Згодом Інститут очолював О.І.Білецький. У роки війни установу евакуювали до Уфи й об'єднали з Інститутом мовознавства (цим об'єднанням знову керував П.Г.Тичина, а з 1944 року – О.І.Білецький). З 1952 року Інститут носить нинішню назву Інститут літератури ім. Т.Шевченка АН УРСР, у роки незалежності – Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Після смерті О.І.Білецького ним керували М.З.Шамота, І.О.Дзевєрін, а з 1991 року – М.Г.Жулинський.

Серед наукових працівників довоєнного складу Інституту значна частина зазнала репресій, політичних переслідувань, був засуджений і один з перших директорів установи Є.Шабліовський. У цей період в Інституті літератури працювали відомі науковці, такі як: В.Адріанова-Перетц, М.Гудзій, О.Дорошевич, В.Коряк, А.Костенко, С.Маслов, Б.Навроцький, О.Назаревський, Л.Підгайний, П.Попов, П.Филипович, М.Яшек та ін. З Інститутом літератури довоєнних літ пов'язана доля відомих літературознавців української діаспори (Ю.Лавріненко, Ю.Бойко-Блохин, Г.Костюк, І.Кошелівець, В.Державин).

Наприкінці 30-х років постало питання створення академічної історії української літератури. Було опубліковано проспект першого тому, над яким працювали О.Білецький, І.Єрьомін та С.Маслов, але через початок війни робота над цим проектом була відкладена.

У роки Великої Вітчизняної війни (1941 – 1945) значна частина літературознавців України перебувала на фронті, частина з них загинула в боях із фашистськими загарбниками. Інститут літератури як наукова установа було евакуйовано до м. Уфи (тодішня Башкирська АРСР). У цей час він зазнав ряд реорганізаційних перетворень: “... Там (в Уфі. – О.Г.) функціонував спочатку як відділ літератури утвореного Інституту суспільних наук АН УРСР, а потім як Інститут мови і літератури

(з 1942 р. його знову очолював П.Тичина). Необхідно було стоїчно робити свою справу, продовжувати наукову працю. Тож 1942 і особливо 1943 та 1944 рр. виходили інститутські збірники, книжки-брошури про Шевченка, Франка, Котляревського, інших українських письменників, проводилися наукові зібрання. У січні, березні, грудні 1942 р. в Уфі пройшли сесії, присвячені темі батьківщини, Шевченковим роковинам, 220-річчю Г.Сковороди, а в січні 1943 р. – пленум правління Спілки письменників України з нагоди 25-річчя УРСР. Серед доповідачів – П.Тичина, М.Рильський, Л.Новиченко, П.Попов та ін.” [1, с. 301].

У роки воєнного лихоліття було видано два томи “Наукових записок Інституту мови та літератури”, колективну монографію “Слов’яни в їхній боротьбі з німецьким фашизмом та його попередниками”, статті наукового та літературно-критичного змісту (М.Рильський – “Тема батьківщини в творчості Пушкіна, Міцкевича, Шевченка”, П.Тичина – “Сковорода” та ін.). Окремі наукові студії друкувалися в журналі “Українська література”, газеті “Література і мистецтво”. В останній 30 вересня 1944 року було надруковано доповідь О.Білецького “25 років українського радянського літературознавства”, виголошену на урочистостях з нагоди 25-ліття Академії Наук України, де чимало моментів пов’язано з вихваленням Й.Сталіна, його ролі в розвитку літератури й набагато менше мова йшла власне про літературу, до того ж препаровану, обмежену невеличкою кількістю імен офіційно визнаних класиків.

У листопаді 1941 року в Уфі обговорювався план створення “Нарису історії української літератури”, редакторами якої були С.Маслов і Є.Кирилук, яка з’явилася друком 1945 року накладом 3200 примірників, серед її авторів були М.Плісецький, С.Маслов, М.Ткаченко, Є.Кирилук, І.Пільгук, С.Шаховський. Однак ця праця зазнала ідеологічного шельмування в прийнятій під впливом Постанови ЦК ВКП(б) “Про журнали “Звезда” і “Ленінград” Постанові ЦК КП(б)У “Про перекручення і помилки у висвітленні літератури в “Нарисі історії української літератури” (1946), хоча, як свідчить В.Дончик, згадані автори “написали найбільш об’єктивну для 30 – 40-х та, зрештою, і 50-х років (скільки було можливо в тих часах і за тих умов) історію української літератури” [1, с. 303]. Проте звинувачення авторів історії літератури в буржуазно-націоналістичних збоченнях, перекрученні марксистського-ленінського вчення, суттєво загальмувало розвиток вітчизняного літературознавства, примусило науковців щораз озиратися на партійні документи, стежити за тим, щоб їх не звинуватили в протягуванні ворожих поглядів, відступах від марксистської методології.

Кінець 40-х років було ознаменовано ще й низкою інших партійних постанов: “Про репертуари драматичних театрів і заходи щодо їх поліпшення” (1946), “Про оперу “Велика дружба” В.Мураделі” (1948), прийнятих ЦК ВКП(б) і відповідних рішень ЦК КП(б)У (“Про журнал

“Вітчизна”, “Про репертуар драматичних і оперних театрів і заходи до його поліпшення” тощо).

Все це гальмувало дослідження літератури, але не могло зупинити розвиток науки. На початку 50-х років виходить “Історія української літератури” у 2-х томах. Перший том (“Дожовтнева література”) був підготовлений колективом учених, яких очолював О.Білецький. “Не вільна від прямолінійно соціологічних оцінок і суджень, утверджуючи участь літератури у соціальній боротьбі та революції як найголовнішу функцію, ця книжка все ж окреслила неперервність літературного процесу ХІХ – поч. ХХ століття, визначила в ньому місце того чи того письменника, в основному, за значимістю його художнього доробку” [1, с. 42].

Другий том, над яким працювали С.Крижанівський, Л.Новиченко, А.Тростянецький, Є.Старинкевич, О.Килимник та ін., був у формі макету надісланий у вищі навчальні заклади для обговорення, але до видання справа не дійшла. Замість нього було надруковано “Нарис історії української радянської літератури” (1954), а другий том (радянський період) з’явився у ґрунтовно переробленому вигляді у 1957 році (голова редколегії – О.Білецький). У ньому вперше від початку 30-х років з’явився розгляд творчості репресованих і забутих письменників (В.Чумак, Остап Вишня, М.Куліш, М.Ірчан та ін.). Однак, окремі письменники (М.Хвильовий, Г.Косинка, В.Підмогильний) все ще подавалися як вороги радянського народу.

У 40-50-х роках ХХ ст. з’являються друком монографічні дослідження “Драматургія Івана Кочерги” (1947) Є.Старинкевич, “Микола Бажан” (1954) С.Крижанівського, його ж “Максим Рильський” (1959), “Юрій Яновський” (1957) О.Бабишкіна, “Поезія і революція. Творчість П.Тичини в перші післяжовтневі роки” (1956) Л.Новиченка, “Історія створення роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”: З творчої лабораторії П.Мирного та І.Білика” (1957) М.Сиваченка, “Українська літературна критика 50-70-х років ХІХ ст.” (1959) М.Бернштейна та ін. Щоправда в цей час друкувалися й праці відверто кон’юнктурні, політично заангажовані (“Образ Сталіна в українській радянській літературі”, 1947; “Завдання літератури в світлі праці Й.В.Сталіна “Економічні проблеми соціалізму в СРСР” (1953) С.Крижанівського тощо).

У 1950 – 1956 роках було видано найповніше на той час видання творів Івана Франка у 20-ти томах. З квітня 1952 року проводяться щорічні шевченківські наукові конференції. 1958 року виходить друком праця О.Білецького і О.Дейча “Тарас Григорович Шевченко. Літературний портрет”.

І все ж досягнення, здобуті працею багатьох поколінь українських літературознавців, які найбільш повно виявили себе в перші десятиліття ХХ століття, на його середину були в ряді моментів утрачені. Й.Сталіну вдалося поставити літературу й науку про неї під свій контроль, що

відобразилося на повноті та якості аналізу літературного процесу, об'єктивності оцінки його окремих явищ.

#### Література

**1. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1926 – 2001: Сторінки історії, 75 / Відп. ред. та упоряд. О.В. Мишанич. – К.: Наук. думка, 2003. – 589 с.** **2. Бойко-Блохин Юрій.** Зі спогадів про Інститут Тараса Шевченка // Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1926 – 2001: Сторінки історії, 75 / Відп. ред. та упоряд. О.В.Мишанич. – К.: Наук. думка, 2003. – С. 486 – 495.

Article the history of establishing of Literature Taras Shevchenko Institute of the Ukrainian National Academy of Science is being analyzed. The author also studies its influence on the development of literature science in 1930 – 1940 s.

УДК 821.161.2 – 1.09 Тенета

**В.І. Дмитренко**

#### **РЕЦЕПЦІЯ МІСТА У ТВОРЧОСТІ БОРИСА ТЕНЕТИ**

Урбаністичні мотиви простежуються в українській літературі віддавна. Однак ставлення до міста завжди було двозначним, а інколи навіть ворожим. Ще Григорій Сковорода, чітко усвідомлюючи, що в усій Європі міста – осередок культури й освіти, свій вибір ідеалу буття зробив не на користь міста (“В город не піду багатий, у полях я буду жить...”). На думку С.Павличко, в українській літературі, “де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом. Адже, зрозуміло, місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [5, с. 206]. При цьому не варто забувати, що у християнській традиції місто традиційно має негативну конотацію, бо засновником першого міста вважався Каїн, якого наслідувала більшість тиранів і злодіїв. У зв'язку із цим говорити про негативне сприйняття міста лише в українській літературі було б не правильним.

Семантика міста в літературному творі аналізувалася досить докладно. Цій темі присвятили свої дослідження В.Топоров (образ Санкт-Петербурга в російській літературі), Т.Цив'ян (образ Венеції в творчості А.Ахматової), А.Русова (місто в творчості М.Гоголя) та ін. Матеріально-природні та духовно-ідеальні чинники визначають етнобуття українського народу. “Людина – суб'єкт культури: у своїй

діяльності, вчинках, думках, переживаннях вона спирається на загальнолюдські духовні й моральні цінності; культура, як онтологічне коріння, яке напоює особистість, впливає на її зростання. Свідомість людини розвивається в середині культурного цілого, у якому кристалізовано досвід діяльності, спілкування й світосприйняття” [1, с. 44]. Специфічною духовною субстанцією людини є менталітет – одна з екстраполяцій колективного несвідомого, що визначає особливості психічного складу окремої національної спільноти.

Досить часто в українській літературі місто представлено як носій чужої, не української культури. Однак, у той же час, обставини життя змушували багатьох шукати в місті можливість реалізувати свої творчі потенції. Це позначилось на двозначному ставленні до міста, особливо на початку ХХ століття, що характеризується швидким зростанням міст. Така неоднозначність вплинула на специфіку світотворення Бориса Тенети визначивши традиційні та специфічні конотації образу міста в його мистецькій спадщині.

Творча постать Бориса Тенети залишається в сучасному літературознавстві однією з найменш досліджених. Це пояснюється, перш за все, табуваністю у відомий історичний період його творчості, як і творчості багатьох інших письменників, які належать до періоду, визначеного Ю.Лавриненком, як Розстріляне Відродження. Незначна кількість рецензій на збірки Б.Тенети, інформація Лейтеса А. і Яшика М. у дослідженні “Десять років української літератури (1917 – 1927)” (1928), а також статті Володимира Мельника в “Історії української літератури ХХ століття” [3] й інших виданнях 90-х років минулого століття – це, по суті, вся інформація, яка відома нам на сьогодні. Урбаністичні мотиви його творчості не були об’єктом літературознавчих студій ні сучасників письменника, ні дослідників більш пізнього часу.

Мета статті: проаналізувати конотації образу міста у творчому доробку Бориса Тенети.

Приналежність Б.Тенети до київської літературної організації МАРС, якоюсь мірою є доказом того, що його творчий світ має ґрунтуватися на досягненнях попередників. В єдиний художній простір свого часу письменників “Ланки”-МАРСу об’єднують спільні принципи поетики, цінна інтенція до пошуку спільних структуротворчих якостей української літератури, близькість стильових проявів, перегук основних мотивів творчості. Урбаністичні мотиви чітко простежуються у творчості письменників цієї літературної організації. Місто представлено як опозиція селу. Тому у творах Бориса Тенети спостерігається продовження традицій української класичної, а також світової літератури у створенні образу міста з урахуванням спільних традицій з “ланчанами-марсівцями”. Нортоп Фрай у дослідженні “Архетипний аналіз: Теорія міфів” висловив сентенцію про те, що “міста чужі пасторальному та сільському духові” поетичного світу [14, с. 126]. Е.Соловей, аналізуючи творчий світ В.Свідзінського, зазначала: “Коли дошукуватися причин



тривалої резигнації міста саме в українській поезії, то на перше місце, напевно, слід поставити прадавню онтологізацію й сакралізацію хліборобської праці як життєдайної, а разом і способу життя, з цією працею пов'язаного. З іншого боку, із прийняттям християнства стало очевидним, що місто концентрує і в певному сенсі культивує спокусу й гріх: зрештою, такими постають міста ще в Біблії. Процеси цивілізаційного розвитку невідворотно прямували своїм шляхом, але й означені конотації виявили тривку закріпленість, міцний зв'язок з містом як топосом” [4, с. 132]. У творчості українських письменників, що представляють різні періоди розвитку нашої літератури до кінця ХІХ століття, в основному місто наділяється негативними конотаціями. Одним із перших українських письменників, який представив у своїх творах розуміння неминучості урбанізації був Микола Вороний. На відміну від своїх попередників, у “Співах старого міста” він, замість заперечень і гротеску, призводить читача до висновку, що всі шляхи ведуть до міста. Проте, проступає двоїсте ставлення ліричного героя до міста: з одного боку, він уже цілком міська людина й любить місто, однак він прикутий до нього умовами життя, що змушує його страждати й ненавидіти місто, хоча він розуміє, що життя поза ним для нього неможливе. Таке ставлення до міста спостерігаємо у творчості Е.Золя, а також багатьох інших представників світової літератури. У 20-х роках минулого століття урбаністична тема в українській літературі вже була цілком освоєною. Уже побачила світ значна кількість творів В.Винниченка, вийшла збірка “Під осінніми зорями” М.Рильського, твори В.Кобилянського, О.Слісаренка, В.Ярошенка та інших. У цей час також з'явилися розвідки В.Коряка “Місто в українській поезії” і О.Лейтеса “Наш літературний урбанізм”. О.Лейтес у своєму дослідженні представив своє вирішення конотації образу міста в сучасній йому українській літературі: “Для більшості українських пролетарських урбаністів першого призову місто – друга, а не перша батьківщина, місто – об'єкт дитячих мрій, а не об'єкт дитячих споглядань. Це й поклало свою печатку на їхні міські мотиви” [15].

Ярина Цимбал, аналізуючи дану проблему зазначала: “Щеплення урбанізму в українській літературі справді було і тривалим і болісним. Національний літературний організм відштовхував його як заразу, як чужорідне тіло, хворів і боровся, щоб, зрештою, прийняти й змиритися. Попри двозначне ставлення до міської культури, попри одночасні любов і ненависть до неї, в українській літературі урбанізм, як і скрізь в Європі та світі означав модернізм” [15].

Б.Тенета продовжує традицію двоїстості в поданні образу міста. Так, наприклад, в одному з його перших оповідань “Місто”, що було надруковано в першому числі журналу “Життя й революція” за 1926 рік такий початок: “Я ненавиджу місто, як може його ненавидіти лише той, хто так любить його... Бо воно, як кам'яна труна, захоче в собі найкращі сили, висмоктує кров, витягує жили...”

Бо воно з'їсть мене.

Я люблю його, як може любити лише той, хто бачить в ньому майбутнього паростки.

Я люблю тебе місто за те, що ти перемелюєш зерно на борошно.

Я, як закоханий, що припав до зрадливої жінки: почуває, що гострим ножом вже порізала шкіру й на серце надушує... а відірватися не може...

Я так люблю те місто прокляте, що ненавиджу до смерти... [10, с. 17].

В оповідача померла улюблена сестра, яка, на його думку, втратила здоров'я через місто, бо місто робить своїх жителів роботами, позбавлених власних думок, життєвої мети, вбиває в них найкращі якості, вимагаючи жертв. Смерть сестри, мабуть, і стала такою жертвою. Вона була поштовхом у сприйнятті оповідачем міста, як жадливої істоти, що тільки нищить і споживає, якій потрібно віддавати всі свої фізичні й душевні сили.

Слід зауважити, що Б.Тенета подає образ міста в даному творі за європейськими традиціями того часу. На початку ХХ століття європейська література зосередилась на аналізі внутрішнього світу людини. Зовнішній світ поставав у творах того періоду лише в якості своєрідного тла, яке допомагає якомога краще передати внутрішній стан героя відповідного твору. Тому така картина міста, що постає в сприйнятті оповідача в даному творі Б.Тенети, допомагає автору більш яскраво передати переживання смерті сестри героєм. Загалом творчість письменника сприймається критиками “в романтичному, лірико-імпресіоністичному ключі” [3, с. 337]. Це засвідчує перша збірка письменника “Листи з Криму” (1927). Ця проблема вже розглядалась автором статті [2]. В оповіданні “Місто” наявні мотиви містичного символізму. Твір містить сюрреалістичні відіння й натуралістичні елементи. Так, наприклад, місто представляється оповідачеві павуком: “Я знаю. Я зна-аю, ти хитрий, тисячовуличний павуче! Зовсім непомітно ти простягаєш свої лапи, і коли схопиш, лише тоді ясно станеш на очі...” [10, с. 18]. А нижче: “Далеко внизу лежить він, огнений павук, червоноокий згубця життя. Він ніколи не спить ненажерливий.

Вже залізні його пазурі викидають з легенів шматки сірі-сірі, іноді жовті з червоними ниточками” [10, с. 19]. Місяць сприймається оповідачем також у сюрреалістичній традиції як вісник смерті: “Надворі місяць будинки мертвить” [10, с. 19]. Таке сприйняття міста героєм викликає асоціації зі збіркою Верхарна “Міста-спрути”.

У сприйнятті міста Борисом Тенетою чітко простежуються автобіографічні елементи: він народився в селищі Покровському на Катеринославщині, де прожив до 11 років. Творче становлення відбулось в Катеринославі, з 1927 року він став киянином. На нашу думку, найбільш автобіографічною є поезія Б.Тенети присвячена Є.Плужнику, побратиму по МАРСУ. Такий висновок нам дозволила зробити фраза про

сухоти, на які, як ми знаємо достовірно хворів Є.Плужник, і на які, як стає зрозуміло з тексту, був хворим і автор поезії. У вірші дуже чітко відчувається туга за минулою близькістю до природи, за тими роками, проведеними на селі, які вже не повернути: “Там у степах забрунькувала вишня, // І на Дніпрі сльозою вкрився лід [...] У сивім ковилі ховає сонце вії // І в позолоті очерет горить”. Однак, на думку автора, той, кому присвячена дана поезія, не розуміє вже цього: “...та ти не розумієш, // Тобі рідніші брук і димарі...”. Хоча ліричний герой також лише згадує про минулу молодість і вміння відчувати красу природи, бо “Я завтра знов лічити буду гранки // І у портфелі тамувать весну...” [9, с. 62].

Дуже мала кількість поезій Б.Тенети доступна сучасним дослідникам, однак і вона дозволяє простежити тематичну спільність їх із прозою письменника. Образ міста, представлений у них, продовжує традиції зображення його у прозі письменника. Так, у поезії “Немає слів...” чітко окреслюється амбівалентний стан ліричного героя щодо сприйняття їм міста. Місто забрало в ліричного героя можливість насолоджуватись принадами життя. Йому вже не шукать зелених квітів у гаю, “не ходить співучою косою // На луки ранком золото збирать”, бо:

Хто хоч на мить в сталеві очі міста  
Поглянув, прагнучи і бур і боротьби,  
Життя того, як порване намисто  
Не позбирать на брукові в юрбі [11, с. 5].

Так само неможливість повернути минуле, за яким тужить ліричний герой, і яке уособлює степ, далекий гай і перше кохання звучить у поезії “Знов мені приснилися...”. Тільки в снах він може повернутися в той такий далекий і щасливий для нього час. Однак, в очі глянула інша, загадкова: “В очі глянула, і ти уже не та // Бо вона коха по-городському... // Я забув про тебе і жита” [8, с. 7].

У поезії “Ти сидиш в задимленій кімнаті...” ліричний герой страждає за втраченою чистотою села. Бо його кохана дівчина змушена продавати своє тіло і йому вже не повернути щасливих днів свого минулого. Тепер його чекає лише: “Ніч самотна, вітер і туман”.

В оповіданні “Ave vita” оповідач знаходить заспокоєння в степу, він іде туди, щоб провітрити свої думки “запорошені містом” і свою душу, яка “застоялась там у місті, почала обростати салом...” [6, с. 146]. У ранньому оповіданні “Маріяка” також все краще в житті героя відбувається в степу. Саме там Маріяка стає надзвичайною, “не даремно-ж вона була селянка”. У повісті “Гармонія і свинушник” герої – молоді хлопці й дівчата, які приїхали в місто отримати освіту, змінити життя на краще. Однак вони свою душевну насагу знаходять тільки в степу. Оповідання “П’яниці”, що увійшло до третьої збірки письменника, а потім виходило окремою книгою, досить чітко окреслює читачеві картину деградації міського населення. У центрі твору – сім’я п’яниць (батько, мати й син), які втратили людську подобу й мету свого життя, вбачають лише в тому, щоб напиться до такого стану, коли людина

втрачає людську подобу. Дослідники зазначали, що Б.Тенета в цьому творі наближається до натуралізму, трактуючи людину з погляду її біологічної природи, тобто з фізіологічного боку життя.

Героїня повісті Б.Тенети “Гармонія і свинушник” Катерина “з очима вітром степовим навіяними” сприймає місто дуже позитивно: “Там життя цікаве, зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим, не тільки таким як тут, де ще й досі панує дяк, а дядьки по-старому пиячать, – тільки не горілка вже, а самогон. Тягнуло в незнані краї, де життя на тисячі фарб грає, де люди будують нове й не такі забиті, та темні, як тут” [7, с. 54]. Однак, потрапивши в місто, вона вже інакше сприймає його: “Не звикла вона ще до міста, та боялася признатися Михайлові, що іноді її, котра нічого не боялася, там, у степах, в боях, під Перекопом, лякали люди, високі кам’яні гроби і лише іноді ритмічне дихання заводу і праця в робітничій околиці будили щось рідне, але так стомлювалась вона за вісім годин праці, що все пропадало марно.

Як їхала сюди, здавалося, що тут всі розумні такі, хороші, а придивилася, то такі ж самі, як і всюди” [7, с. 55]. Катерина так і не змогла звикнути до оточуючого її бруду. Вона прагнула гармонії, а оточував її лише свинушник. Вона наклала на себе руки, не витримавши бруду. На жаль, лише її смерть стала поштовхом до розуміння її Михайлом: “І лише тепер відчув Михайло, що вона – це весна... Увесь світ, а світ увесь новий – це вона. Відчув і одразу зрозумів її біль, що не дав їй злитися з життям...” [7, с. 253].

Отже, при окресленні образу міста у творах Б.Тенети створюється бінарна опозиція “степ” – “місто” у значенні “вічне, природне, чисте, гармонійне” – “минуше, морально нівельоване, дисгармонійне щодо природи”. Однак, у поезіях і в оповіданні “Місто” ми спостерігаємо роздвоєність героя в сприйнятті міста як життєвого простору. Місто сприймається ним як вимушена даність, яку не уникнути, з якою немає сенсу сперечатися чи боротися. Більш детальний аналіз урбаністичних мотивів у творчому надбанні Б.Тенети може стати матеріалом для наступних досліджень.

#### Література

**1. Буякас Т., Зевина О.** Опыт утверждения общечеловеческих ценностей – культурных символов – в индивидуальном сознании // *Вопр. психологии.* – 1997. – № 5. – С. 44 – 56. **2. Дмитренко В.** Імпресіонізм як стильова домінанта ранньої прози Бориса Тенети // *Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка,* – 2006. – № 10 (105). – С. 52 – 58. **3. Мельник В.** Борис Тенета (1903 – 1935) // *Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст.* – К., 1998. **4. Соловей Е.** Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського. – К., 2006. **5. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 448 с. **4 6. Тенета Аве**

vita! // Глобус. – 1926. – № 7. – С. 146 – 149. **7. Тенета Б.** Гармонія і свинушник // Життя й революція. – 1927. – № 7 – 8. – С. 48 – 75; № 9. – С. 240 – 259. **8. Тенета Б.** Знов мені приснилися // Життя й революція. – 1926. – № 6. – С. 7. **9. Тенета Б.** Є.Плужникові // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 62. **10. Тенета Б.** Місто // Життя й революція. – 1926. – С. 17 – 21. **11. Тенета Б.** Немає слів... // Життя й революція. – 1926. – С. 5. **12. Тенета Б.** Ти сидиш в задимленій кімнаті // Життя й революція. – 1926. – № 9. – С.7. **13. Травень О.** Б.Тенета. Десята секунда. Книгоспілка. 1929 р. Стор. 222. // Критика. – 1929. – № 11. – С. 134 – 136. **14. Фрай Н.** Архетипний аналіз: Теорія міфів // Слово. Знак. Дискурс. – С. 111 – 133. **15. Цимбал Я.** Привиди урбанізму // Критика. – 2007. – № 4. – С. 3.

The image of the city in the literary work of Borys Teneta is analyzed in the article. The peculiar attention is paid to the novel of the writer "The city". This article also depicts other works of the writer.

УДК 821.161.2“16/17”

**С.С. Журавльова**

**РЕЦЕПЦІЯ ПОСТАТІ СВ. МИКОЛАЯ  
В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ  
СВТ. ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА ТА ІОАНА МАКСИМОВИЧА**

Постать св. Миколая, архієпископа Мирлікійського, надзвичайно шанована у християнському світі. Чудесні діяння та знамення святого спричинили появу у V ст. житія архієпископа Мирлікійського, чисельність варіантів якого поступово зростала: “Пам’ять про святе життя такого великого угодника Божого, яким був святий Миколай, Мирлікійський чудотворець, і про незліченні чудеса, здійснені ним на користь стражденному людству за життя і по смерті, природно стала для побожних нащадків предметом благоговійного шанування і в швидкий час була увічнена письмово у давньохристиянській агіографії” [1, с. 1], – підкреслює Ф.Гусев. В Україні дуже рано сформувався розвинений культ св. Миколая, набувши культового значення. Вперше житіє святиителя стало відоме в Київській Русі наприкінці XI – на початку XII ст., коли було перекладено з грецької так зване апокрифічне житіє св. Миколая. З XV ст. в Україні з’являється в списках житіє св. Миколая Симеона Метафраста. Згодом виникає корпус київських легенд про святиителя Мирлікійського.

За барокової доби св. Миколай вже не є персонажем виключно життійної прози. Постать святиителя привертає увагу поетів Чернігівського літературно-філософського кола другої половини XVII – початку XVIII

ст. – Лазаря Барановича, Варлаама Ясинського, Дмитрія Туптала, Іоана Максимовича. На жаль, межі цієї розвідки не дозволяють обрати за предмет дослідження усі твори згаданих авторів. Ми зосередимося лише на віршах свтт. Дмитрія Туптала (“Вѣнец от дванадесят звѣзд архіерейскій, от дѣл, чрез них же молим ест пастыр миррейскій”) та Іоана Максимовича (“Чудо святого Николая” із книги “Алфавит собранный, рѣсимами сложенный...”), зважаючи на спільність мотивів (аскетичне життя і чудеса святого) та час написання творів – межа XVII – XVIII ст.

Поетичні твори свт. Дмитрія Туптала не визначалися прихильністю дослідників, що зумовлено, на думку Б.Криси, проблемою атрибуції [див.: 2, с. 117 – 118]. Літературознавство XX ст. презентує аналіз віршів святителя в контексті епіграматичної поезії та її версифікаційних особливостей, здійснений Д.Чижевським, В.Крекотнем та М.Сулимою. Інтерес до поезії свт. Дмитрія посилюється на початку XXI ст., про що свідчать розвідки Б.Криси, Р.Голика, Т.Трофименко, К.Дубініної, О.Сироїд, однак твір “Вѣнец от дванадесят звѣзд архіерейскій, от дѣл, чрез них же молим ест пастыр миррейскій” згадується літературознавцями побіжно. У “Алфавиті” свт. Іоана Максимовича увагу дослідників привертала найчастіше вірші-притчі на античну тематику (Л.Ушкалов, В.Шевчук, О.Зосімова, О.Засько, С.Демченко). Житійні вірші (зокрема “Чудо святого Николая”), що складають переважну частину книги “Алфавит”, не потрапляють у коло зацікавлень істориків української літератури. Таким чином, вірші свтт. Дмитрія Туптала та Іоана Максимовича, присвячені св. Миколаю, фактично залишилися поза увагою дослідників. Отже, метою нашої розвідки є виявлення особливостей рецепції постаті св. Миколая в поетичних творах свтт. Дмитрія Туптала та Іоана Максимовича, що дасть можливість з’ясувати аспекти індивідуального опрацювання поетами життя св. Миколая, визначити місце зазначених віршів у межах української барокової поезії.

“Вѣнец от дванадесят звѣзд архіерейскій, от дѣл, чрез них же молим ест пастыр миррейскій” свт. Дмитрія Туптала [3, с. 283 – 285] В.Крекотень визначає як “вінець” молитовних епіграм [див.: 4, с. 10]. Твір нараховує дванадцять епіграматичних віршів, котрі складаються з панегіричної й молитовної частин. Панегіричні рядки уславлюють життя й чудеса св. Миколая; молитовна частина стосується самого автора віршів, у яких він благає святителя Мирлікійського про захист і допомогу. Дванадцята епіграма є, за Д.Чижевським, “закінченням, кінцівкою усієї групи епіграм” [5, с. 53] і, окрім панегіричної частини, містить морально-дидактичні настанови автора читачеві (“Сице кто Мирлікійска пастира вѣнчае, // в благословеніи мир ликуя взымае, // Вѣнчаніе милости от него испросит, в нуждах тѣла и души отраду относит” [3, с. 284]) і фіксацію дати, місця написання й видання твору

(“В року тысяча шестсот осмдесятом, // декамврія по дню пятнадесятом, // Пред четвертком, днем Николы святого, // в ноц знаменія звѣзднаго страшнаго // В монастырѣ то Николском списася, типом в Печерском Кіевском издася” [3, с. 284 – 285]). Загалом, за визначенням Д.Чижевського, “Вѣнец от дванадесят звѣзд архіерейскій...” свт. Димитрія Туптала має “велику цікавість завдяки своїй формальній викінченості” і “легкій приступності” [5, с. 53].

Відзначимо, що у “Вінці” свт. Димитрія реалізовано концепцію побудови епіграми, схарактеризовану Д.Чижевським як відношення понять, які втілюють ідею твору. “В усіх епіграмах “вінців”, – підкреслює вчений, – таких основних понять кожен раз по два: перше відноситься до Христа, Богоматері, відповідного святого, друге – до людини” [5, с. 68] (курсив наш. – С.Ж.). Оскільки у “Вінці” це відношення “*подібности*”, обидві частини епіграми – панегірична й молитовна – “стоять одна до одної в відношенні *паралелізму*” (курсив Д.Чижевського. – С.Ж.) [5, с. 69].

Задля реалізації цієї концепції свт. Димитрій Туптало звертається до чудес із життя св. Миколая, ідучи від дитинства майбутнього архієпископа Мирлікійського і завершуючи його посмертними дивами. З першої епіграми дізнаємося, що св. Миколай з перших же днів свого дитинства розпочав суворе подвижницьке життя: “От рожденія чудный, в купели стоявый, // от сосец в среду и в пяток себе воздержавый...” [3, с. 283]. Прагнучи наслідувати аскетичні погляди св. Миколая, свт. Димитрій звертається до нього з молитвою: “Николае, подажд ми от грѣхов востати, // в воздержаніи постном тя наслѣдовати” [3, с. 283]. Таким чином, вже з перших рядків свт. Димитрій Туптало, за висловом архієпископа Ігоря Ісіченка, “засвідчив свій молитовний зв’язок” [6, с. 9] із персонажем життя – св. Миколаєм Чудотворцем.

Подальші епіграми увиразнюють прагнення поета наслідувати подвижницьке життя архієпископа Мирлікійського. Наприклад, згадуючи про те, як св. Миколай “трех дѣв златом, втай данным, от скверн сохранивый” [3, с. 283], свт. Димитрій благає очистити його від скверни і наділити милістю й любов’ю як до ближніх, так і до ворогів. У цьому контексті звучить і згадка про подорож святого до Палестини (“Путешествіе ко гробу Христову творивый, // морю кротость, жизнь мертвецу тогда возвративый...” [3, с. 283]), адже приборкання плоті й смиренне життя є шляхом до обраної мети – і по смерті перебувати з Богом: “...с Христом терпя спогребуся, // украти страсть, дажд, да жив Богови явлюся” [3, с. 283]. тож св. Миколай в епіграмах свт. Димитрія Туптала, на наш погляд, виступає посередником між сакральною Небесною силою і прагненнями смертної людини якомога більше наблизитися до Бога.

Послідовно перераховуючи найвідоміші факти з життя св. Миколая (чудесне поставлення архієпископом Мирлікійським,

сповідництво святого під час гонінь імператора Діоклетіана, звільнення з темниці за часів Костянтина, руйнування святителем поганської божниці, виступи супроти єресі Арія, звільнення безневинно засуджених, чудесна поява св. Миколая уві сні імператорові Костянтину та купцеві, котрий продав людське жито, позбавлення міста від голоду), посмертні чудеса й знамення (поява янголів, котрі відносять душу святого до Бога, наділення його мощей цілющим даром), свт. Димитрій Туптало окреслює схему власної аскези: “да буду союзом Христовым плѣненный”, “бисовску прелесть побѣждати”, “праведным судом достойна умерти” [3, с. 284], про допомогу в дотриманні якої й молить архієпископа Мирлікійського.

Виконання зазначених цілей дозволить святителеві наблизитися до свого взірця, св. Миколая, очиститися від гріха (“от уз царствующа грѣха раздрѣшенный” [3, с. 284]), мати “душу, не житопродавца // но уснувша на крестѣ брашном животдавца” [3, с. 284], завдяки чому він зможе максимально наблизитися до Бога, здійснити акт обожествлення своєї природи: “Да будет в мнѣ храм токмо Христу, царю славы” [3, с. 284]. свт. Димитрій благає Миколая Чудотворця не лише про порятунок власної душі (“Многи раны мнѣ, грѣшну, исцѣли, молюся, // твоим миром милости исцѣлен спасуся” [3, с. 284]), але й про допомогу в реалізації своєї суспільної діяльності: “Помози ми крушити гриховныя нравы <...> правовѣрными дѣлы Бога прославляти” [3, с. 284]. У цьому контексті логічним є уславлення в останній епіграмі св. Миколая як оборонця віри православної, незважаючи на факт перенесення його мощей до західного міста Барі: “От востока на запад чем ты пренесенна, // да зрить запад в восточной вѣри ты спасенна, // Моли той святой вѣрѣ сохраненной быти, // в ней до запада смертна мнѣ спасенна жити” [3, с. 284].

Таким чином, використовуючи властивий жанрові епіграмі принцип подібності (паралелізму) понять (св. Миколай як зразок для наслідування і свт. Димитрій Туптало як послідовник подвижника), поет порушує такі проблеми, як “переживання християнської історії, зв’язок людини та бога” [2, с. 119], підкреслює власне прагнення наслідувати подвижницький шлях св. Миколая Чудотворця. Слушною з цього приводу вважаємо думку Б.Криси: “Головним критерієм духовного життя стає його (свт. Димитрія Туптала. – С.Ж.) співмірність із історією християнства, насамперед зі земним шляхом Ісуса Христа” [2, с. 119], і, відповідно, із його найревнішими послідовниками та служителями, зокрема св. Миколаєм.

Вірш “Чудо святого Николая” із книги “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” [7, арк.115 – 116 зв.] свт. Іоана Максимовича є панегіриком св. Миколаєві Чудотворцю. У центрі уваги свт. Іоана – посмертне чудо, яке сприяло християнізації поган північної Африки і наверненню на благочестя злодіїв. За житієм св. Миколая, під час одного



з нападів вандалів, котрі між 427 та 584 роками володіли землями північно-африканського узбережжя, на Калабрію до рук одного з них потрапляє образ св. Миколая. Пізніше лиходії крадуть майно вандала, доручене на збереження святому, тому Чудотворець з'являється перед злодіями, наказуючи повернути речі. Унаслідок цього зловмисники зовсім перестають красти й до кінця життя провадять побожне життя. Вражений чудесною допомогою святого, вандал з усією родиною приймає хрещення й будує церкву. ім'я св. Миколая від тих часів стає широковідомим на території Північної Африки [див.: 1, с. 126 – 127].

Свт. Іоан Максимович вже на початку вірша підкреслює надзвичайне шанування св. Миколая як православним, так і католицьким світом (“Имя его славимо, от конец до конец” [7, арк.115]). нагадаємо, що цей мотив звучить і у “Вінці” свт. Димитрія Туптала: “От востока на запад чтем тя пренесенна...” [3, с. 284]. Однак свт. Іоан наголошує не на аскетичних подвигах архієпископа Мирлікійського, а на його сприйнятті християнами як Божого посланця на землі, оборонця покривджених, щиро віруючих людей (“От начала, доселѣ силен болѣзнь стерти. // Всяку на земли, в морѣ скорій ест помощник, // В бранех, и в всяких бѣдох неложный заступник [7, арк.115]”), адже, за спостереженням М.Кушлаби, в українській літературній традиції від XI ст. образ св. Миколая “постає як один із великих добродійців серед сонму святих, який приходить на допомогу самотнім, старшим і невинно засудженим” [8, с. 226]. Тож, якщо у творі свт. Димитрія головна увага зосереджена на аспектах духовного життя автора, то у свт. Іоана, за висловом Є.Джиджори, “у центрі авторської естетизації” [9, с. 211] перебуває образ св. Миколая.

Свт. Іоан Максимович не лише увиразнює велич архієпископа Мирлікійського численними епітетами: “велик чудотворец”, “славен зѣло пред Богом, в людей, и по смерти”, “скорій ест помощник”, “неложный заступник” [7, арк.115], “истинный учитель” [7, арк.115 зв.] тощо, але й за допомогою риторичного звернення до святого (“Не потерпѣ икони своей безчестія, // Аки себѣ живому в мѣни руганія” [7, арк.115 зв.]) готує читача до сприйняття чуда: “святитель сотвори вещь предивну зѣло” [7, арк.115 зв.]. діяння св. Миколая Чудотворця у рецепції свт. Іоана Максимовича надзвичайно величне, адже він не лише з'являється злодіям і соромить їх, але й бере собі у свідки вкрадені речі: “Украденная вещи начат глаголати, // Сія, и сія бяху, татей обличати...” [7, арк.116]. Зауважимо, що у вірші свт. Іоана св. Миколай, поставши перед крадіями, не повідомляє їм, ким він є [пор.: 1, с. 127]. Гадаємо, автор уважав це зайвим, адже слава Чудотворця поширилася “от конец до конец” [7, арк.115], тож навіть злочинні верстви мають усвідомлювати силу його “обличенія” й покарання у разі невиконання настанови повернути вкрадені речі: “...бѣдны, что вы сотвористе? // Крадуше имѣнія, что мя невидѣсте? // Аз бѣх при сокровищи, егда вы крадоете. // <...> Вѣруйте,

прощення сам не обрацете, // аще моим глаголом, сим невѣруете. // Но во утріє смерті будете преданны, // По временном житіи во вѣки попоранны” [7, арк.116].

У палкому монолозі наведеного на християнство вандала свт. Іоан Максимович уславлює життя і чудесні діяння архієпископа Мирлікійського, завдяки яким його було віднесено до сонму святих: “О святий Николає! вѣрен єсь праведен <...> Всѣм требующим в нуждах помощь подавает. // Истинно угоден єсь царю безсмертному, // Истинно совокуплен лику небесному. // Истинно непреставал в житіи служити, // Нынѣ удостоился в небѣ со ним быти. // Являют тя велика преславна чудеса, // Подобна развѣ творят самыє Небеса [7, арк.116 зв.]. Детально змальовуючи праведне життя вандала-християнина, котрий “со всѣми домашними немедля крестися”, “Храм в имя Николая тщася сотворити, // При нем до самой смерти благоволи жити” [7, арк.116 зв.], і тому “во всем своем житіи, и до скончания, // Не лишен благодати, и воздаянія” [7 арк.116 зв.], свт. Іоан Максимович тим самим закликає сучасників до збереження й укріплення власної віри.

Зосередивши головну увагу на чудесах св. Миколая, здійснених задля поширення Христового вчення, поет продовжує традицію сприйняття цієї постаті як зримого свідочтва присутності Бога на землі: “Святого Чудотворца дивна молитвами, // Небесных, и земных благ пріяты добра тмами. // Достонно и праведно, к нему притѣкати, // Во всяких нуждах, бѣдах єго призывати. // С вѣрою прибѣгаяй, никто тощ отходит, // Подает прощения, и в небо вводит. // Вѣрен всѣм, єст просящим, и скорый помощник, // В бѣдах, нуждах, и скорбех готовый заступник...” [7, арк.116 зв.]. Означені якості стали вагомим підґрунтям пошанування св. Миколая у християнському світі, що і підтверджує свт. Іоан Максимович, висловлюючись від імені своїх сучасників: “И мы нынѣ, и всегда, ко нему припадѣм. // В всяком дѣлѣ помощи всеусердно молѣм. // Призрит свышше на наше вскорѣ прошеніє, // Сохранит всѣх нас, спасет, даст избавленіє” [7, арк.116 зв.].

Говорячи про вірш “Чудо святого Николая” свт. Іоана Максимовича, не можна, на наш погляд, забувати й про такі аспекти, як час написання твору (1705 рік; період гетьманування Івана Мазепи, за якого важливого значення набуває рівень національної самосвідомості), й активна участь свт. Іоана Максимовича у церковному (14-річне керування Чернігівською єпархією) і культурному (відкриття Чернігівського колегіуму, сприяння розвитку друкарства у Чернігові) житті українського суспільства. Гадаємо, рядки-звернення поета до св. Миколая Чудотворця (“Святой же Николає, истинный учитель, <...> Не потерпѣ икони своей безчестія...” [7, арк.115 зв.]) віддзеркалюють церковно-політичне тло переходової доби кінця XVII – початку XVIII ст.,

складної епохи реформ Петра I, за якої відбуваються процеси секуляризації культури, що не могло не турбувати свт. Іоана Максимовича як служителя Церкви.

Отже, у віршах свт. Дмитрія Туптала та Іоана Максимовича крізь призму сприйняття постаті св. Миколая прочитуємо не лише досвід особистого благочестя авторів, але й їх упевненість щодо відповідальності духівництва за долю православної віри в Україні, що свідчить про національні особливості рецепції житія і чудес архієпископа Мирлікійського українською літературною традицією XVII – XVIII ст. Так, свт. Дмитрій відтворює у своєму “Вінці” аспекти власного осягнення подвижницьких діянь св. Миколая Чудотворця, що визначає “його індивідуальний шлях співслужіння Богові” [9, с. 211], і закликає усіх православних наслідувати й шанувати святого. Свт. Іоан Максимович, концентруючи увагу на посмертних чудесах архієпископа Мирлікійського, здійснених задля поширення християнства, спонукає українців обороняти православну віру.

Твори “Вѣнец от дванадесят звѣзд архієрейській, от дѣл, чрез них же молим ест пастыр миррейській” свт. Дмитрія Туптала та “Чудо святого Николая” із книги “Алфавит собранный, рифмами сложенный” свт. Іоана Максимовича є яскравими зразками агіографічної поезії XVII – XVIII ст., що на сьогодні залишається майже недослідженим пластом української барокової культури. Детального опрацювання потребують, на нашу думку, й поетичні твори “O s. Nikolaïy cudotworcy archiepiskopie Mirlicïyskim” із книги “Żywoty świętych” Лазаря Барановича, “Николае, побѣдѣ тезоименитый...” Варлаама Ясинського, анонімний вірш “Николаю” з “Антології” Івана Величковського, що разом із творами свт. Дмитрія Туптала та Іоана Максимовича свідчать про популярність постаті св. Миколая Чудотворця в українських поетичних колах барокових часів.

#### Література

**1. Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России:** В 2 ч. / Сост.: А.Вознесенский и ф.Гусев. – Репринт. изд. – СПб., 1994. – Ч. 1: Житие и чудеса св. Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского / Сост. Ф.Гусев. – С. 1 – 154, 657 – 662. **2. Криса Б.** Віршований текст Дмитрія Туптала як перехрестя середньовічних і ранньоновітніх інтенцій // Львівська медієвістика: Збірник наукових праць. Вип. 1: Дмитро Туптало у світі українського бароко / За ред. Б.Криси. – Л., 2007. – С. 117 – 124. **3. Українська поезія. Середина XVII ст.** / Упоряд.: В.Крекотень, М.Сулима. – К., 1992. – 680 с. **4. Крекотень В.** Українська книжна поезія середини XVII ст. // Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд.: В.Крекотень, М.Сулима. – К., 1992. – С. 5 – 23. **5. Чижевський Д.** Український літературний барок: нариси / підготовка тексту та мовна редакція

Л.Ушкалова. – Х., 2003. **6. Ісіченко Ігор**, архієпископ. Аскетична традиція Києво-Печерського монастиря в агіографічному дискурсі свт. Димитрія Туптала // Львівська медієвістика: Зб. наук. пр. Вип. 1: Дмитро Туптало у світі українського бароко / За ред. Б.Криси. – Льві, 2007. – С. 7 – 14. **7. Максимович Іоан.** Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний, из древних речений... – Чернігів, 1705. **8. Кушлаба М.** Образ Миколая-Чудотворця в українській життійній літературі // Антипролог: Збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими / Упоряд.: Ю.Пелешенко, Г.Нога. – К., 2007. – С. 215 – 230. **9. Джиджора Е.** Поэтика агиографических сочинений Епифания Премудрого: Монография // Медієвістика: Зб. наук. ст. / За ред. О.Александрова. – Одеса, 2006. – Вип. 4. – С. 185 – 349.

In the article the problem of Saint Nicholas image reception, in poetry of Dmitry Tuptalo and John Maksymovych is considered. The poets realize their own ascetic position and conception of responsibility of hierarchies for destiny of Orthodoxy in Ukraine through a prism of Saint Nicholas perception of biography and miracles.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Чернявський

**О.О. Кулініч**

### **ХУДОЖНЯ Й ПУБЛІЦИСТИЧНА ТВОРЧІСТЬ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Творчий доробок Микити Чернявського формувався у важкій для української літератури період, коли піднесення воєнних років вже змінилося посиленням ідеологічного пресингу. Ізольований від загального літературного процесу на початку свого творчого шляху, талановитий письменник самотужки оволодівав прийомами красного письменства, бажаючи розповісти про історію народу, що народжувалася в нього на очах. У його творчості яскраво простежуються такі важливі історіософські питання, як технічний та духовний прогрес, війна та суспільний розвиток, національна самоідентифікація.

У поетичній спадщині М.Чернявського можна виділити три тематичні напрямки: війна, її вплив на життя людини, її наслідки; любов та вірність; призначення митця, його життя й безсмертя.

Значну частину доробку автора складають вірші воєнної тематики. Розробляючи образну систему воєнної спрямованості, молодий поет від шаблонних та подекуди комічних метафор (“Хто ж сидить сьогодні вдома, / Чуба чухає зі сну? / Адже кожному відомо: / З бур’яном ведем війну” [1, с. 13 – 14]) переходить до пошуків оригінальних, свіжих,

виразних образів. Уже в першій збірці бачимо перші успіхи: порівняння коси з шаблею – козацькою зброєю [1, с. 22]. Далі в тексті епітети “вірна косо золота” нагадують читачеві про козацький звичай прикрашати шаблю, закріплюючи таким чином цікаву паралель, пробуджуючи до життя духовний зв’язок між відважними предками та сучасними трудівниками.

Насолода звичною працею на землі, ідилічність замальовок з колгоспного життя, ейфорійне відчуття від поверненого миру не дозволяють ставити питання про ціну, якою цей мир було здобуто. Проте вже в першій незрілій збірці відчувається домінанта історіософської позиції М.Чернявського: війна не є випробуванням героїзму, мужності й чесності; вона є чимось принципово чужим, несумісним із нормальним життям людини.

Наступні збірки поета є свідченням зростання його майстерності, вправності. М.Чернявський поступово відмовляється від повторення типових образів, шукає оригінальні шляхи вираження щирих думок, хоча продовжує використовувати перевірені образи воєнної тематики: “Комсомольці й комуністи в бій ведуть ряди бригад” [2, с. 52], “Ми йдемо на працю, як на бій” [2, с. 100].

У збірці “Поезії” М.Чернявський уперше звертається до теми кохання, розділеного війною. Проте загальний світлий настрій поезій зобов’язує його розв’язати цей конфлікт мирно: молодий боєць повертається з війни живим, а його кохана – “в тилу передова” [2, с. 84]. Образ білого каменя, винесений у назву поезії, стає символом чекання: на білому камені закохані прощаються, і камінь поростає мохом, доки вони в розлуці.

У наступній збірці “Красуються жита” (1955) автор зображує не тільки повоєнне життя, але й звертається до минулого. Сильне враження справляє невелика поезія “Сонце вставало тривожне і чуле” [3, с. 41]. Хоча образність не відрізняється оригінальністю, використовуються очікувані порівняння й метафори (роса-сльози, чорний літак-шуліка, літак-хижак), проте щира інтонація вірша, емоційність викладу, обрана автором форма розповіді від першої особи, яка ототожнює його з ліричним героєм, не залишає байдужим читача. Трагічний контраст між початком війни й початком першого кохання розвиває задекларовану в перших збірках думку про чужість війни, її несумісність з природним життям.

Нова збірка “Вітер з поля” стала тою, з якої автор починає справжній відлік свого творчого шляху. У ній з’явилися оригінальність, цікаві образи. Вправність М.Чернявського як поета стала адекватною його потребі висловити свої ідеї. Основні мотиви-носії світоглядних позицій автора нарешті отримали гідну художню форму й чітко окреслилися. Так, М.Чернявський розробляє ідею про те, що сліди війни залишаються надовго й відлунюють у мирний час.

Ще за життя М.Чернявського його колеги визначали вміння поета побачити у щоденних подіях, звичайних почуваннях прекрасне, одухотворити людське життя словом, сповнити його красою справжньої поезії. Тому не дивно, що одне з ключових місць у поезії М.Чернявського посідає тема кохання.

Уже в перших збірках поета-початківця значну увагу приділено зображенню людських стосунків, зародження першого кохання. Деякі поезії молодого письменника позначені виразними рисами учнівства. М.Чернявський глибоко поважав Володимира Сосюру, тому відчувається істотний вплив творчості класика на перші збірки молодого поета. Чернявський запозичує образи, мотиви, прийоми, аж до відвертого копіювання: “Жито вистигне, / Жито дозріє / І загубить привабну красу. / А любов свою щирю, Маріє, / В серці я все життя пронесу [3, с. 46].

Пізніше зрілий поет відійшов від наївного учнівства, знайшов оригінальні форми для вшанування пам'яті одного зі своїх учителів.

У збірці “Вітер з поля” можна побачити, що прагнення поета відшукати гідну художню форму прийшло у відповідність до його творчих можливостей. Від непевних спроб він переходить до сміливих експериментів, демонструючи тонке відчуття часопросторової організації поетичного тексту.

У вірші “Я тебе ревную часто-часто” [4, с. 151] поет використовує доволі поширене порівняння молодості та весни. Ліричний герой сповнений коханням (“я – неначе келих, повний щастя”), його весна здається йому безкінечною: “І ростуть у серці молодому / З кожним днем ніжніші почуття. / Вірю я, що їм не буде втоми / І кінця на все моє життя”. У своєму прагненні продовжити весну закоханий відмовляється навіть від зрілості: “Хто сказав, що в липні в'януть рожі? / Хто сказав, що будемо старі? / Я ніколи вірити не зможу / У кінець щасливої зорі” [4, с. 151]. Палке кохання ліричного героя наповнює його вірою в те, що він може зупинити час чи навіть повернути його біг назад (почуття в серці стають ніжніші з кожним днем, тобто не згасають, а розвиваються). Так окреслюється мотив кохання, здатного *подолати* час. Цей мотив неодноразово зустрічається в зрілих поезіях М.Чернявського.

Другим важливим аспектом історіософської концепції Микити Чернявського в інтимній ліриці є *протиставлення любові як життя та війни як смерті*. Найповніше він розкривається в поезії “Легенда про нічне дерево” [5, с. 53]. Дві перші строфи зображують легендарне дерево, яке світить уночі чарівним квітом та погасає вранці. Легко поєднуючи в одному рядку слова “цвіте” й “палає”, автор змальовує цвітіння як вогонь, який “горить і не згоряє”, тобто “міфічне вогнище святе”. Образ міфічного вогнища апелює до глибин свідомості, до підсвідомого сприйняття вогню як божества, життєдайного духу. Характерне поєднання цього образу з деревом, яке також можна інтерпретувати як “дерево життя”. Отриманий у результаті потужний образ вогненного дерева життя розміщується в колі часу: дерево цвіте “ночами”, лексеми

“горить і не згоряє” мають своїм підтекстом значення “горить вічно”, проте в наступному рядку значення слова “вічно” конфліктує з виразом “вранці пригасає вмить”. Поєднання-протиставлення миті й вічності починає цілий ряд подібних парадоксальних пар: з приходом дня дерево “згорта в журбі веселі гронця” й чекає заходу сонця, щоб засвітити собою ніч. Пояснення цього парадоксу містить власне легенда, яку розповідає автор у наступних строфах: війна (смерть) розлучила закоханих, хлопця вбито, а дівчина стала деревом, що світить уночі. Убитого коханого неможливо воскресити, і день (ранок, сонце) приносить усвідомлення цієї гіркої істини, тому в журбі згортає квіти дерево любові. Проте вночі воно світить відлунням сонця (“як сонця золота свіча”): “Щоб розліталися сичі, / Щоб милий з вечора до рання/ Не розгубив свого кохання, / Йдучи додому уночі” [5, с. 53]. Сичі, як і інші нічні птахи, є загальним символом нещастя, лихого віщування, в цьому випадку можна витлумачити цей образ як облудний сигнал, що збиває зі шляху, примушує блукати манівцями. І вогненне дерево, що світить уночі, серед облуди й непевності, як свіча сонця істини, перетворюється на дороговказ, шлях, який виводить закоханих за межі зачарованого кола, окресленого в перших строфах, за межі замкнутого часу та простору. Таким чином кохання кидає виклик смерті, перемагає війну.

Нарешті, третім аспектом історіософської концепції М.Чернявського, вираженої в інтимній ліриці, є *розуміння любові як єдиної можливої засади гармонійного розвитку*.

Вірш – “Розмова з наступним днем” [5, с. 67] – містить квінтесенцію роздумів поета щодо майбутнього, на що вказує вже назва. “Наступний день” – це образ будущини, омріяної ліричним героєм: “Прийдеш ти, а я тебе вже вимріяв, / І сердечно, і кібернетично”. Мрії про щасливе майбутнє народжуються в чесній праці: “Ти мій піт, моя палка уява, / Що віки ішла назустріч бурям!”.

Ключові слова, якими характеризується ідеальне майбутнє – це єдність і гармонійність. Ідею єдності та гармонійності якнайкраще ілюструє часопросторова організація поезії. Єдність минулого й майбутнього: “Ти мій піт, моя палка уява, / Що віки ішла назустріч бурям! / Прокладала блискавками-стрілами / Шлях до Сонця, Марса, до Венери, / Я тебе руками загрубілими / Від натуги ніс в космічну еру”. Єдність великого й маленького, далекого й близького: Від села до міста хвилі носяться, / Де квартали, зорями засвічені, / Кличуть сонце у нові палати / До дітей, що сплять безжурно в ліжечках...”. І нарешті, єдність усіх людей через почуття краси та спільність їхнього бажання щасливого життя: “І немає страху перед стронцієм, / І немає меж поміж народами./ Одному вклоняємося сонцю ми, / Одними піснями хороводимо” [5, с. 67].

Поетичне послання “Розмова з наступним днем” перегукується з багатьма іншими віршами, де автор послідовно утверджує свій ідеал мирного майбутнього та гармонійного розвитку суспільства.

Крім того, що М.Чернявський невтомно працював на письменницькій ниві, він ніколи не забував про те, з чого починав свій шлях у літературу – журналістику. Після того, як автор остаточно вирішив залишити медицину, він почав працювати кореспондентом у міській лисичанській газеті, а згодом – у “Луганській правді” і в “Прапорі перемоги”. На сторінках цих газет постійно з’являлись його публіцистичні статті, нариси. Якщо подивитись на весь журналістський доробок М.Чернявського, то можна визначити, що його улюбленим художньо-публіцистичним жанром є нарис. За словами В.Здоровеги, сутність нарису полягає в тому, що “автор змальовує певне явище з натури, так би мовити, живцем” [6, с. 244]. Ще в аналізі художнього доробку М.Чернявського рецензенти зазначали, що сторінки його творів густонаселені персонажами. Сам М.Чернявський писав, що майже кожен з них мав свій прототип, оскільки письменник вважав, що має зафіксувати, донести для нащадків кожен людину, з якою звела його доля. Особливо, якщо ця людина порядна, чесна, працююча. Тому не дивно, що у своїй публіцистиці, яка вимагає правдивого зображення реально-існуючої людини, Микита Чернявський активно працює у жанрі нарис-портрет. Так, серед його журналістського доробку ми знайдемо статтю про голову колгоспу імені Карла Маркса Старобільського району, який самотужки виростив новий сорт картоплі (“Покровчанка”). Можливо, комусь здасться, що описане зовсім не заслуговує на особливу увагу, але чому подвиги людини можуть бути тільки на війні? І у воєнний час, і у мирний людині треба щось їсти. Винайти сорт картоплі, яка росте у несприятливих умовах Донецького кряжу, і дає прекрасний урожай, – дуже важливо і потрібно.

“Березневим туманом дихала земля. Здавалося, що летить вона у безмежжя на сизих крилах весняних вітрів”, – можна прочитати у його статті “Над Дінцем весніє” [7, с. 3]. Уривок схожий на початок художнього твору. Проте це нарис про лисичанських хліборобів, які вдало використали досвід Чехословаччини у вирощуванні врожаю. Далі 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 є надто велика кількість негативної інформації, що йде зі сторінок ЗМІ. Останнім часом про це говорять все більше.

Серед публіцистичного доробку М.Чернявського можна виділити низку нарисів про відомих майстрів Луганщини – “Натхнення людям” (про Ф.Ф.Вовка), “У світі образів”, “Зелений поріст” (про І.П.Овчаренка), “Рідна земля окриляє” (про скульптора В.Х.Федченка), “Вогник таланту” (про скульптора І.М.Чумака), “Високе покликання” (про художника Е.Годлевського).



М.Чернявського з упевненістю можна назвати справжнім патріотом своєї рідної землі. Він дійсно любить Луганщину і намагається у своїх статтях показати все найяскравіше і найцікавіше, що є в цьому краї. “Галерея земляків”, Луганщина літературна”, “Письменник у знаменний час”, “Про землю треба думати”, “Тема Батьківщини”, “Во имя мира”, “Вічна слава героям” – такі заголовки мають його публіцистичні статті. Теми любові до рідного краю, призначення митця, життя та безсмертя людини, війна, її вплив на життя людини, її наслідки; любов та вірність є тими, що справді хвилюють письменника.

Є ще одна тема, яка вочевидь турбує М.Чернявського, – література 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 в 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, Геннадій 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” [8, 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” [9, 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 [9, 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 щедرو 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 кажучи, що ніхто конкретно цим питанням не займається і Спілка письменників стоїть осторонь.

Отже, М.Чернявський є справді одним з найталановитіших синів Луганщини. Письменник, поет, публіцист, він також був патріотом своєї

землі. Як у своїй літературній творчості він проявив себе як людина, яка вміє бачити прекрасне навіть у пересічних подіях і радіти кожній яскравій сторінці життя, так і у своїй публіцистиці він зумів показати красу звичайної людини і підтримати усі таланти, які подарувала світу Луганська земля.

#### Література

1. **Чернявський М.А.** Злети. Лірика. – К.: Рад. письменник, 1970. – 127 с.
2. **Чернявський М.А.** Поезії. – Донецьк, 1951. – 102 с.
3. **Чернявський М.А.** Красуються жита. Поезії. – Донецьк, 1955. – 52 с.
4. **Чернявський М.А.** Вітер з поля. – К.: Рад. письменник, 1957. – 168 с.
5. **Чернявський М.А.** Світлоторість: Поезії. – К.: Дніпро, 1982. – 77 с.
6. **Здоровага В.** Теорія і методика журналістської творчості. – Л.: ПАІС, 2004. – 268 с.
7. **Чернявський М.А.** Над Дінцем весніє.// Літературна Україна. – 1970. – 15 квітня.
8. **Чернявський М.А.** Письменник у знаменний час // Прапор перемоги. – 1978. – 14 січня.
9. **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 821.161.2 – 1.09 + 929 Калинець

**Т.О. Кулініч**

#### **ІСТОРИЧНІ РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В ПОЕЗІЇ І.КАЛИНЦЯ**

Вибір інтертекстуального аспекту для дослідження творчості Ігоря Калинця не випадковий. Сам автор зазначає про свою поезію: “Поезія має бути загадкою. Метафора дозволяє домислювати навіть більше, ніж поет мав на увазі. Читач має бути підготовленим, щоб усвідомити історичні, біблійні, художні асоціації. Ми зіпсовані багажем знань. Кожний рядок на щось спирається” [1, с. 12]. І хоча на численні інтертекстуальні елементи в образній системі вказували в ряді розвідок, окремого дослідження на цю тему немає. Отже, залишається актуальним питання видів, функцій та особливостей інтертекстуальних елементів в поезії І.Калинця.

Особливу увагу дослідників привертає збірка “Невольнича муза”, позначена особливо виразним розмаїттям передтекстів та інтертекстуальних зв’язків різного типу. З.Гузар називає поетичний світ “Невольничої музи” оксюморонним [2, с. 63], відзначає притаманну йому інверсійність та парадоксальність [2, с. 64] і доходить такого висновку:

“Поет створює немовби антисвіт, дуже український, казковий, добрий, химерний, де все добре можливе, таке неймовірне і таке справжнє” [2, с. 64]. Звернемо увагу, що в цьому твердженні поняття “антисвіт” протиставляється агресивній, ворожій, жорсткій реальності, і таким чином втрачається притаманна цьому поняттю негативність. Близьку думку про повну відмову від реальності й побудову замість неї власного світу спостерігаємо в передмові О.Забужко до двотомника І.Калинця: “Тоді стане видно, що в ув’язненні з поетом сталося, по суті, те саме, що оце щойно з тобою, тільки в не до порівняння драматично укрупненому, дольовому, кармінному масштабі – силоміць вирваний із свого соціального часу, “зе-ка” Калинець просто відсунув його, як “пустушку”, що враз перестала “довліти дневі” своєю злобою” [3, с. 13]. Практично ту ж думку висловлює Е.Соловей: “Невольнича муза” явила Калинця ще більш зосередженого і самозаглибленого: чужина, самотність і ностальгія схилили творити в поезіях “схрон”, де можна прихистити “свій” світ, зігріти душу” [4, с. 9].

Отже, поетичний світ “Невольничої музи” – це захисток поета від руйнівної дії сірої буденності, це світ, у якому може зберігатися українська сутність, ментальність, звичаєвість – своєрідна ідеальна Україна. “Невольнича муза” – це текстуальний простір, основним будівельним матеріалом для якого є метафоричні вирази, інтертекстуальні за походженням.

Збірка “Невольнича муза” носить виразний бароковий характер. Важливими для нашого аспекту дослідження рисами барокового мистецтва, зокрема, літератури, є те, що митці цієї епохи відмовляються від принципу наслідування дійсності, намагаються не відтворювати, а пересотворювати її. Сам світ сприймається як витвір мистецтва. У літературі епохи бароко надзвичайно розповсюдженими є метафори “світ-книга”, “світ-театр” та “світ-лабіринт”.

Одним з перших на бароковий характер поезики І.Калинця звернув увагу Д.Гусар-Струк у передмові до “Невольничої музи”: “Ще в “Поезіях з України” [під такою назвою досліднику була відома збірка “Відчинення вертепу” – Т.К.] Калинець назвав себе “спудеєм”, а свою збірку “вертепом”. Тепер Калинець знову пише вірші, як спудеї-поети в час українського бароко. Віршування тоді було знаком освіченості і вправності в риториці” [5, с. 16]. Барокові риси відзначив і Ю.Шерех, звернувши увагу на портретність лірики та “непобориме прагнення поета групувати свої твори в цикли, багато з них навіть формалізовані як такі, перенумеровані” [6, с. 113]. Порівнюючи Калинцеві віршові цикли з попередниками, Ю.Шерех указує на їх особливу складність, різноманітність зіставлюваних предметів. Проте ця різноманітність підпорядковується ідеї, яка врешті поглинає окремі образи. Цей принцип Ю.Шерех називає “альхемічним” [6, с. 114]. Золотом, здобування якого власне підкорено цей альхемічний процес, стає створення поетичного світу, що існує в текстовій реальності. Матеріалом створення цього світу

стає метафора, зокрема інтертекстуальна метафора. Побудові нової реальності передують відмова від існуючої, її руйнування.

Можливість входження в цей світ для читача визначається специфікою барокової поезії: “Барокова поезія XVII століття була зорієнтована на специфічний замкнений ринок. Його споживачами були лише ті, хто належав до елітної частини суспільства, однією зі специфічних особливостей якої було тоді не так багатство, як висока освіта. Вважалося, що належати до числа ерудованих людей не лише почесно (як, скажімо, в наші дні), а й вигідно, бо вміння читати вірші-лабіринти або розгадувати всілякі поетичні ребуси засвідчувало обґрунтованість високих амбіцій людини і нерідко (звичайно, за наявності також інших даних) відкривало перед нею двері “нагору”. [7, с. 228]. Таким чином, барокове віршування є своєрідним фільтром для пропускання кандидата в закритий клуб інтелектуалів. Не можна не помітити, що аналогічно діють інтертекстуальні фрагменти, якщо розглядати їх апелятивну та фатичну функцію: вони адресуються читачеві, який може розпізнати, а в ідеалі й оцінити вибір фрагмента. Якщо фрагмент не ідентифіковано, то розуміння тексту ускладнюється або стає неможливим.

В світлі вищезазначеного особливої функції набувають ремінісценції до історичних подій та діячів, наявні в поетичних текстах І.Калинця. Характерним є цикл “України”, в якому кожен вірш побудований на перетині з комплексом асоціацій, пов’язаних із різними областями України. Автор називає цикл “України”, ніби підкреслюючи, що ці області – різні варіанти або аспекти існування України. Кожному віршу в циклі передують мотто, утворюючи складний інтермедіальний зв’язок, оскільки в ролі мотто виступають образи, музика, комплекси художніх текстів.

Так, наприклад, до вірша “Закарпаття” мотто є “закарпатські троянди”. Центральним у вірші є образ дикої ружі з русинським корінням “по той бік” [8, с. 313]. З трояндою автор пов’язує різні історичні та легендарні образи, що окреслюють текстове Закарпаття: замок Коріятовича, білі хорвати, князь Лаборець. За кожним з цих образів стоїть поле асоціацій. М.Грушевський зазначає, що Хведір Коріятович не захотів коритися синові князя Ольгерда Вітовту. Вітовт пішов на нього походом, розбив Коріятовича й захопив замок. [9, с. 80]. Таким чином, населені українцями землі опинилися під литовським, а згодом – польським пануванням. Автор знаходить вишуканий образ для уречевлення цієї невдалої боротьби за волю: “обламана шпичка” [8, с. 313]. Князь Лаборець – легендарний князь слов’ян Верхнього Потисся. Його ім’я збережено в легендах, які розповідають про походження назви річки Лаборець. Згідно з легендою, на край напали мадяри, і князя було вбито в бою біля річки Свіржава, яка згодом стала носити його ім’я. Не можна не зазначити, що з трьох творів про князя Лаборця, написаних у XX ст., один належить Василеві Пачовському. Історичним джерелом, де

згадується ім'я князя, є латиномовна угорська хроніка XII ст. “Про діяння угорців” – вона містить усього три рядки, скупо повідомляючи про смерть князя. Але починаючи з XIX ст. образ Лаборця розвивається в літературі й перетворюється на міф. Народна пам'ять переосмислює цей образ як символ волелюбності, уособлення русинського князівства в Карпатах. Важкі для однозначного трактування рядки “Твій дух – Духнович / барва – Бокшай” [8, с. 313]. О.Духнович – культурний і громадський діяч Карпатської Русі, що виступав за впровадження російської мови в якості офіційної. Й.Бокшай – радянський художник, член АХ УРСР, відомий картинами із закарпатського життя. Оскільки наступні рядки у вірші – “Але далі пручаєшся”, можна припустити, що творчість художника радянських часів та діяльність із запровадження російської мови автор виводить як своєрідні межі, що були офіційно надані для розвитку Закарпаттю, але його дух, символічно представлений образом дикої ружі, перемагає ці межі, “пручається далі”.

Специфікою частини “Буковина” є її занурення у власне історичний простір. Автор обирає в якості мотто “Битва” Ольги Кобилянської” і таким чином акцентує увагу на буковинському лісі, який стає символом свободи та невпорошеного національного духу. Вірш насичений історичними алюзіями: згадується керівник повстання 1490 – 1492 років Муха, ватажок селянських повстань Лук'ян Кобилиця, обраний членом австрійського парламенту. Його життя згодом висвітлювала О.Кобилянська у творі “Апостол черні”, і автор поєднує обидві постаті в поетичному тексті:

Апостол черні – Кобилиця  
і Царівна Кобилянська  
сходять з гір  
у парламент  
у совість [8, с. 314].

У частині “Покуття” [8, с. 315] автор обіграє звукову близькість слів Покуття і спокута. До речі, здатність слова викликати в пам'яті близькі за звучанням слова розглядається Н.Фатеевою як один із засобів утворення алюзії. Саму цю здатність дослідниця називає “звуковою пам'яттю слова”, а звукові асоціації – “періодичною системою слова” [10, с. 29].

Історичних ремінісценцій сповнена і збірка “Міф про козака Мамаю”. Її назва чітко говорить про авторську інтенцію не наукового відтворення минулого, а його фольклорного, легендарного варіанта. М.Ільницький зазначає про збірку: “Збірка “Міф про козака Мамаю” продовжує формальні принципи попередньої книжки [“Тринадцять алогій” – Т.К.], зокрема прийом ампліфікації певних речей та явищ. Але вони ще більшою мірою, аніж попередні цикли-каталоги, є поривом “у первозданне” – минуле України в його найрізноманітніших виявах – лицарської звитяги козацтва, народної фантазії, духовності народу, втіленої у різних видах культури, неповторності кожного з її регіонів,

драматичної історії і т.д.” [11, с. 167]. Але, як уже було зазначено, при тому, що збірка явно занурена в історичне минуле, вона абсолютно неісторична. У ній фігурують не історичні факти, а легенди, не історичні діячі, а персонажі фольклору. Автор відверто творить міф України не такої, якою вона була, а такої, якою вона має бути. “У всій збірці історичні реалії вигадливо переплетені з народною фантастикою, що творить своєрідний портрет України в його народнопоетичній міфологічній проекції” [11, с. 167].

Центральним персонажем, що являє собою смислоутворюючий центр усієї збірки, є легендарний козак Мамай – один з найпопулярніших у фольклорі героїв. Важливим для дослідження є той факт, що збірку, за визнанням самого автора, створено на честь українських політв’язнів. У своєму інтерв’ю газеті “Наше слово” І.Калинець говорить: “...є в мене табірний поетичний цикл пов’язаний з міфом козака Мамаю. В його основу лягла незнищимість духу оцих людей [українських політв’язнів-упістів] ... їхня прив’язаність до традицій, до свят” [Цит. за 5, с. 27].

Козак Мамаю символізує козацьку звитягу, волелюбність і навіть таємне знання козаків-характерників. Обов’язковими атрибутами козака є кінь, бандура, зброя (спис на найдавніших зображеннях, лук і стріли на пізніших), люлька та дуб, біля якого козак сидить. Кожний з цих символів закорінений у народну традицію і має усталене значення. Усі ці образи поетично переосмислено в циклі “Лицарія” [8, с. 333 – 343].

Кінь – образ-символ, що виступає носієм архетипної ідеї волі в українській міфології [12, с. 30]. Кінь є надзвичайно важливим образом в усній народній творчості. “Прадавні уявлення про тотемного предка-помічника в народних казках по-своєму виявляються в зображенні чарівного коня” [13, с. 432]. У І.Калинця кінь – чарівна істота, наділена даром мовлення та магічними властивостями: “а я кінь-скакінь / зі-сідла-не-скинь / у біді-не-кінь” [8, с. 333]. Він є не тільки помічником, але й чарівником, за допомогою якого козак перетворюється на пишно вбраного красеня. Ці риси перекликаються із тими, що має образ коня у чарівних казках: “Кінь є найкращим помічником героя у будь-якому випробуванні, володіє більшою мудрістю, ніж людина, надзвичайною магічною та фізичною силою” [13, с. 432].

Вірші, що опоетизовують козацьку зброю, побудовані на алітераціях: “цвирка цівка / процвиндрила ціль / відцідився дим” [8, с. 335]; “вогонь – могорич / ріг-остроріг / срібная криш” [8, с. 337]; “люлю на губі / гулю злюбо / посріблю любці убір” [8, с. 338].

Козацька торбина стає цілим світом, що вміщує “що спіло житом / а що гроном зріло” [8, с. 339], тобто горілку та вино, а вночі слугує козакові за світлицю: “а як споночіє / ізірне зірниця / торбу відчиню / а там світлиця” [8, с. 339]. Якщо врахувати, що штоф і чарку традиційно клали козакові в могилу, то ці образи несуть додаткову символіку смерті, нагадують про скороминущість козацького життя. Але смерть не виступає зловісною й невідвратною перспективою, оскільки в останніх

рядках поєднується із образом сну.

Окрім традиційних атрибутів, І.Калинець включає до “Лицарії” перо, яке можна розглядати як символ творчості. Рух пера по паперу автор порівнює із виграванням самого Мамає на коні: “загнуздане у перстах / уста розгнуздані / стременом вістря / пориває у первозданне” [8, с. 343]. Перо своєрідно поєднує різні стихії: колись належало птаху, тому пов’язане з повітрям; пише чорнилом з бузини і трав, таким чином пов’язане із землею; атрибут пергаменту “пречистий” пов’язує його з водою.

Невід’ємною частиною традиційного зображення козака Мамає є дуб – символ народної сили. У збірці “Міф про козака Мамає” цьому образу присвячено цілий цикл “Дуб пишний”. Цикл пов’язаний алюзіями з усною народною творчістю. Так, у першому вірші рефрен “а ти моя калинонька присов’яла” [8, с. 307] відсилає читача до надзвичайно відомої козацької пісні “Ой, у лузі червона калина похилилася”.

Поетичному переосмисленню піддаються не лише позитивні риси ідеального козацького образу, але й вади української свідомості. Притаманні українському менталітету негативні риси не могли пройти повз увагу автора, творчим кредо якого є чесність. Адже саме ці риси і призвели до необхідності будувати текстуальний простір для існування України. Соціальні вияви вад були предметом гіркою осмислення в збірках першого періоду творчості, коли поет переживав екзистенційну розпуку. Тепер вони осмислюються у фольклорній традиції – у циклі “Семигини”.

Основним видом інтертекстуального зв’язку в цьому циклі є архітекстуальність тобто жанровий зв’язок текстів. Будова циклу тяжіє до структури народної думи. Цей жанр найтісніше пов’язаний з козаччиною, оскільки козацькі пісні певною мірою розчиняються в масиві інших пісень, відрізняючись від них лише тематикою, а думи виявляють специфічні риси поезики. Використання жанру думи носить характер не стилізації, а саме інтертекстуального перетину, оскільки зміст циклу протилежний меті думи, яка спрямована в першу чергу на віншування героїчних вчинків. Як зазначено про думи, “в більшості їх розповідалося про важливі історичні події на Україні, про боротьбу українського народу проти іноземних загарбників та внутрішніх гнобителів” [14, с. 91]

Дума починається заспівом, далі йде основна частина – власне дума, завершує її кінцівка, так зване славословіє. Ця структура з певними змінами збережена в межах цілого циклу. Цикл починається заспівом, власне дума містить сім частин, у яких характеризуються лінощі, покора, жадібність, пияцтво, марнослів’я, заздрість та зрадництво. Дума завершується зверненням до Мамає та “всього чесного товариства”: “що діяти маємо / і нині і присно?” [8, с. 373]. Цикл відображає особливості поезики дум на всіх рівнях. Як зазначають фольклористи, “вірш думи астрофічний (без поділу на строфи) через змінність порядку римування, а

також нерівноскладовий, з інтонаційно-смісловим членуванням на уступи” [13, с. 272]. Саме таку будову мають складові частини “Семигинів”:

– А моя няня  
у хлібі певна,  
завжди в жупані –  
заможна пані.  
у неї мова –  
піснь калинова  
і прочая...

Ходе Восьмомисл по столицях,  
гроші грошить у пивницях,  
у світлиці віршу віршить [8, с. 371].

У циклі простежуються такі елементи, спільні з поетикою думи: повторювані рядки та вирази, за допомогою яких досягається ефект ретардації (“Мовлено слово в пору – / здохло все в сусідській оборі... / Мовлено слово впору – / шугнуло вогнем угору” [8, с. 372]); дієслівні рими (Срібло-злото / по всіх землях походжає, / Козакові догоджає” [8, с. 269], “матір козацьку топче, / кров християнську точе” [8, с. 372]); паралелізм (“Гуляла галера Лиманом / кликали діти маму, / гуляла галера морем – / просились на ясні зорі” [8, с. 373]. Однією з характерних рис поетики думи є використання здрібніло-пестливих форм, які підсилюють ліризм дум [13, с. 274]. Цей прийом спостерігаємо в циклі “Семигини”: “А сестра ломле рученьки білі” [8, с. 369], “щоб йому не тільки язика, але й / рученьки й ніженьки покрутило” [8, с. 372].

Таким чином можна стверджувати, що в збірці “Невольничча муза” І.Калинець за допомогою різноманітних інтертекстуальних зв’язків з фольклором, творами української літератури та подіями української історії створює оригінальний текстуальний світ. Розпізнавання передтекстів є єдиною умовою входження в цей світ.

## Література

**1. Теленчи О.** Разбуженная, невольничья и молчаливая // Голос Украины. – 1992. – № 66. **2. Гузар З.** Ігор Калинець: грані поетичного світу // Українські проблеми. – 1995. – № 1. – С. 59 – 66. **3. Забужко О.** Замість передмови: дві алогії на калинову тему // Калинець І.М. Зібрання творів. У 2 т. Т. 1: Пробуджена Муза. – К.: Факт, 2004. – С. 5 – 14. **4. Соловей Е.С.** У країні Лицарії, країні колядок // Калинець І.М. Слово триваюче: Поезії. – Х.: Фоліо, 1997. – С. 5 – 11. **5. Гусар-Струк Д.** Невольничча муза, або як “орати метеликами” // Калинець І. Невольничча муза. Вірші 1973 – 1981 років. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1991. – С. 7 – 31. **6. Шерех Ю.** Про двох поетів з княжими іменами // Сучасність. – 1992. – № 4. – С. 105 – 123. **7. Макаров А.М.** Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с. **8. Калинець І. М.**



Зібрання творів: У 2 т. – Т. 2: Невольнича Муза. – К.: Факт, 2004. – 544 с. **9. Грушевський М.С.** Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх. – К.: Либідь, 1992. – 228 с. **10. Фатеева Н.А.** Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25 – 38. **11. Гльницький М.** Ключем метафори відімкнені уста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж – Львів – Цвікау: Зерна, 2001. – 192 с. **12. Сліпушко О.** Давньоукраїнський бестіарій. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с. **13. Лановик З., Лановик М.** Українська народна словесність: Посібник для студ. гуманітарних фак-тів вищ. навч. закладів. – Л.: Літопис, 2000. – 614 с. **14. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф.** Українська народно-поетична творчість. – К.: Вища шк., 1983. – 360 с.

The intertextual aspects of the creative work of Igor Kalynets are analyzed in this article. The intertextuality is analysed when intertext is the text of the classics of Ukrainian literature, folklore, events of Ukrainian history etc.

УДК 821.161.2.09 Осьмачка

**О.А. Лапко**

### **АНТИТЕТИЧНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП КОНСТРУЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ У ТВОРАХ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ**

Простір і час усвідомлюються не в “чистому вигляді”, а лише опосередковано, через уявлення про предметне або подієве наповнення [1, с. 189]. У літературному творі суб’єкт мовлення, вибудовуючи просторово-часові координати зображеного світу, окреслює просторові об’єкти та часові орієнтири, актуальні для його свідомості. Художньому простору, як і художньому часу, властива дискретність, яка “виявляється передусім у тому, що він звичайно не описується докладно, а тільки позначається за допомогою окремих деталей, найбільш значущих для автора” [1, с. 183]. З’ясовуючи особливості художнього хронотопу, на нашу думку, слід брати до уваги аксіологічне осмислення просторових об’єктів, які потрапляють до поля зору суб’єкта свідомості, значущі для нього часові орієнтири, застосовані засоби фіксації часу, а також специфіку структурування часу і простору, що в сукупності і формують суб’єктивовану просторово-часову модель.

Автори розвідок, присвячених творчій спадщині Т.Осьмачки (зокрема Н.Зборовська, О.Слоньовська, С.Чернюк), торкаючись питання хронотопічних характеристик повістєвої прози, виокремлюють найбільш значущі просторові об’єкти й часові орієнтири, фіксують особливості членування художнього часу і простору, однак майже не включають їх у

систему хронотопічних уявлень оповідача. Отже, постає потреба на матеріалі усього масиву епічних і ліро-епічних творів Т.Осьмачки з'ясувати, як аксіологічне осмислення просторових об'єктів і часових орієнтирів та структури художнього часу і простору позначається на витвореній суб'єктом мовлення моделі просторово-часового континууму. Обсяг статті не дозволяє висвітлити це питання в усій повноті, а тому зупинимося на одному з аспектів: спробуємо розглянути структуру художнього простору повістей і поем Т.Осьмачки крізь призму її аксіологічного осмислення суб'єктами свідомості – оповідачем і персонажами.

Художній простір епічних і ліро-епічних творів Т.Осьмачки у його макровимірі структурується за принципом протиставлення “свого” і “чужого”, що, як і в ліриці, конкретизується в опозиції “село – місто” (поема “Міщани”), але найчастіше – “Україна – Росія” (або, швидше, “Україна – Москва” чи “Україна – Московщина”). Останнє протиставлення не тільки разом з іншими опозиціями вибудовує структурну основу повісті “Ротонда душогубців” [2, с. 48], а й, на нашу думку, визначає специфіку художнього простору усїєї повістєвої прози та поем “Дума про Зінька Самгородського” і “Поет”.

Як оповідачеві, так і центральному персонажеві згаданих творів властиве усвідомлення нестримної експансії, об'єктом якої стає “свій” простір. Спільна ідеологічна позиція суб'єкта мовлення і головного героя, найбільш повно висловлена в повісті “Ротонда душогубців” (у публіцистичних відступах-“рефлексіях” оповідача та роздумах Івана Бруса), виявляється в поясненні катастрофічних метаморфоз українського світу дією зла, принесеного ззовні. Вираженням її квінтесенції можна вважати слова Івана Нерадька (“План до двору”): “Це не Україна, це чуже лихо на Україні” [3, с. 10]. Як і в ліриці Т.Осьмачки, у досліджуваних творах (передусім у поемі “Дума про Зінька Самгородського” і повісті “Ротонда душогубців”) відправною точкою деструктивної експансії зображується північ, ототожнена з Росією. Зокрема для Івана Бруса, головного героя “Ротонди душогубців”, руйнування українського світу – це жах, “що нам з півночі кацапи принесли” [4, с. 48]. Проте саме в цьому творі осередок руйнівних сил (а також вихідний пункт експансії, спрямованої на український простір) локалізується не лише на абстрактній “півночі” чи в узагальнено-невизначеній “Росії”, але й у цілком конкретних московському Кремлі й підмосковній ротонді, де Сталін виголошує “напуття” катам, відправляючи їх на Україну. Ротонда позначає центр “чужого” простору, оскільки, за словами О.Слоньовської, “стає антиподом християнського храму” [5, с. 100], тобто маючи зовнішню подібність, за своєю суттю протиставляється сільській церкві – одному з найбільш значущих, сакралізованих об'єктів “свого” простору [див. 6].

В епічних і ліро-епічних творах Т.Осьмачки просторова опозиція “своє – чуже” об'єктивується в осмисленні катастрофічної динаміки

українського світу як експансії, здійснюваної виключно вихідцями з “чужого” простору або тими, хто служить чужинцям чи уподібнюється їм. Вивчаючи повісті Т.Осьмачки, Н.Зборовська вказує на приналежність або причетність руйнівників України до “чужого” світу [2, с. 42, 45]. Згадана ознака, на нашу думку, стає визначальною у стандартному наборі рис, що характеризують цю категорію дійових осіб у більшості досліджуваних творів. Маркура Пупань, персонаж повісті “Старший боярин”, перебуває на службі в Терещенка, який є “поміщик російський з українських мужиків” [7, с. 40]; Харлампій Пронь зараховує себе до поміщиків, “хоч і з місцевих громадян, але інтереси яких однакові з поміщиками всієї Росії” [7, с. 50]. Антагоніст центрального персонажа повісті “Ротонда душоубців” чекіст Парцюня, – на ньому не лише гріх національної зради, а й матеревбивства, – діє через рідного брата Івана Бруса – Мадеса, що “московські перемоги над Україною прийняв собі як пророкування добра” [4, с. 31]. Чужинцями є комісар Тюрін, голова колгоспу Хахлов (“План до двору”), чекіст Калькутін (“Поет”). У досліджуваних поемах оповідач нагадує про приналежність подібних персонажів до “чужого” простору, вживаючи контекстуальні синоніми “слідчі”, “кацапи”, “заволоки хижі з півночі”, “судді з глухої півночі”, “зайди дикі” (“Дума про Зінька Самгородського”), “чекісти”, “підступніший від звіра москаль”, “московський кат”, “історичні браття руські” та ін. (“Поет”). Окрім того, їх мовлення маркується як не-українське (“Вихаді, бандіт, на вулицу, / не то вигонім гранатами!” [8, с. 299]). Таким чином, художнє вирішення ірреальної картини марення Івана Бруса, де його катують божевільний в’язень-“кацап” і відступник Мадес, постає цілком закономірним. Вона втілює в узагальнено-символічній формі властиві оповідачеві і центральному персонажу уявлення про агресивні, ворожі сили, що знищують український світ.

“Чужий” простір, образи вихідців із нього і відступників, що слугують їх інтересам, в аналізованих творах маркуються як причетні до інфернальних сил. В.Шевчук і Н.Зборовська вказують на демонічність подібних персонажів повістєвої прози Т.Осьмачки: Маркури Пупаня (“Старший боярин”), комісара Тюріна (“План до двору”), чекіста Парцюні і Сталіна (“Ротонда душоубців”) [2, с. 28, 45, 49 – 50; 9, с. 104, 107 – 109, 112].

Слід зауважити, що ототожнення руйнівників українського світу, тобто чужинців та їх слуг, із пекельними силами в досліджуваних творах властиве передусім колективній селянській свідомості. Так, у повісті “Старший боярин” оповідач надає образу Маркури Пупаня інфернального колориту, посиляючись на думку тернівських селян (“...по селі став ширитися розголос...” [7, с. 42]). Змальовуючи його, суб’єкт мовлення вдається до посередництва вторинного наратора, ідеологічна позиція якого є виявом колективної свідомості, – це Горпина Корецька, у чиїх розповідях про події, що розгортаються і в реальному, і в ірреальному вимірах (у часопросторі сну), Маркура Пупань наділяється

демонічними рисами. Інший інфернальний образ, “чорний чоловік”, з’являється у видінні діда Магули Гатаяшки (“План до двору”) – старосвітської людини, носія колективних уявлень. Тлумачення цього видава як передвістя небезпеки для Івана Нерадька приховує ототожнення переслідувачів головного героя з нечистою силою. У поемі “Поет” опис інтер’єру, на тлі якого зображені чекісти (чорні рядна на вікнах, світильники-черепи), доповнюється суб’єктивними судженнями Степана Чички: “диявольські” ліхтарі в його уяві асоціюються з пекельним вогнем. Властиве колективній селянській свідомості містичне пояснення історичної дійсності, бачення впливу демонічних сил у діях представників влади прочитується й у словах Мархви (“План до двору”) про апокаліптичного звіра (“А чого ж це село мовчить, коли звірюка страшніша від всіх скажених собак на світі нас хватає і табунами, і поодинці, і глитає і не видно, коли вона наглитається?..” [3, с. 106]), але найповніше виявляється в судженні Овсія Бруса: “Оця комуна, оця “народна власть” увійшла у стачку з пекельними силами, і випустила на нашу землю із самого споду людської злоби найлютіших собак у образі людей, щоб вони нас ось тут, на землі домучили не допустивши і до геєнни огненної...” [4, с. 43]. Така інтерпретація деструктивної динаміки українського світу дозволяє говорити про аналогію – не лише концептуальну, але й формальну, образну, – з романом В.Барки “Жовтий князь”.

Погляд на чужинців, що руйнують український світ, як на слуг сатани, у творах Т.Осьмачки поділяють і суб’єкт мовлення, і головний герой. Ряд контекстуальних синонімів, використаних для характеристики цієї категорії персонажів, містить елементи, що відображають їх приналежність або причетність не лише до “чужого”, але й до пекельного простору: “брудні чорти” (“Поет”), “невмолимі слуги теж чорної та диявольськи-хижої сили” (“План до двору”). У повісті “План до двору” оповідач називає Сталіна грузином “з диявольською душею”, тим самим започатковується мотив, який буде розгорнутий повною мірою в “Ротонді душогубців”.

Ототожнення “чужого” простору з інфернальним виражається не лише в декларативній формі, але й опосередковано, через асоціативні образи, ланцюги асоціацій тощо. Зокрема, у “Думі про Зінька Самгородського” для характеристики слідчих-чужинців вжито анімалістичний образ з усталеною семантикою: вони “мигали / шкіряним куценьким одягом, / ніби змії поміж скелями / чорним холодом до місяця...” [8, с. 306]. “Московські” епізоди “Ротонди душогубців” (а також поеми “Поет”) розгортаються виключно в нічну пору, а отже, формується стійка асоціація, “чужий” простір зображується як царство ночі, що є часом активізації потойбічних сил. За висловом Н.Зборовської, “Москва тут – заляте місце, душогубська зона” [2, с. 49]. Інфернальне забарвлення образу Харлампія Проня (“Старший боярин”) створюється завдяки співвіднесенню з Маркурою Пупанем, причому ключовою

деталлю, яка сприяє виникненню цієї асоціації, є масть їхніх коней. Остаточне ототожнення відбувається у свідомості Горпини Корецької, яка сприймає появу Харлампія Проня – вершника на чорному коні – як реалізацію сну-пророцтва, тобто бачить у ньому повсталого з пекла Маркуру Пупаня. Слід зауважити, що оповідач, приймаючи точку зору героїні або наближаючись до ступеня її поінформованості, не поспішає зруйнувати ілюзію та повідомити про те, ким насправді є прибулий, і тим самим не заперечує таке розуміння. Зображення комісара Тюріна у фіналі повісті “План до двору” подається крізь призму свідомості Івана Нерадька, причому на сприйняття цього персонажа накладається образ вішалника, “що чорнотою схожий на того, про якого розказував дід Гатайшка” [3, с. 161], а відтак і образ “чорного чоловіка”. Ототожнення руйнівників українського світу з інфернальними силами в епілозі повісті “План до двору” підтверджує містична трансформація скульптур комуністичних вождів: “...постать Леніна і Сталіна замість чуба, одержі і чобіт враз покрилася білою шерстю... А чорні бронзові вожді попід стінами робилися круками і ворушили в себе за плечима величезними чорними крилами...” [3, с. 180]).

У повісті “Ротонда душогубців” погляд оповідача на “чужий” простір, чужинців і тих, хто їм служить, як на втілення демонічних сил об’єктивують міжтекстові алюзії. Так, окрім деталей, помічених В.Шевчуком [9, с. 112 – 113], чортівську суть чекіста Парцюні розкриває співвіднесення цієї дійової особи з демонічними персонажами інших творів Т.Осьмачки. Образ Парцюні, “невеличкого чорненького чоловічка”, без сумніву, належить до асоціативного ряду: “чорний вершник” Маркура Пупань, вершник на чорному коні Харлампій Проня, “чорний чоловік” Мелета Сверделець – спільник останнього (Старший боярин), “чорний чоловік” з видіння діда Магули Гатайшки, “чорні” вішалники, що збираються в церковній пустці, комісар Тюрін – “вішалник” у сприйнятті Івана Нерадька (“План до двору”).

Основою вихідної сцени “Ротонди душогубців”, на думку В.Шевчука, виступає мандрівний сюжет про те, як сатана “збирає чортів, щоб дати їм свої наставлення і розіслати по землі, щоб перетворити потім її у те ж таки пекло” [9, с. 108]. Присутність цієї сюжетної матриці (а отже, співвіднесення ротонди й інфернального простору) увиразнюється при зіставленні епізоду повісті з описом пекла в поемі “Поет”. С.Чернюк проводить паралель між образами ротонди (споруди округлої форми) і розпеченої крицевої кулі в центрі пекла, у якій перебуває сатана [10, с. 98]. Проте, на нашу думку, аналогія уможливлується перш за все завдяки колористиці інтер’єру ротонди й ірреального простору пекла. У поемі “Поет” він зображується акцентовано монохромним: пекло є “простором мовчазним, червоним” з “хмарами червоними”, уподібнюється “червоній велетенській домні”, оскільки “вся поверхня вічної в’язниці червона” [8, с. 48 – 50]. Червона барва – атрибут пекельного простору – визначає кольорову гаму

інтер'єру підмосковної ротонди: червона сітка ланцюгів, на якій підвішене панікадило, підлога, що “світилася червоним єдвабом, і зливалася блиском багряности із стінами теж кольору кривавого терору” [4, с. 9], утворюють “стихію червоніння”, яка відбивається “жахливо-понурими відсвітами” на обличчях і одягу присутніх. Таким чином, на образ ротонди проектується монохромність інфернального простору. Самоідентифікація Сталіна – “червоний сатана” (у поемі “Поет”: “...в пеклі сатана червоний / закований у власную жагу...” [8, с. 54]) – довершує аналогію між ротондою і пеклом.

Взагалі червоно-чорна двоколірність або домінування однієї з цих барв, що в ліричних творах Т.Осьмачки є прикметою хаотизації і катастрофічної динаміки світу [докладно про це див. 11], в епіці і ліро-епіці збагачує своє семантичне наповнення – стає неодмінним атрибутом інфернального простору і персонажів, які з ним асоціюються. Ці кольори супроводжують Маркуру Пупаня в ірреальному просторі сну Горпини Корецької (про наявність червоного тут сигналізують не колоративи, а мікрообраз полум'я), згодом провіщують появу його реального “двійника” – Харлампія Проня: на тлі монохромно забарвленого неба (“...небеса піднімали червону розпечену пашеку заходу...” [7, с. 57]) героїня повісті бачить дві тополі “з двома страшно червоно освітленими верхами”, що нагадують їй ті дерева, які в її віщому сні “горіли від Пупаневого дмухання” [7, с. 57]. Дихроматичність акцентується й у змалюванні “чорного чоловіка” з видіння Магули Гатайшки (чорні руки, обличчя, волосся, одяг, яскраво-червоні постолі – “аж моторошно дивитися”). Чорний колір переважає в інтер'єрі “потворного” кабінету чекістської трійки, куди викликано Степана Чичку (“Поет”), червоно-чорна гама – у зображенні кабінету Сталіна (“Ротонда душоубців”). Оповідач насичує колоративами опис київської в'язниці, створюючи ефект монохромності і тим самим уподібнюючи її до ротонди: двері, “свіжопофарбовані червоним кольором”; напроти – “понамальовувані червоні плями такого самого розміру, як двері”; електричні лампи “між двома червоними бляхами”, оточені “червонуватими німбами” світла [4, с. 253, 255, 320]. Монохромність простору київської в'язниці, нагадування про яку в повісті “Ротонда душоубців” утворюють своєрідний рефрен, у такому контексті означає деструктивні зміни і, найголовніше, розширення інфернального простору. У тому, що колористика тюремних коридорів є не випадковим збігом, а засобом об'єктивації властивого оповідачеві ракурсу бачення, переконує порівняння, яке підсумовує сприйняття Лук'янівської в'язниці: “Око скрізь сприймало речі і тло до їх, неначе велетенську, забруднену і задимлену кузню, яку хазяїн покинув, а вороги живого життя загнали в неї людей на муки” [4, с. 339].

Таким чином, художній простір досліджуваних творів Т.Осьмачки має чітко виражену горизонтальну структуру, що зумовлюється, як і в ліричному масиві, опозицією “своє – чуже”. Антитетичність її

компонентів об'єктивується в зображенні деструктивної експансії, спрямованої на “свій” простір, тобто в локалізації відправної точки деструктивного руху в “чужому” просторі, в інонаціональній ідентифікації або акцентуванні національного відступництва його руйнівників. За своїми характеристиками (агресивність, ворожість, здатність до експансії) “чужий” простір уподібнюється відповідним елементам опозицій “село – місто”, “Україна – Росія”, які визначають специфіку моделі просторово-часового континууму в ліричних творах Т.Осьмачки [докладно про це див. 12]. Негативна конотація образу “чужого” простору значно посилюється через його ототожнення з інfernальним, через надання демонічних рис персонажам, приналежним або причетним до нього. Слід зауважити, що просторова опозиція “своє – чуже” (з усіма нюансами її трактування) є актуальною не лише для суб'єкта мовлення, але й для головного героя епічних і ліро-епічних творів Т.Осьмачки, окремі аспекти осмислення “чужого” простору розкриваються також через посередництво інших персонажів – носіїв колективної селянської свідомості.

#### Література

- 1. Введение** в литературоведение: Учеб. пособие / Л.Чернец, В.Хализев, А.Эсалнек и др. / Под ред. Л.Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
- 2. Зборовська Н.** “Танцююча зірка” Тодося Осьмачки. – К.: МСП “Козаки”, 1996. – 64 с.
- 3. Осьмачка Т.** План до двору: Повесть. – Торонто: Вид-во Укр. Канадійського Легіону, 1951. – 184 с.
- 4. Осьмачка Т.** Ротонда душоубців. Оповідання. – [Б. м.]: [Б. в.], [Б. р.]. – 365 с.
- 5. Слоньовська О.** Образи-символи у романістиці Тодося Осьмачки // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія. – Івано-Франківськ, 1999. – Вип. IV. – С. 98–107.
- 6. Лапко О.** Аксиологічне осмислення просторових об'єктів у творах Тодося Осьмачки // Наукові записки. – Вип. 70. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2006. – С. 160 – 166.
- 7. Осьмачка Т.** Старший боярин. – [Б. м.]: Прометей, 1946. – 116 с.
- 8. Осьмачка Т.** Із-під світу: Поетичні твори. – Нью-Йорк: Укр. Вільна Академія Наук, 1954. – 317 с.
- 9. Шевчук В.** “Людина між свідомістю і природою” // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 99 – 100. – С. 91 – 116.
- 10. Чернюк С.** Образна символіка у творах Т.Осьмачки. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2003. – 180 с.
- 11. Лапко О.** Структура художнього часу в ліриці Тодося Осьмачки // Наукові записки. – Вип. 56. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2006. – С. 197 – 206.
- 12. Лапко О.** Просторові опозиції в ліриці Тодося Осьмачки // Літературознавчі обрії. – Вип. 9. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2005. – С. 32 – 37.

The opposition “native – strange” as one of the cardinal principles of organization of the artistic space in T.Osmachka’s stories and poems is researched in the article, the important ways of it’s expression are analyzed. The structure of artistic space is studied in connection with subjective organization of the work of art.

УДК 821.161.2 Андрухович7Таємниця – 312.6.09 (045)

**С.М. Лизлова**

### **“ТАЄМНИЦЯ” Ю.АНДРУХОВИЧА: AUTOFICTION ЗАМІСТЬ РОМАНУ**

Помітним явищем у контексті сучасних літературних новацій стає нетрадиційна жанрова атрибуція твору з інваріантним складником “роман”: “роман-лексикон” (М.Павич), “роман у виносках” (П.Корнель), “роман-обговорення” (Дж.Барнс), “нібито роман” (О.Ірванець), “анти-роман” (Н.Зборовська), “роман-фіктивна біографія” (Ю.Андрухович). У цей ряд “квазіроманів” сьогодні органічно вписаний твір Ю.Андруховича “Таємниця” (2007) з відповідним жанровим підзаголовком “замість роману”. Зазначимо, до речі, що у перших відгуках нова книжка українського письменника репрезентується саме як роман. Так, за словами Т.Антиповича, “замість роману” Юрій Андрухович написав такий новий роман” [1, с. 21]. Проте погодитися з цим твердженням без певних уточнень і доповнень навряд чи можна. На наш погляд, прояснення “таємниці” жанру названого твору пов’язане насамперед з адекватним “прочитанням” його побічного тексту, який складають жанровий підзаголовок, епіграфи, передмова.

Очевидно, що *необов’язковість* у літературному дискурсі елементів побічного тексту суттєво посилює їх смислове навантаження. Цим обумовлене істотне значення паратекстуальності для постмодерної поезики, зокрема для авторських ігор із читачем, у яких послідовно розкриваються рівні та розгалуження суперечливо-мінливого індивідуально-авторського світу. Для Ю.Андруховича, автора чотирьох романів, також є характерним спосіб наблизитися до читача через створення системи паратексту (епіграф, присвята, підзаголовок, передмова, післямова, автокоментар).

Двері “Таємниці” відчиняють два епіграфи – цитати американського поета Роберта Данкена та українського письменника Сергія Жадана. Наведені автором цитати формально й змістовно сприймаються читачем як єдність уявного діалогу, яку утворюють репліка-стимул і репліка-реакція. Це “спілкування” епіграфів є скороченим повідомленням читачеві про діалогічну побудову книги, спільний предмет діалогу героя книги з вигаданим співрозмовником,



німецьким критиком і журналістом, а також про географічну відстань учасників обох бесід. У зв'язку з цим відзначимо найважливіші смислові парадигми епіграфів, що розгортаються в основному тексті:

- експлікація на рівні епіграфів наскрізного ліричного мотиву твору – мотиву “відчинених дверей”, радості повернень для героя-мандрівника. Цитуючи Р.Данкена, Ю.Андрухович наголошує на загальноприйнятому розумінні символіки “зачинених дверей” (таємниця, самотність, страх, смерть) у літературі ХХ століття. Не випадково, очевидно, на сторінках “Таємниці” є згадка про Ф.Кафку та героя його роману “Процес”, вставна новела-притча якого розкриває екзистенціальний сенс трагедії зачинених дверей (зачиненої брами). В останній частині “Таємниці” герой “присвоює” думку американського поета і промовляє вже від власної особи: “Відчинені двері – то незбагнена радість” [2, с. 473];

- уведення теми розмови (репліка-реакція “от про це й поговоримо”) та неіснування ідеального слухача. Шоста, монологічна, частина книги майже цілком присвячена нездійсненим розмовам героя з батьком, “слухачем номер один” [2, с. 392];

- належність одного із співрозмовників до *іншого* (мовного, ландшафтного, ментального) простору. Взагалі прозу Ю.Андруховича відрізняє, так би мовити, європейський (німецький, швейцарський, австрійський, італійський) “підтекст”, різноманітне варіювання теми “життя на різних островах” (Я.Грицак). При цьому точка зору “іншого” (австріяк Цумбруннен у “Дванадцяти обручах”, доктор Попель зі Швейцарії в “Рекреаціях”, герої-іноземці в “Перверзії”, німецьке ім'я головного героя “Московіади”) найбільш сприятлива для “очуднення” української реальності, для відшукування нових несподіваних ракурсів її осягнення. Інша річ, що, як згодом виявляється, всі романні герої-європейці мають український родовід, і напевне цей спільний генезис втілює авторську ідею про європейськість України. Як справедливо зазначає Т.Шептицька, “для Ю.Андруховича явно не існує дихотомії національне/європейське” [3, с. 129]. Невідомо, чи мав німецький журналіст Егон Альт родинні зв'язки з Україною, проте він зізнається своєму українському співрозмовникові (якого відверто вважає генієм), що “вже тричі відвідував Вашу країну і тричі, але щоразу по-іншому, був заскочений і захоплений нею” [2, с. 4].

У “Таємниці” ініціатору “розмовного” проекту відведено, поперше, роль зацікавленого розпитувача про ті події з життя героя, його родини, рідного міста, на яких найбільше позначився негативний вплив Системи, і, по-друге, роль ідеального читача творів Ю.Андруховича. Завдяки доречному цитуванню книг Ю.Андруховича, влучним запитанням Егона Альта проявляється як ступінь автобіографічності романних героїв українського письменника, так і ступінь вигадки (таємниці) його уривчастих спогадів, викладених у формі інтерв'ю. Так, кількаразові посилання на “Центрально-східну ревізію” вкотре

підтверджують, що пам'ять для автора "Таємниці" не є категорією, жорстко детермінованою часом і фактами. Специфіку авторської гри в "минуле, яким воно може бути" визначає суб'єктивне сприймання історії, а також вихідні настанови авторського задуму. "Моя пам'ять дозволяє мені робити все, що я забажаю. Моя надія не має меж. Я змішую часи, перегортаю десятиліття, зміщую простори і заселяю життям площини перетину", – так пояснює автор власне бачення минулого у "Центрально-східній ревізії" [4, с. 31].

Очевидно, що суттєве значення для розуміння авторської "поетики таємниць" має жанронім "замість роману". Нетрадиційне жанрове визначення можна розглядати як спосіб авторського самопояснення, усвідомлене перевищення міри авторської присутності (будь-якої маски творця) в комунікативному просторі автор – читач. У даному випадку жанровий підзаголовок виказує іронічне ставлення сучасного художника до класичного (канонізованого) роману, коректуючи таким чином "горизонт сподіваного" читача. З таємницею цього жанрового визначення також пов'язані два питання: **що** створено замість роману і замість **якого саме** (або **чийого**) роману створено? Заслугує також на увагу постмодерний мотив *слідів*, різноманітних слідів "присутності відсутнього", неіснуючого, внаслідок чого текст набуває форми палімпсесту. Нездійснений задум (роман, нібито знищений самим автором, Ю. Андруховичем) стає творчим імпульсом для здійснення іншого проекту, котрий, навпаки, знищив власного "автора", Егона Альта. У цих іграх двоїстої невизначеності уточнюється жанрова своєрідність книги – "згадка про згадки", "спогад про спогади" [2, с. 9], отже, знов таки йдеться про "другий ступінь", *сліди* спогадів і згадок.

Згадки про "відсутній" роман наводять читача на думку про іншого потенціального автора – Егона Альта. Німецький критик винайшов цікаву ідею створення літературного портрета Ю. Андруховича на підставі матеріалів аудіозапису їхніх розмов та подальшої публікації біографічного твору вже після смерті головного героя. "*Воно* мало стати книжкою, – зазначає автор "Таємниці". – Але не зовсім тією, що її ви зараз читаєте" [2, с. 7]. Сім компакт-дисків із розмовами, отримані від Егона Альта "в абсолютно первинному вигляді", були згодом перетворені героєм на книгу спогадів замість ненаписаного біографічного роману Егона Альта, який нібито загинув у автокатастрофі. Прикметно, що умовою народження біографічного твору в обох випадках є смерть когось із головних учасників – смерть героя або смерть автора. Таким чином, авторський жанронім, окрім іншого, актуалізує важливий для розуміння авторської концепції принцип "замість" (уявне замість реального, повернення замість небуття, таємничість замість відвертості).

Продовжуючи тему "замість", відзначимо варіативність передмови ("однієї з можливих") до "Таємниці". На думку Л.Липської, "і

структура, і зміст передмови вже містять у собі “прихований смисл”, можна сказати, що паратекст постає перед читачем як зменшена модель творіння в цілому” [5, с. 104]. За правилами цієї гри авторська сповідь також набуває статусу “однієї з можливих” замість адекватної, відвертої самоінтерпретації героя автобіографічного твору. Ю.Андрухович не вперше наголошує на варіативному баченні дійсності, подій та героїв: текст “Перверзії” утворює одна з можливих послідовностей публікування матеріалів про венеційську Пригоду Стаса Перфецького (“цікаво, наскільки і н ш о ю може бути ця послідовність?” [6, с. 22]); у романі “Дванадцять обручів” представлена фіктивна (бубабістська) версія біографії поета Б.-І.Антонича (див. [7]). Отже, передмова як зменшена модель “Таємниці”, з одного боку, увиразнює новочасну ідею множинності минулого, спогадів та істин, навіть тих, що стосуються внутрішнього світу головного героя, а, з іншого боку, підриває довіру читача до авторського слова.

На нашу думку, симптоматичною видається поява сповідальної “Таємниці” після “фіктивної біографії” Б.-І.Антонича у “Дванадцяти обручах”. Автор “Дванадцяти обручів” удосконалив власний досвід, створивши фіктивну автобіографію (або, інакше кажучи, автобіографію-таємницю), а також винайшов “один із можливих” шляхів зображення життя й творчості художника (Андруховича-Орфея). У сучасному літературознавстві такий жанровий різновид біографічної прози, який мовби “дозволяє” авторові фантазувати без меж, вільно змішувати реальне й уявне, називають *autofiction* (див. [8, с. 58]). Таким чином, в основі методу Ю.Андруховича, творця *autofiction*, органічне поєднання загальновідомих фактів і вимислу, про що автор “попереджає” читача через систему елементів побічного тексту, зокрема передмову.

Передмова до “Таємниці” чітко (в тому числі й графічно) розділяється на дві частини: 1) історія про Егона Альта; 2) нотатки про створення нової книжки. Прикметно, що цей текст тематично співвідноситься зі спробою автокоментаря “Орфей хронічний”, котра увійшла до другого доповненого видання роману “Дванадцять обручів” (К., 2004) і тому може розглядатися як елемент паратекстуальності. У першій частині передмови йдеться про берлінське знайомство головного героя з Егоном Альтом, “цілком притомним, прагматичним і не без іронічної дистанції чолов’ягою” [2, с. 7]. Водночас це перша зустріч автора нездійсненого проекту та його героя, оскільки у прощальному листі до Ю.Андруховича Егон Альт використовує звертання “герой” – “роби, що забажаєш, герою!”. У другій частині розповідається про поступове перетворення героя на автора: “його задум поступово ставав моїм” [2, с. 11]. Умовна, фіктивна природа обох частин передмови очевидна насамперед завдяки вищезгаданому автоцитуванню тематики й мотивів паратекстів “Перверзії” та “Дванадцяти обручів”.

З-поміж численних інтертекстуальних зв’язків цих творів увиразнимо, по-перше, автопосилання на загадкове й передчасне

зникнення героя (Стас Перфецький та Егон Альт), по-друге, вже апробований у “Перверзії” метод розшифрування випадково отриманих аудіозаписів, і, нарешті, “хронічні” спроби автокоментаря, “з безумовним наголосом на *авто*” [9, с. 30]. Слід підкреслити, що певна міра таємничості наявна в усіх зазначених автоцитатах, і це, можливо, слугувало основним критерієм їх актуалізації в новому контексті. Мається на увазі передусім таємниця буття (а також смерті) Егона Альта, таємниця існування / неіснування оригіналу (тобто наговореного тексту) і таємниця, що неодмінно народжується внаслідок нетотожності аудіотексту та письмового тексту під назвою “Таємниця”. Мабуть, остання таємниця є найцікавішою, оскільки цілком відповідає авторській ідеї варіативності, ідеї “замість”. Письмове перекодування фіктивних німецьких розмов героя з Егоном Альтом передбачає як деякі зрозумілі втрати – смислові, інтонаційні, граматичні, так і неоднозначні придбання – графічні, композиційні, риторичні. На жаль, письмовий текст унеможливує відчуття сенсу мовчання, паузи як повноцінних реплік у реальному діалозі, однак надає простір для різноманітних візуальних ефектів, наприклад графічних ігор, курсивного увиразнення і т. ін. Стає очевидним, що “олітературена” версія autofiction Ю. Андруховича істотно відрізняється від реальної “серії розмов” у диктофонному записі Егона Альта.

Більш того, надрукований варіант дещо перебільшує об’єм аудіотексту, тобто містить фрагменти невимовлених діалогів і спогадів, які цілком і повністю належать сфері “внутрішнього кінематографа” головного героя. Згадаємо заключний фрагмент сьомої частини, графічно й просторово відособлений від іншого тексту, всіх інших розділів книги взагалі. У ньому відтворюється розмова маленького героя з батьками під час їхньої подорожі до Праги в 1970 р., і разом із цим розкривається принаймні одна таємниця книги – таємниця щастя. Епізод хронологічно повертає читача до першої частини книги, де Ю. Андрухович розповідає про свої найяскравіші дитячі враження з позиції сьогоденного “дорослого” погляду, на відміну від “дитячого” сприймання, ніби зсередини подій. У першій частині теперішній герой зізнається Егонові Альту, що “того дня в потязі до Праги ми всі були щасливими” [2, с. 29], а в останній частині дитина звертається до матері: “Я думаю, нам страшенно повезло у житті, правда ж?” [2, с. 477]. Завдяки кільцевій композиції твору автор підкреслює суб’єктивне значення, по-перше, теми повернення (“мої повернення для мене так само важливі, як мої від’їзди” [2, с. 373]), по-друге, конкретних (реальних) подій для власного життя й творчості і, по-третє, образу-символу мовчання, невимовності (“зашитий рот”).

Слід також звернути увагу на спосіб експлікації багатоголосся у заключному фрагменті через гру шрифтів: звичайного, напівжирного, курсивного без жорсткої відповідності голосам трьох людей, що говорять у потязі до Праги. Ці незаписані на диктофон голоси можна було почути,

подолавши двадцять підвальних сходинок у загадковій, напівзруйнованій американській станції радіопрослуховування, бо насправді “ніхто нікуди не зник” і “ніколи не зникне” [2, с. 474]. Така особлива *територія, заборонена зона* як місце сюрреалістичних нашарувань минулого й теперішнього, як спосіб компресії часів являє собою найвагоміший константний образ-символ у прозі Ю. Андруховича. Досить назвати покинуту обсерваторію в “Carpathologia Cosmophilica”, старовинну Віллу з Грифонами в “Рекреаціях”, монастир бенедиктинців у “Перверзії”, колишню метеостанцію у “Дванадцяти обручах” і т. д. Такі наскрізні семантично вагомні образи-символи стають ключем для розуміння своєрідності індивідуально-авторського художнього світу. З іншого боку, автоцититування в “Таємниці” на рівні символіки переконливо свідчить про подібність підходів автора до створення образу головного героя fiction (Стас Перфецький, наприклад), фіктивної біографії (Б.-І. Антонич) та autofiction (Ю. Андрухович). Напевне, щоб увиразнити цю подібність, автор зауважує в передмові: “усі персонажі, всі дійові особи цього твору є вигаданими, а будь-які збіги в іменах чи схожість у ситуаціях – випадковими” [2, с. 12], а потім наче узаконює власне право на будь-які домисли згадуванням в останньому розділі книги влучної метафори Борхеса “сад розгалужених стежин”. І, напевне, найважливішим для автора залишається принципова відкритість колишнього питання: “Але хто в такому разі цей єдиний у всьому вагоні пасажир, цей я?” [9, с. 31].

Таким чином, аналіз паратекстуальних елементів “Таємниці” дозволяє визначити жанрову природу цього твору як autofiction, що художньо мотивує варіативність біографії – “однієї з можливих” – Ю. Андруховича, точніше сказати, “Андруховича”, того неprisутнього, але згадуваного поетами, персонажа в романах “Рекреації” і “Перверзія”.

#### Література

1. Антипович Т. Олдовий Орфей у царстві таємниці // Книжничий Review. – № 11 – 12. – С. 20 – 21.
2. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману. – Харків, 2007.
3. Шептицька Т. Європейський дискурс творчості Юрія Андруховича // Сучасність. – 2005. – № 9. – С. 128 – 134.
4. Андрухович Ю. Центральна-східна ревізія // Сучасність. – 2000. – № 3. – С. 5 – 32.
5. Липская Л. Предваряющий дискурс: функции предисловия в современном романе // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 2005. – № 2. – С. 97 – 116.
6. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів, 2001.
7. Лизлова С. “Дванадцять обручів” Ю. Андруховича як спроба “фіктивної біографії” Б.-І. Антонича // Мова і культура: Науковий щорічний журнал. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 8. – Т. VI. Ч. 1: Художня література в контексті культури. – С. 243 – 248.
8. Виолле К. (Франція). Малая космогония автобиографических произведений // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2004. – Том 63, № 2. – С. 57 – 61.
9. Андрухович Ю. Орфей хронічний // Критика. – 2003. – № 9. – С. 30 – 31.

The article deals with the genre peculiarities of Yuri Andrukhovych's work "Mystery. Instead of a novel". Analyzing paratextual elements (epigraph, subtitle, foreword) the author of the article comes to the conclusion that instead of a novel Yuri Andrukhovych created an autofiction.

УДК 821.161.2.09 Чернявський

**Н.Є. Манич**

### **МЕТАТЕМА ВІЙНИ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Здобутки сучасного літературознавства (як зарубіжного, так і вітчизняного) часто дозволяють дослідити нові аспекти творчості письменників, особливо тих, чий доробок був оцінений з позицій лише однієї ("офіційної") ідеології. Зокрема, введення до наукового обігу поняття "метажанр" (під яким розуміють формально-змістову єдність творів одного чи кількох авторів, які на підставі наявності спільних стрижневих елементів можуть бути розглянуті як цілісна структура) дає змогу розглянути художню творчість окремих письменників як складну систему, що функціонує за власними внутрішніми законами, а також проаналізувати цю систему в контексті систем вищого рівня.

При дослідженні художньо-літературних творів як складових частин метажанрової єдності виникає питання про те, які ж саме елементи є синтезуючими, навколо чого об'єднується вся складна система метажанру. При цьому слід зауважити, що набір подібних чинників метажанрової структури у творчості різних письменників може бути неоднаковим.

У метажанровій структурі літературного доробку Микити Чернявського синтезуючими елементами є, перш за все, різноманітні прояви інтертекстуальності (власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, автоінтертекстуальність).

Наявність інтертекстуальних зв'язків між текстами письменника зумовлена певними змістовими домінантами ("вічними" темами, або *метатемами*), які також виконують функцію організації творів у єдину метажанрову структуру.

Метою даної роботи є спроба дослідити метатему війни у художній творчості Микити Чернявського та простежити, як вона реалізується в поетичних і прозових текстах автора.

Аналізуючи поняття тематики літературно-художнього твору, В.Халізов зазначає, що "на теоретичному рівні її правомірно розглядати як сукупність трьох першооснов. Це, по-перше, онтологічні та антропологічні універсалії, по-друге – локальні (проте, часом вельми масштабні) культурно-історичні явища, по-третє – феномени

індивідуального життя (перш за все – авторського) у їх самоцінності” [1, с. 56]. Ці три аспекти тематики можна співвіднести з чотирма сферами функціонування метажанру як такого (“онтологічні та антропологічні універсалії” відповідають загальнолітературній сфері, “локальні культурно-історичні явища” – відразу двом сферам: конкретно-історичній і національно-історичній, а “феномени індивідуального життя” – сфері індивідуально-авторській). Щодо термінології, то дослідник “вічними темами” називає лише представлені засобами мистецтва онтологічні та антропологічні першооснови буття. Ми ж пропонуємо за аналогією до терміну “метажанр” вживати термін “метатеми” на позначення змістових домінант будь-якого з трьох вищезгаданих рівнів, оскільки у випадку літератури подібні константи реалізуються через зображення письменником конкретного життєвого матеріалу засобами різних жанрів.

Серед змістових домінант художньої творчості Микити Чернявського, перш за все, слід назвати метатему війни – наявність творів цього спрямування неминуча, адже письменник сам був учасником подій Великої Вітчизняної, під час німецької окупації перебував на захопленій фашистами території, організував підпільний польовий шпиталь для поранених червоноармійців і партизан, через що ледь не загинув від руки есесівського коменданта. Про діяльність письменника (на той час, ще лікаря) у 1941 – 1945 роках збереглося багато документальних матеріалів, які засвідчують те, що Чернявський перебував у вирі подій і чимало зробив у боротьбі із загарбниками. Наприклад, в особистому архіві письменника зберігся лист від Василя Андрійовича Запорожця до редакції “Ворошиловградської правди”, де згадані такі факти: “... Находясь в фашистской оккупации, я лечил свой недуг. Большую помощь оказал местный фельдшер Н.А.Чернявский, ныне ворошиловградский поэт. Этот мужественный медик спас тогда не один десяток раненых, за что едва не заплатился своей жизнью [2]. Те, що Чернявський ледь не загинув від рук німців, але не припинив допомагати людям, засвідчує, крім цього листа, автобіографія митця, а також спогади його молодшої сестри Віри: “... Микиту вивозять у Лисичанськ, де його кілька днів допитували німці. Він повернувся побитий і худий, але все якось обійшлося. Та потім він ще багатьом допомагав, рятував від полону й смерті, переправляючи вже видужалих у партизанський загін. Пережили війну, раділи Перемозі” [2]. Отже, доля письменника склалася так, що життєвого матеріалу для творів на тему війни він назбирав чимало, а безпосередня участь у подіях дозволила митцю художньо відтворити їх у найдрібніших деталях.

Безстрашний подвиг людей, що життя віддали за рідну землю, відбився в багатьох творах Микити Чернявського – прозових та поетичних. Романи автора за точку відліку мають роки війни (в основу першого з них – “Людам важче” [3] – покладено саме події 1941 – 1945 років), у малій прозі зображено пізнішу добу, але через спогади та

ретроспективні сні персонажів письменник постійно повертає читача саме до цієї метатеми, і вже не змалювання вчинків героїв під час війни, а відображення їх ставлення до минулих трагічних подій виконує функцію засобу характеротворення – війна стає абстрактним мірилом моральних якостей людини. Для цього в контекст метатеми війни автор вводить тему пам'яті – пам'яті особистої, яка не дає забути про пережиту трагедію війни, і пам'яті історичної, яка трансцендентно передає пересторогу наступним поколінням.

О.Кулініч у дисертаційному дослідженні, присвяченому проблемі історіософського часопростору у творчості Микити Чернявського, робить слушне зауваження щодо пам'яті персонажів, які безпосередньо пережили війну: “Постійне повертання героїв назад у часі підкреслює тісний зв'язок подій, що відбуваються, з подіями років війни, загальну зумовленість подальших доль людей тим фактом, що вони брали участь у воєнних діях” [4, с. 110]. Підтвердження цієї думки можна знайти частіше в текстах прозових творів письменника, наприклад, як у романі “Тиждень Івана Лободи”: “Війна жила відлунням в усіх тих, що взагалі скуштували її, а фронтовикам боліла незагоєними ранами, невщухлими душевними струсами” [3, с. 436].

У ліриці ж Чернявського більше розроблена тема історичної пам'яті народу, саме в поетичних рядках лунає настанова наступним поколінням: не лише не допустити війни, а й зберегти пам'ять про тих, хто ціною власного життя захистив рідну землю. Наприклад, у творі “У поступі” Чернявський цю настанову вкладає в уста загиблих визволителів України, які розмовляють зі скульптором:

Ти скульптор. Ми тоді також творили –  
Змивали кров'ю ворога сліди.  
Спасибі нам народи говорили  
На всій землі, припишклай від біди.  
Тож я прошу: в сльоті, у завірюсі,  
У ясні дні над нами не тужи.  
На велелюдді нас постав у русі,  
У поступі нащадкам покажи [5, с. 138].

З іншого боку, вдається письменник і до показу впливу війни на долі тих людей, які народилися під час або вже після трагічних подій: вони на захищали країну зі зброєю в руках, проте сповна відчували на собі всю складність післявоєнної ситуації:

“– Війна – не картате галіфе... [слова Івана Катрухи – Н.М.]

Коли старі пішли, молодь якийсь час сиділа причаєно. Настрій Катрухи передався всім, бо хоч війни майже і не пам'ятав них, а наслідки її відчув на власній шкурі кожен” [3, с. 33].

У даному епізоді автор постає у двох іпостасях: йому близькї почуття молодшого покоління, але й Іван Катруха виражає письменницькї думки. Така двоїстість логічно вибудовується в контексті життєвого шляху Микити Чернявського: оскільки мова йде про Першу



світову війну, то позиція автора базується перш за все на його досвіді, здобутому в міжвоєнний період, коли відлуння війни ще не один рік впливало на життя людей, але в той же час долучаються й особисті переживання письменника, пов'язані з його безпосередньою участю в бойових діях 1941 – 1945 років.

Особливу увагу звертає Чернявський на показ впливу подій війни на життя українського села, де через загибель великої кількості людей повоєнна відбудова проходила надзвичайно повільно: маленькі діти, жінки, інваліди та літні люди були змушені відбудовувати зруйновані хати, збирати врожай за відсутності не тільки техніки, а й тяглової худоби. Картини повоєнного села, змальовані письменником, часто сповнені настроєм приреченості та безпорадності:

... Напівголодні вдови і каліки  
Косили важко молоде зело,  
А справжніх косарів  
П'ятсот навіки  
Лягло в боях –  
Не прийдуть на село... [6, с. 28].

Роздуми ліричного героя над долею повоєнного села нерідко супроводжуються пейзажними замальовками, які підсилюють трагічний пафос й навіюють дещо песимістичний настрій:

Нема кому трави косити,  
Клепанням розбуркати ночі –  
Війна, ненажера несита,  
Поглинула руки робочі  
Тому і не пахне отава.  
Роса жебонить в перестої.  
Гливі, не споживлені трави  
Тримають її в супокі [6, с. 110].

Метатема війни є однією з центральних змістових домінант у творчості Микити Чернявського – це засвідчує той факт, що серед його збірок лірики, опублікованих після 1945 року, немає жодної, у якій би хоча б кілька творів не було присвячено подіям Великої Вітчизняної війни, або тематиці війни в цілому. Але при тому лірика автора видається більш оптимістичною, ніж проза та ліро-епіка, оскільки в ній між рядками творів на тему війну майже завжди читається віра в мирне майбутнє, сподівання на те, що людина зможе зупинити трагічні події й вийти на шлях суспільного розвитку без зброї та насильства. Це зумовлює і специфіку композиційної організації поетичних творів: нерідко вони побудовані на основі антитези, в якій картини мирного життя протиставляються картинам війни. Прикладом може бути вірш “Над ланом білі голуби” зі збірки “Дума про Донець”:

І кучеряві явори,  
І ставу ніжна прохолода –  
Усе співає,

Все горить  
Одною думкою:  
Свобода!  
Та залишилися сліди  
Від тих проклятих днів і років.  
Країну з краю в край пройди,  
Побачиш рани скрізь глибокі [7, с. 63].

У цілому до війни письменник ставиться, як до чогось неприродного, аномального, чогось такого, що назавжди порушило звичний хід людського життя: “Та прийшла війна і все переплутала. Батьків забрала, сусідів переколошкала, перетасувала, розметала по світах. Кого знав і любив, більше не побачиш, кого в житті ніколи не зустрічав і не гадав зустріти, з тим рідними стали” [3, с. 295].

Крім того, війну Чернявський вважає тим чинником, який зруйнував одвічні закони існування всієї планети, а тому кінець мирного життя порівнює з падінням неба:

Я бачив, як небо впало  
І приглушило землю...

Вирвавши дуба з коренем дужим  
Там, де знайшов я собі притулок,  
Падало, падало з гуркотом небо,  
Сонце сховавши в полум'ї страху [8, с. 3].

Проте письменника не цікавить війна як феномен, ані в ліро-епічних творах, ані в прозі немає розлогіх описів баталій чи коментарів щодо загального пересування фронтів і військ. Автор звертає увагу лише на ті події, які впливають на героїв, змушують їх розкривати свій справжній характер, дії персонажів у критичних обставинах цікавлять митця не самі по собі, а як відбитки внутрішньої боротьби людини, як індикатори її психологічного стану. Саме тому в контексті метатеми війни у творчості Чернявського актуалізується і проблема вибору людини. Персонажі, які діють в умовах війни, рано чи пізно постають перед моральною дилемою: боротися проти фашистських загарбників, не шкодуючи власного життя, чи прислужувати їм, йти на ризик і вчинити подвиг чи перечекати небезпеку, заховавшись за спину товаришів, пробачити людину, яка щиро кається, чи назавжди вбити в ній паростки добра. Намагання героїв розв'язати такі складні морально-етичні питання у творах Микити Чернявського найчастіше призводять до загострення внутрішнього (психологічного) чи зовнішнього (міжособистісного) конфлікту. Іноді спостерігається взаємозумовленість обох типів конфліктів і їх розгортання навколо одного персонажа, як наприклад, у випадку Данила Горбаня з оповідання “Продавали Рябушика”, який змушений був виконувати обов'язки голови сільради за часів німецької окупації, щоб допомогти односельцям: “Чому саме на нього вибір впав, не встиг збагнути. Почав було відмовлятися, коли це знайшлися люди,

що залишились у підпіллі й вірили йому. Посовітували: “Берись, чоловіче, поки зрадника не знайшлося...” Тож і запрягся. А були ж і такі, що: “У-у, прихвостень фашистський...” Навіть по слободі було боязно ходити, поки не повірили. Потім і сам собі докоряв, не в силі стерти з себе ярлик пристосуванця, коли після окупації знову погодився стати головою. Та хоч би ж було над чим головувати. За все почувається винним, навіть за те, що на фронт не потрапив, – раніше вийшов з солдатського віку. Одначе терпіти треба” [2].

Зважає письменник і на те, що не всі люди змогли гідно витримати тяжкі воєнні роки, тому й вкладає в уста Марини Лляної (яка є частково автобіографічним персонажем) у романі “Сонце в полинах” таку думку: “Ми також не повинні забувати, що війна покалічила не лише людські тіла, а й душі...” [3, с. 306].

Метатема війни в окремих випадках перетинається з метатемою людини. У творах, де мілітаристські мотиви стають провідними, письменник неодноразово висловлює таку ідею: на війні (в окопі з гвинтівкою, в евакуації чи на окупованій території) людина завжди є і завжди повинна залишатися людиною, особистістю зі складним, подекуди суперечливим, але духовно багатим внутрішнім світом, яка не боїться гідно померти, але прагне жити:

Під боком земля сирувата,  
Над полем весняна година.  
Солдат не хотів помирати,  
Солдат був –  
Звичайна людина [9, с. 50].

Отже, метатеми війни є однією з основних змістових домінант художніх творів Микити Чернявського, вона різнобічно реалізується в ліриці, ліро-епосі та прозі письменника через теми Великої Вітчизняної війни, особистої та історичної пам’яті, повоєнної відбудови та морального вибору людини, і, проявляючись у переважній більшості художніх текстів автора, виконує функцію синтезуючого чинника в метажанровій структурі його творчості.

#### Література

**1. Хализев В.Е.** Теория литературы: Учебник / В.Е.Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М: Высш. шк., 2002. – 473 с. **2. Рукописний фонд літературного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О.М.Горького.** **3. Чернявський М.** Людям важче. – К.: Дніпро, 1981. – 568 с. **4. Кулініч О.О.** Історіософський часопростір у творчості Микити Чернявського: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка. – Луганськ, 2006. – 161 с. **5. Чернявський М.** Зелена гілка добра: Лірика. Балади. Поєми. – Донецьк: Донбас, 1980. – 167 с. **6. Чернявський М.** Народжується день: Лірика. Драм. поема. – Донецьк: Донбас, 1972. – 127 с. **7. Чернявський М.** Дума про Донець: Лірика. –

Луганськ: Обл. вид-во, 1959. – 95 с. **8. Чернявський М.** Щоб небо не падало. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 132 с. **9. Чернявський М.** Порадь мені, поле: Вірші та поеми. – Донецьк: Донбас, 1969. – 159 с.

In the article the author studies one of three main metathemes of M.Chernyavsky's literary works – the metatheme of war. Within this matter such themes of writer's works as the Great Patriotic War, personal and historical memory, post-war reconstruction and person's moral choice are being analysed.

УДК 821. 161. 2 – 3 Грінченко. 09

**Т.С. Матвєєва**

### **“НА РОЗПУТТІ” Б.ГРІНЧЕНКА: СМИСЛОВЕ ПОЛЕ НАЗВИ РОМАНУ**

Творчість Б.Грінченка – оригінальне явище в історії української літератури – привертала увагу критиків і літературознавців, однак вивчалася нерівномірно: поезія й драматургія – значно менше, проза – вибірково: переважно малі форми, окремі зразки середньої та великої епіки: дилогія “Серед темної ночі” (1900), “Під тихими вербами” (1901), “Сонячний промінь” (1890). Роман “На розпутті” (1891) “випадав” із цього ряду, залишаючись у “тіні” відомішого зразка ідеологічної прози – “Сонячного променя”. Натомість є потреба виписати увесь ряд ідеологічних творів, щоб мати об’єктивне, повне уявлення про причини появи й особливості розвитку прози, в якій ставилися проблеми консолідації української інтелігенції, вироблялися стратегія й тактика її роботи, спрямованої на зближення з народом. Ідеться насамперед про доробок І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О.Кониського, Олени Пчілки, І.Франка і, звичайно, Б.Грінченка, для якого ця тема була однією з провідних. Відомо, що у ранній, харківський, період діяльності (до 1893 року) суспільно-політичні погляди письменника формувалися під впливом ідеології народництва (у 1879 році був виключений із Харківської реальної школи за читання й розповсюдження забороненої літератури – брошур М.Драгоманова, С.Подолінського). У 80-х роках після складання екзамену на народного вчителя, працюючи в школах Харківщини та Катеринославщини, багато писав і видавав книжок: від “метеликів” для народного читання (“Бідний вовк”, “Два товариші”, “Про грім і блискавку” (Харків, 1891)) до великих епічних форм, серед яких і об’єкт нашого дослідження – роман “На розпутті”, у якому, як і в більшості творів, написаних у це десятиліття, motto була думка: через

культурницьку, просвітницьку діяльність збудити національну самосвідомість, громадянську активність народу.

На жаль, бібліографія сучасних досліджень життя й творчості Б.Грінченка невелика: це розвідка Я.Голобородька, в якій окреслено сфери діяльності Б.Грінченка – письменник, просвітитель, учений і головні здобутки в них [1], коментована частина епістолярію митця [2]. Серед монографічних праць залишаються найповнішими за обсягом залученого матеріалу роботи А.Погрібного [3, с. 4]. Відтак ідеться про чималий простір для обсервації: окреслений загальний проблем потребує заглиблення в конкретику тексту – на рівні змістово- й формотворчому. У пропонованій статті (за браком обсягу) йтиметься про смислове поле, символічне, контекстуальне, лише одного, але, на наш погляд, визначального елемента обраного твору – заголовка, оскільки в ньому концентруються задум, концепція автора.

Звернемося до тексту. Кодом його витлумачення є слово “розпуття”, яке вказує на концептуальний центр твору – і це його перший смисловий вектор – ідею цілісності, сприйняту головними персонажами креативно (Гайденко) і деструктивно (Раденко). Якщо перший спосіб є логічним, виправданим, то другий (саме на ньому буде акцентовано в статті) постає як оксюморон: деструкція й цілісність – антиномія, взаємовиключаючі елементи, які, сполучаючись, взаємознищуються. Йдеться про нашарування смислових пластів за принципом висхідної градації. У мовознавчому аспекті розпуття витлумачується як абсолютний синонім роздоріжжя [5, с. 544] (“перехрестя двох або кількох доріг” [6, с. 785], “місце, звідки розходяться або куди сходяться дві чи більше доріг” [6, с. 668]); бездоріжжя [7, с. 33] (хоча останнє вживається рідко. Переважно ж ідеться про образну синонімію). Відтак у художній інтерпретації смислове поле набуває іншого, антропоцентричного, виміру: стан нерішучості, важких роздумів, вагань; але якщо перебуваючи на розпутті, людина ще може зробити вибір і продовжити шлях, то бездоріжжя означає відсутність шляху, перспективи, це глухий кут, у який людина частіше за все заганяє себе сама і скоряється, як їй здається, обставинам, волі інших, а насправді власним комплексам.

На початку роману письменник детально описує зовнішність Гордія Раденка, проте портрет виконує не тільки описову функцію, а набуває виразно психологічних ознак, оскільки через зовнішність фіксуються риси вдачі, характеру, темперамент – ті вихідні елементи, які визначають стиль поведінки, певним чином програмують рішення, навіть фінал життя. У Гордія “сміливі”, “енергійні”, “горді” очі, обличчя виділяється “веселою певністю в собі” [8, с. 447], підкреслено внутрішню силу, розум. Та й саме ім’я персонажа, яке походить від імені фригійського царя Gordias’a [9, с. 89], який зав’язав, за легендою, вузол, що його розрубав Олександр Македонський, наділяє людину багатьма позитивними якостями: оптимістичним світосприйняттям, терпимістю,

урівноваженістю, скромністю, гострим розумом, толерантністю, прагненням діяння [10, с. 148]. Фактично йдеться про впевнену людину, яка визначила для себе життєві пріоритети й знає, як прожити відпущений вік. Але тут же письменник акцентує й на іншому боці такої характеристики – егоцентризмі. Гордість (“почуття особистої гідності, самоповаги” [11, с. 127]) закодована в імені, адже його старовинна форма Гордий, обертається в Гордія гординою (“надмірно високою думкою про себе і зневагою до інших, пихатістю” [11, с. 127]): Раденко відчував себе “осередковою постаттю”, всі його “мрії були міцно пов’язані з ним самим” [8, с. 455], відтак його зізнання про власний тверезий погляд на життя – ілюзія, бо реалізм суджень, оцінок якраз і передбачає врахування не тільки потреб, бажань его, але й супротивних воль. Ідеться про спробу Б.Грінченка психологічно вмотивувати потяг до зверхності, вищості. І хоча психологізм тут є соціально зумовленим (що знецінює індивідуальну вартість характерних ознак): Гордій походив із давнього панського роду, тому “потреба панувати” стала його “спадщиною”, підґрунтям переконання, що він “вища натура”, тож може й повинен вимагати від інших “надзвичайної уваги до себе й послуг” [8, с. 481], однак соціальна підоснова не домінує абсолютно, бо для письменника все-таки важливіше наголосити на особистому вияві загального, ніж навпаки. Тому характерний малюнок Раденка є історією суперництва іпостасей людини: реалістичної – ким я є? й егоцентричної – ким я себе вважаю? У цьому, на нашу думку, і є його внутрішнє розпуття, “момент самотності лицем у лице із власною долею” [12, с. 304]. Оточений людьми (у романі показані етапи його дорослішання: від дитячих витівок, через навчання в гімназії, університеті, до адвокатської практики) він завжди самотній, бо вважає інших масою, готовою слухати й виконувати його накази; він чує тільки себе, радиться тільки з внутрішнім “я”, покладається на інтуїцію або інтелект (залежно від ситуації), але ніколи не дослухається до інших, не зважає на них, бо що можуть дати й чого навчити ліліпути велетня. Насправді ж розпуття – і це другий смисловий вектор поняття – “зупинка, щоб розібратися в своєму становищі перед тим, як прийняти рішення, передбачити вибір і дію” [12, с. 304]. Гордій не хотів зупинятися, бо зупинка не потрібна тому, хто знає свою мету і йде до неї. Такою метою для нього було геройство, щоправда, “на яке саме геройство народився він на світ, того не знав, але певний був, що геройство це мусить бути” [8, с. 480]. Так високість прагнення знівельовалася його абстрактністю: це як для заблуканої в тумані людини зникають чіткі обриси, і вона може прийняти за твердь прірву. Але разом із цим “на перехресті не можна затримуватися: це лише короткий перепочинок перед продовженням шляху” [12, с. 305], бо перехрестя – це не простір, а межева точка в просторі, втриматися на якій важко, а довго перебувати неможливо, бо втратиться рівновага між можливим і бажаним, що означатиме деструкцію аж до самознищення. Мрія, не підкріплена дією,

перетворюється на фенікса, який не відродиться з попелу. Людина сама відповідає за власну перспективу й не повинна нарікати на обставини, які нібито завадили самореалізації, бо, зрештою, світ є таким, яким кожен його уявляє. Для Раденка спочатку світ був полігоном для утвердження зверхності, вищості над іншими, але час дитячих витівок залишився в минулому, а теперішнє, доросле, життя вимагало іншого: щоденної копіткої праці, а не парадних плаців, святкових промов. До такого Раденко не був готовий, і повільно ним опановувала думка, що життя – “не ясний шлях до величного героїства”, а “часом дуже брудний клопіт”, відтак “мрії поблідли, палкі надії на щастя прохололи” [8, с. 481]. Для нього життя уявлялося безперервним феєрверком пристрасі, повинно було постійно перебувати на межі можливого, а він сам – на вістрі усіх подій. Проте жити так – нонсенс: надмір негативу й позитиву однаково шкідливі для психічного здоров'я. Йдеться не про постійне балансування на градаційному лезі, а про життя з його радощами й прикрощами, злетами й падіннями, потребою в усамітненні й спільній праці. Для Гордія ця істина була закрита відчуттям власної вищості, але, не підкріплена реальною дією і, насамперед, правдивою самооцінкою, істина перетворилася на догму, а він – на фанатика ідеї: якщо мені не служать, життя втратило сенс. Він уважав себе актором, який має невдячного глядача, але вважати себе кимось і мати справжній талант до чогось – різні речі, несумісні з фальшивою суттю внутрішнього “я”. Тому логічним був перехід від мрійництва до мізантропії: зробивши неправильний вибір на розпутті, він ніби перейшов із одного світу в інший, від одного стану до іншого, фактично від життя до смерті.

Так виходимо на третій смисловий вектор назви: перехрестя як алегорія долі [13, с. 272]. Раденко ще за життя обрав смерть: не змігши зробити буття в світі цікавим, насиченим, волів піти з нього без боротьби. Сам для себе обґрунтував хибну вихідну тезу: якщо краса, воля, правда живуть тільки в мріях, то всіх людей одурено, тому “нащо ж жити, коли так?” [8, с. 488]. Цим персонаж нагадує Славка Матчука з роману Л.Мартовича “Забобон”, який теж вигадав “теорію” про шкідливість доброго, яке обов'язково перекреслиться недобрим: не чекай на біле, бо дочекаєшся чорного. Для Раденка тепер існувала тільки одна проблема: як увійти в смерть так, щоб ті, хто житимуть, пам'ятали про нього. Його пекла сама думка, що він, “живий, тямущий”, – минуций, а все “німе, мертво” – земля, місяць, зорі – “довічні, невмирущі”. У цих думках убачаємо оксюморон: навіщо людині, яка прагне небуття, думати про буття, адже й світ, який залишиться після неї, так само “якась безодня поглине” [8, с. 489]. Вважаємо це ще одним проявом егоцентризму: хай не навічно, але якомога надовше затриматися в пам'яті, закарбувати слід свого життя на вічних таблицях. У цьому контексті варто згадати й Герострата, який волів, нездатний до героїства, хоча б злодійством увійти в історію.

Гордієве ество нівелювалося: "...те, що носив він у душі, не покидало його ніколи – воно його гризло, отруювала йому кожную годину" [8, с. 491], думка й про власну нікчемність не давала спокою: навіщо жити, якщо смерть все одно забере, навіщо вчитися, любити, бо знання й почуття підуть у могилу. Так утворювалася порожнеча всередині "я", яка вихлюпувалася назовні й ніби випалювала (чи вистуджувала) життєвий простір: "У його в душі не було тепер віри в ніщо" [8, с. 521]. Четвертий вектор розпуття – приреченість обертання на розстань, розхрестя і як кінцева фаза – на порожнечу бездоріжжя. Раденкове розпуття якраз і прочитується як розстань – еквівалент фатальності вибору, розставання зі справжнім, поклоніння фальшивому – смерті за життя. Це відхід від любові, зречення Христа, упоювання самотністю – насправді тільки уявною справжністю, бо самовиявитися людина може тільки в колективі собі подібних, коли є суб'єктивні й об'єктивні причини для цього. Смысл життя в активній співтворчості, любові до співтворинь, а значить і до всього світу, створеного за законом гармонії й краси. Любов тільки до себе – дисонанс у Всесвіті, бо нехтує правом інших на буття. Егоцентризм повертає до існування без мети й надії: навіщо щось змінювати, удосконалювати, якщо все обернеться на порох. Тому для Раденка все позбавлене смислу: прогрес тимчасовий, людське життя – мить, продовження в інших, у справах, у відкриттях, у пам'яті – маячня: "Чи не був пишний Єгипет? Чи не вславилась по світах красою й розумом Греція? Чи не панував могучий і блискучий Рим? І що ж од їх зосталося? ... І що зостанеться від усіх людей, од усієї землі?" [8, с. 534]. Саме життя – абсурд, бо поборюється смертю, неіснуванням, великим Ніщо. Перехрестя Раденка – це дзеркало відступництва від людської суті – цілісної, покликаної до життя Божим провидінням, наділеної волею, розумом, здатної вибирати. Вибір персонажа – це ілюстрація наслідку в далекому майбутньому того нерозумного вибору, зробленого в минулому нашими прабатьками усупереч волі Творця. Гріх вибору зла перейшов на наступні покоління, побільшився й привів до відкидання Бога. У романі саме про це дискутують головні персонажі. Докази Раденка вилилися в пристрасний монолог, побудований за принципом висхідної градації: почавши з тези "в усьому нема мети!", він прагне обґрунтувати її, довести, що смислу позбавлене й життя окремої людини, яка силкується придбати собі якнайбільше щастя, і життя народу, що дбає про свою культуру, силу, і життя людства, яке теж "колотиться" за своїм щастям, і що Земля, уся світова система теж колись "завалиться", тому навіщо "робити", "бідкатися", "силкуватися" щось починати, на щось сподіватися, якщо все одно все колись скінчиться, розвіється пилом, розпадеться на атоми, поглинеться Ніщо. На запитання Демида: "А чому ти знаєш, що все справді так, що вся людська діяльність кінчається смертю?" відповів: "Бо не бачу нічого, окрім цього акту!" [8, с. 534]. Фактично йдеться про одвічне питання про сенс життя, його вартість. Для Раденка смисл нівелюється скінченністю



кожного, для Гайдена – смисл у вічній зміні поколінь, обміні досвідом, накопиченні знання. Для Гордія абсолютом є його матеріальне “я”, фізична іпостась, він “хоче невмирущості як справді жива реальна істота”, тому не бачить перспективи в дітях, бо “син його буде зовсім не те, що він сам” (він! же все-таки помре), безсмертні добрі справи – теж “се тільки абстракція”, відтак всі думки вкотре заганялися в глухий кут – до загальної смерті, і “всяка розумна мета в житті зникала” [8, с. 536]. Для Демида фізичне безсмертя не абсолютом, бо тільки усвідомлення своєї скінченності запалює людину на відкриття, подвиги, пошук, почуття: встигнути зробити щось корисне, потрібне, а не пасивно проживати дні, очікуючи кінця. Думка про неминучість смерті штовхає до активного життя, інакше не варто було взагалі приходити в цей світ. Творячи, людина заповнює порожнечу, бореться з Ніщо, живе всупереч йому. Демид переконаний: все, що повстало, повстало з певної причини, відтак якщо причинність зумовлює існування частини, значить вона забезпечує існування цілого, світу, Всесвіту. Такою причиною є Бог, мета якого – добро, і люди зрозуміють це, але “не самими міркуваннями, а шляхом невтомної праці” [8, с. 535]. Отже, фізична смерть не означає смерті як абсолюту, як Ніщо, вона – перехід до життя в іншій формі, знати яку матеріальній людині не дано, бо Дух панує над матерією, він дає їй життя й забирає його, відроджуючи в нематеріальній іпостасі. Жах смерті матерії перемагає віра у вічне життя. Для Демида це істина, для Гордія – вічний сумнів, посилений егоцентризмом: навіть усупереч здоровому глузду, смертю довести істинність власної “теорії” про пріоритет абсурду життя. Він фактично зізнався, сам того не бажаючи, що “про життя не знав нічого”, тому “чим же смерть страшніша від життя?” [8, с. 553]. Насправді розпуття Раденка стало символом єдності протилежностей, об’єднавши в момент вибору життя і смерть. Діяти, щоб перетворити існування на життя, він не захотів, тому існування обернулося дверима у потойбіччя. Він віддався у владу ілюзії про марність зусиль, які все одно нищаться смертю, не зрозумівши, що діяння перетворює людину не на того, хто очікує смерті, а на того, хто навіть смертю переборює смерть, увіходячи вірою у вічне життя. Він став одержимим смертю, затримався на своєму роздоріжжі, тому втрапив в одну із його пасток: його дух піднявся не до Христа, а був переможений злим духом перехрестя – хресним [14, с. 363; 15, с. 443]. Фіналом стало самогубство й вічний неспокій, бо зважився самовільно позбутися найціннішого Божого дарунку – життя, вчинивши так через відчай і всупереч волі Творця, який один може вирішувати долю кожного. Раденко не зійшов із роздоріжжя, бо “ще з давніх часів самогубців, як і карних злочинців, ховали на розпутті, і їх душі не знали спокою, переслідували перехожих” [14, с. 363; 15, с. 506], він обрав не сакральний простір, а дорогу вниз, до вічної розстані з духовним єством.

Своєрідним об’єднавчим вектором усіх смислів назви твору стали слова Демида про Гордія, які прозвучали в епілозі роману, і які є його

концептуальним центром. Суть думки в тому, що Гордій не знайшов відповіді на питання, не вирішивши які для себе, немає сенсу говорити про прагнення жити повноцінним життям, а не існувати в сірій одноманітності буденщини. Йдеться, звичайно, про вічні категорії добра, краси, справедливості, гармонії, істини, любові, про пріоритети креативні чи деструктивні. Він хотів усього, але бажання не співвідніс із можливостями, відмовився від важкої, повільної роботи над собою, замінив її ілюзією вищості, власного абсолюту, унікальності, якою можна пишатися, але не обертати на добро: воно не може бути застиглим, бо це діяння, на відміну від зла, яке є постійним, незмінним у застиглоті невимірюваності малими чи великими мірками; будь-яке зло руйнує основу – любов до ближніх, а добро повертає смисл буття. Тому в злі людина застигає, хоча вважає, що опановує диявольську силу, росте (згадаємо, як художньо яскраво втілив цей оксюморон В.Винниченко в романі “Записки кирпатого Мефістофеля”), натомість у добрі вона справді росте, переходячи з потойбічного в священне, змінюючись. І тільки від самої людини залежить, який вибір вона зробить, якою дорогою піде й куди – до Христа чи до хресного. Відтак не проклинати треба тих, хто помилився у виборі шляху, а простити. Цим словом (“прощення”) завершується роман і в ньому (слові) найвища іпостась добра – любов до всіх ближніх, бо в кожному є відсвіт Божої благодаті.

Отже, спробувавши визначити пріоритетні елементи смислового поля назви аналізованого роману Б.Грінченка, ми, вважаємо, наблизилися до розуміння глибинного концептуального рівня твору – філософії буття людини в бутті суцього, яка оприявнилася в багатогранності смислів ключового поняття. Такий напрям роботи вважаємо перспективним, бо він виводитиме на інші рівні дослідження – образний, поетикальний, контекстуальний.

#### Література

**1. Голобородько Я.** Письменник, просвітитель, учений: “Широкий шлях творчості” Бориса Грінченка: / Письменник (1863 – 1910) // Вісн. НАН України. – 2004. – № 10. – С. 57 – 62. **2. “...Віддати зумієш себе Україні”.** Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / Переднє слово А.Г.Погрібний; Вид. рада: (гол.) Л.Винар і М.Жулинський; Літ. ред. Р.Горбовень; Вст. ст., приміт. та комент. С.С.Кіраль. – К.; Нью-Йорк, 2004. **3. Погрібний А.Г.** Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. – К., 1988. **4. Погрібний А.Г.** Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції. – К., 1990. **5. Словник** синонімів української мови: В 2 т. / А.А.Бурячок, Г.М.Гнатюк, С.І.Головащук та ін. – К., 1999 – 2000. – Т. 2. О – Я. **6. Словник** української мови. – Т. 8. Природа – Ряхтливий / Ред. тому: В.О.Винник, В.В. Жайворонок, Л.О.Родніна, Т.К.Черторизька. – К., 1977. **7. Словник** синонімів української мови: В 2 т. / А.А.Бурячок, Г.М.Гнатюк, С.І.Головащук та ін. – К., 1999 – 2000.

Т. 1. А – Н. **8. Грінченко Б.Д.** На розпутті // Тв.: В 2 т. – К., 1990. – Т. 1. Поет тв., оповід., повісті. – С. 447 – 585. **9. Петровский Н.А.** Словарь русских личных имен: Около 2600 имен. – М., 1966. **10. Словарь** имен. – М., 1998. **11. Словник** української мови. – Т. 2. Г – Ж / Ред. тому: П.П.Доценко, Л.А.Юрчук. – К., 1971. **12. Жюльен Н.** Словарь символов. – 2-е изд. / Пер. с фр. С.Каюмова, И.Устьянцевой. – Б.м., 1999. **13. Тресиддер Дж.** Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. – М., 2001. **14. Войтович В.** Українська міфологія. – К., 2002. **15. Жайворонок В.В.** Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006.

The article is an attempt to delimit the priority components, symbolical, contextual, sense field of one of the defining plot elements of the novel “At the parting of the ways” by V.Grinenko – of the headline as the quintessence of the author’s concept of the creation: human existence in the being of reality, antinomy of the Being and Nothingness. The analysis is done on the basis of the headline sense field multi-directional nature: creativity and destructiveness of the entirety, cross-ways as a choice and action, cross-road as an allegory of destiny, the parting of the ways as the transformation to the impossibility of roads emptiness.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Шевченко

**В.В. Мержвинський**

### **ЗАГОЛОВКИ БАЛАД Т.ШЕВЧЕНКА: ПОЕТИКА, СЕМАНТИКА**

Вивчення природи й художності титульної конструкції останнім часом привертає увагу вчених (маються на увазі роботи Е.Джанджакової, А.Ламзіної, Н.Веселової, М.Челецької та ін.), але стає очевидним, що цих поодиноких статей вкрай бракує. Так, у переважній більшості літературознавчих розвідок питання поетики заголовків залишається на маргінесах, хоча такий підхід є неправомірним і невиправданим, оскільки назва твору – це не атрибутивна деталь, а надзвичайно вагомий компонент у пізнанні специфіки формозмістових чинників.

Становлення літературної балади, яка розвинулась на ґрунті фольклорної, пов’язують з епохою романтизму. В українській літературі цей жанр вабив багатьох митців, насамперед Л.Боровиковського, Т.Шевченка, Ю.Федьковича, С.Руданського тощо. Якщо літературна балада в епоху романтизму змістоформою істотно наближена до фольклорної, то, починаючи з ХХ ст. в системі жанру відбуваються кардинальні зміни. Хоча балада залишається досить популярним жанром літератури, однак вивчення її специфіки все ще потребує подальших

студій. Так само, як недостатньо студійованим залишається цей аспект, відкритим є питання поетики заголовків художніх творів.

Парадоксально, творчість Т.Шевченка постійно перебуває в епіцентрі літературознавства, однак і в цій сфері до тепер не маємо ґрунтовних досліджень художності титульних комплексів творів поета. Крім окремих статей, наприклад, Н.Чамати, фрагментарних суджень з цього питання, сьогодні практично не існує більш-менш повного дослідження поетики заголовків Т.Шевченка. Відтак **актуальність** цієї проблеми унаочнюється і не потребує додаткових зауваг. Окреслити та схарактеризувати специфіку титульного комплексу балад Т.Шевченка і є **метою** розвідки.

Навколо жанрової самобутності творів Т.Шевченка, зокрема ліро-епічних, неодноразово точилися суперечки. Скажімо, такі твори, як “Титарівна”, “Хустина” тощо дослідники кваліфікують то як балади, то як поеми. Детально не зупиняючись на проблемах генерики, варто зазначити: коли йдеться про баладу в епоху романтизму, то тут потрібно проводити паралель з фольклорною баладою, яка лягла в основу першої. Основною ознакою фольклорної балади став характерний синтез ліризму, драматизму й епічності, сюди ж варто включити трагізм, а подекуди й наявність фантастичного начала. Тому саме ці чинники стали визначальними у визначенні цього жанру в творчому доробку Т.Шевченка, відтак баладами є “Причинна”, “Тополя”, “Утоплена”, “Лілея”, “Русалка”, “Чого ти ходиш на могилу?”, “Коло гаю в чистім полі...”, “У тієї Катерини...”, які мають майже всі ознаки вказаного жанру.

Стосовно заголовків художніх творів, то Р.Барт зазначив: “Функція заголовка полягає у маркуванні початку тексту, тобто у конституванні тексту як твору. Тому кожен заголовок має кілька одночасних значень, серед яких особливо важливими є два: 1) те, про що заголовок говорить, пов’язане із конкретним змістом тексту, якому він передує, 2) вказування на те, що надалі буде літературна “річ” (яка насправді є товаром), іншими словами, заголовок завжди має двояку функцію: оголошування і вказування” [1, с. 338]. Однак учений указує переважно на формальні функції, натомість оминає змістове навантаження титулу. Неодноразово підкреслювалось, що заголовок – це назва тексту, його ім’я. Тому одна з провідних функцій заголовка – називання. “Назвати річ, – зауважує Г-Г.Гадамер, – означає викликати її наявність” [2, с. 212]. Стає зрозумілим, що “річ” не може існувати, допоки не буде названою. Подібна характерність простежується й у літературі, титул репрезентує художній твір у часі та просторі, як указав Ю.Лотман, заголовок може “відноситись до позначеного ним тексту за принципом метафори та метонімії” [5, с. 6]. Аби зрозуміти всю вагу назви, варто звернутись до інших видів мистецтв. Твори образотворчого мистецтва, архітектури, музики і т.ін. онтологізуються саме через свою назву.

Люди мислять мовою, тому твори тих мистецьких сфер, які не оперують словом або спорадично використовують його, не можуть бути явленими без мови, свідченням чого є їх назви, виражені саме вербальними засобами. М.Гайдеггер з цього приводу висловився так: “Мова – це обшир, тобто дім буття... Оскільки мова – це дім буття, то дістаємося до суцього в той спосіб, що постійно проходимо через цей дім. Коли ми йдемо до криниці, коли ми йдемо через ліс, то вже тим самим йдемо через слово “криниця”, через слово “ліс”, навіть коли не вимовляємо цих слів і не думаємо про щось мовне” [3, с. 192]. Має рацію Ю.Лотман, називаючи заголовки метамовою [5, с. 6 – 7]. Мова заголовків – це мова інтерпретацій. Ці ж інтерпретації – прерогатива власне автора.

У перший період творчості Т.Шевченком створено три балади. Заголовки цих творів оприявнюють прагнення посилити драматичний первень творів, такий характерний для жанру балади. Драматизм міститься вже у семантиці назв “Причинна”, “Утоплена”. Щодо назви “Тополя”, то тут стикаємося зі своєрідним архетиповим образом, винесення якого в заголовок створює інтертекстуальний перегук з фольклорним текстом. Відтак вільно говорити про прагнення автора через назву закласти відповідний пафос. Ця прикмета особливо унаочнюється в баладі “Утоплена”. Н.Чамата помітила, що після створення тексту балади Т.Шевченко довго не міг назвати його, тому в одному з листів до Г.Квітки-Основ’яненка цей твір названо “Ганнуся” [6, с. 187], тобто за іменем одного з персонажів. Очевидно, цей варіант заголовка не влаштовував автора. Тому підібрано назву “Утоплена”, через яку дається характерна інтерпретація трагедії, що має місце у творі. Варто додати, якщо назви “Причинна”, “Тополя” цілком ґрунтуються на текстах творів, які вони позначають, тобто зв’язані з текстом шляхом повторів у ньому заголовних слів, то титул “Утоплена” демонструє варіант номінації типу *Post Scriptum*, за класифікацією С.Кржижановського. Отже, твір був названий вже після його написання.

Учені підкреслюють, що переважна більшість творів літератури названа саме після їх створення, про що свідчать різноманітні щоденникові записи, листування, спогади тощо, власне тексти творів. Варто підкреслити, що тут стикаємося з такою схемою творчого процесу: *текст* → *заголовок*. Це ще раз підкреслює його метатекстову природу. Водночас заголовок фіксує завершення тексту. Н.Кожина з цього приводу слушно зазначила: “У назві виявляється знятим процес розвитку тексту. Назва в такому розгляді – свого роду заголовок, поставлений у кінці” [4, с. 167]. Шлях створення авторського тексту та його сприйняття реципієнтом можна зобразити у вигляді ланцюга: *текст* – *заголовок* – *текст*. Якщо титул фіксує момент розгортання тексту, то він же стає і відправною точкою, з якої розпочинається знайомство з твором. Таким чином, заголовок, який замикає і відкриває художній світ твору,

перебуває в центрі цього умовного ланцюга і саме на назву припадає найбільше функціональне навантаження.

Важко не помітити й ту особливість, що в титулах “Причинна”, “Тополя”, “Утоплена”, як підкреслила Н.Чамата, знаходить вираження “жіноча” тема” [6, с. 178]. Мало того, вони дають яскраве уявлення про стильову манеру автора. Саме така модель, тобто “персональні” або антропоцентричні заголовки, набула розвою в епоху романтизму. Тяжіння до романтичного світосприйняття демонструє й образ-архетип *тополя*. Як-не-як, а очевидним є наступне: назви всіх трьох балад першого періоду репрезентують тему творів.

Балади “Лілея” та “Русалка”, що належать до другого періоду творчості Т.Шевченка, є своєрідним продовженням розробки апробованої раніше моделі “персонального” заголовка. Важко не помітити, що, як і в попередньому періоді творчості, зміст титулів розбудовано з проекцією на фольклорну образність.

Знаково, третій період творчості поета знаменується кардинальною зміною манери називань балад: не лише ліричні, а й ліро-епічні твори набувають ознак безтитуловості (С.Скварчинська), тобто вони не мають заголовка в повному розумінні цього терміна. Балади носять так звані технічні заголовки, називаються за першим рядком. Але це і є їх назви, оскільки твір не може бути неназваним. Заслуговує на увагу назва “Чого ти ходиш на могилу?”. Має рацію Н.Кожина: “Заголовок-запитання імперативно потребує відповіді... Питання, яке резюмує проблему, таким чином, є зверненням до зовнішнього світу, сам знак питання в заголовкові – заклик до відкритого діалогу” [4, с. 169]. Відповідь на запитання, винесене в назву, дає власне текст.

Спостерігається прикмета: балади третього періоду носять назви, в яких окреслено просторові координати твору – “Чого ти ходиш на могилу?”, “Коло гаю в чистім полі...”, “У тієї Катерини...”. Назви такого типу, тобто назви-рядки, задають тематичну перспекцію, немов штовхають розвиток сюжету, прагнуть бути розкритими подальшим текстом.

Таким чином, титульна конструкція балад Т.Шевченка виконує кілька істотних функцій. Насамперед варто відзначити, що в заголовках письменника так чи так міститься авторська інтерпретація творів. Для першого та другого періодів творчості Т.Шевченка характерними є моделі “персональних” заголовків. До того ж їх зміст нерідко демонструє інтертекстуальні зв'язки з фольклорною традицією, а відтак ідейна спрямованість виходить за межі звучання власне авторського тексту.

Подальші періоди творчості письменника знаменуються називанням балад за першим рядком, який виконує істотну формозмістому роль, досить важливу для пізнання змісту. Заголовок – невід’ємний компонент художнього твору. Однак і нині він не отримав належного поцінування, що увиразнює потребу в подальших студіях у цьому напрямі.

## Література

**1. Барт Р.** Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 385 – 405. **2. Гадамер Г-Г.** Поезія і філософія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 210 – 215. **3. Гайдеггер М.** Навіщо поет? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 182 – 197. **4. Кожина Н.** Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // Проблемы структурной лингвистики: Сб. науч. Трудов. – М., 1988. – С. 167 – 183. **5. Лотман Ю.** Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам XII: Учен. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1981. – Вып 515. – С. 3 – 7. **6. Чамата Н.** Текстология і поетика Шевченкових заголовків // Питання текстології Т.Г.Шевченка: Зб. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 168 –192.

The article considers poetics of T.Shevchenko ballads headlines, characterizes ballads headlines in the context of the writer’s creative activity

УДК 821.161.2-1.09+929 Хижняк

**Ю.В. Москвич**

### **ПОЕТИЧНИЙ СВІТ М.ХИЖНЯКА**

Майже все ХХ століття література Донеччини знаходилась під суворим керівництвом партійної цензури, що жорстко контролювала періодичні публікації та друк художніх, літературно-критичних і літературознавчих видань. І якщо прозові твори, пройшовши ретельну цензуру і самоцензуру, у своїй більшості вчасно потрапляли до читачьких мас, то лірика шахтарського краю перебувала у скрутному становищі. До друку дозволялася лише та поезія, що чітко відповідала вимогам партійних гасел. Будь-яке відхилення від завдань, проголошених владою на партійних і літературних з’їздах, гарантувало авторам, у кращому випадку, вирізання “невдалого” матеріалу, в іншому ж, повне усунення від публікацій. Жертвами “інакомислення” стали чимало прогресивних поетів Донеччини, чиї імена лише останнім десятиліттям реабілітовані в літературі.

Серед них – особистість талановитого письменника з Мар’їнки Миколи Хижняка, який подолав відстань у 30 років (саме стільки часу пройшло від виходу першої книги новел “Подивись мені в очі” (1967) до наступної збірки “Чарунка” (1997) [1]), аби знову мати змогу спілкуватись із читачем, перед яким постав вже не як прозаїк, а як поет.

Його творча спадщина і сьогодні залишається невивченою. Радянський режим уміло викреслював імена талановитих діячів з культурного осередку. На щастя, за роки незалежності приховані сторінки української історії поступово втрачають свою таємничість, відкриваючи громадськості маловідомі або напівзабуті постаті справжніх митців-патріотів. Актуальність вивчення їх творчості зростає з кожним роком. У цьому плані література Донеччини, яка тривалий час сприймалась суспільством як апологет сталінської доктрини, є істинним скарбом для дослідників-шукачів. Тому і необхідне ґрунтовне вивчення доробку кожного з представників літературного процесу східного регіону нашої держави, серед яких гідне місце займає поетична творчість Миколи Хижняка.

Перспективною обрана тема є і в тому плані, що за останнє десятиліття обласна та столична періодика опублікувала статті Ю.Доценка [2], В.Оліфіренка [3], М.Олейнікова [4], В.Захарченка [5], П.Бондарчука [1], які висвітлюють біографічні факти з життя талановитого майстра та його тернистий творчий шлях. Вони переважно оглядові. Останні є певною презентацією авторських збірок “Чарунка”, “Роса вродилася” [6] та “Яко титла”, виданих на зламі тисячоліть. Ґрунтового вивчення творчого доробку М.Хижняка в сучасному літературознавстві не існує. Тому аналітичне, об’єктивне дослідження творчої спадщини автора передбачає розкриття жанрово-тематичного багатства його поетичного доробку, художнього розмаїття його лірики.

Свою літературну діяльність письменник розпочав ще у шкільному віці. Тогочасна місцева періодика радо зустріла молодого письменника, який привернув увагу оригінальністю поетичного мислення. І пол. 60-х рр. відзначена сплеском творчої активності майстра. Він є членом літоб’єднання “Обрій” [7], в якому працює разом із В.Стусом, В.Мищенком, В.Захарченком, Г.Гордасевич, І.Білим, П.Бондарчуком. На сторінках тогочасного місцевого журналу “Донбасс” періодично з’являються його вірші [8 – 11]. У 1967 р. виходить перша книжка новел. На ній, як зазначав сам автор, і закінчився період хрущовської “відлиги”. Бажання писати за власною совістю, до чого прагнув М.Хижняк, завадило подальшому спілкуванню з читацькою аудиторією.

1997 р. став знаковим як у житті письменника, так і для шанувальників його творчості. Відверто і щиро пролунали рядки першої збірки “Чарунка”, до якої увійшли вірші, написані в епоху апогею і занепаду радянської влади. Його лірика вражала читача задушевністю і чистотою. Витримана десятиліттями поезія М.Хижняка позбавлена пафосу і пишномовності, їй властиві ліризм та ніжність, бо поет каже про найголовніші цінності в житті людини – родину, рідну державу. Вірші автора не залишають байдужим читача, бо всі рядки написані від серця, це сповідь авторської душі перед співвітчизниками.



Вихідними положеннями своєї поетичної творчості майстер обрав щирість і людяність, тобто критерії духовності і ментальності українського народу.

Саме розкриттю національного характеру українця, історичному минулому рідної землі – України, Донеччини, передачі особистих переживань за долю нашої держави, українського народу, часткою якого є сам автор, присвячена його третя збірка поезій “Роса вродилася” (1998). Актуальність обраних ліриком тем очевидна і сьогодні, через 10 років після виходу книги в світ. На жаль, критика оминула цю збірку увагою, навіть незважаючи на те, що вона – одна з перших спорадичних публікацій Донеччини, яка позбавлена політичного тиску і на перший план висуває належні чинники епохи – незалежність, свободу, самореалізацію, зростання духовності людини і нації.

Сповнена ліризмом, як і всі поетичні твори М.Хижняка, книга “Роса вродилася” складається з чотирьох розділів. Сама назва збірки несе символічне навантаження і передбачає тематичну спрямованість вміщених у ній поезій. Вода, омивання – це завжди оновлення організму, перехід до нового етапу життя. Таким організмом у книзі постає рідна земля – Україна, а рушійною силою оновлення – український народ. Його доля, боротьба за власну незалежність ще з часів Дикого Поля, відродження власної духовності стають лейтмотивом даної лірики.

Перший розділ збірки “Молода моя зоря” розпочинається віршем “Хлопець співає пісню” [6, с. 13], в якому автор використовує у вигляді алюзії образ материнського рушника з однойменної поезії А.Малишка. Як доповнення до материнській любові, яку символізує рушник, М.Хижняк зображає любов синівську, бо *“Мабуть не тільки голос / дужий потрібно мати, / Щоби торкнулась рідно / пісня сердець людських. / Тільки душа синівська / здатна отак співати. / Хлопець співає пісню / про материнський рушник”* [6, с. 14].

Перший розділ збірки представлений переважно любовною лірикою. Але недаремно поет відкриває його віршем власне інтимної поезії, як зазначив С.Чернілевський щодо зображуваної авторами теплоти родинного інтиму, почуття дружби і т.д. [12, с. 75]. Лірик стверджує, що повноцінні стосунки батьків і дітей, любов до матері – це запорука виживання нації, бо саме щирість і порозуміння в родині стають фундаментом для становлення кожної людини. Залежно від сімейного виховання остання вибирає свій життєвий шлях, на якому самореалізується. І добре, якщо нею керують Правда і Любов.

Осягнути межі останньої, як свідчить лірика збірки “Роса вродилася”, неможливо. Вона пломенить у кожному рядку поезій М.Хижняка, незалежно від того, чи пише він про взаємини з коханою, чи милується красою рідної Донеччини, як у пісні “Сніжнянський вальс”. Перед читачем постає звільнений від насаджуваних соціалістичних ідеалів ліричний герой. Він – свідомо свого походження і національної приналежності особистість, для якої любов і гордість за рідне місто

вимірюються не кількістю виданого “на-гора”, а вдячністю за багатолітню історію становлення і виживання рідної батьківщини. Образ міста, що “мов дівчина <...> смуглянка” розташований, “де Мюс сивовусий тече” “І туман синьоокий встає”, набуває персоніфікації, ототожнення з рідною людиною, до якої ліричний герой може пригорнутися. Поєднання елементів робітничої поезії, на зразок “там у праці щоденно зростає / Моє місто кохане Сніжне” [6, с. 15], якими була перенасичена донецька поезія, опублікована в радянський період, з пісенними мотивами, як-от “Чом так серце стукоче / Щастя-долю пророче...” [6, с. 15] дозволяє авторові вносити нові відтінки в образ промислового міста. М.Хижняк полюбляє оперувати різними ліричними жанрами, так само як і додавати оригінальності своїй системі віршування (тяжіння до строфи-тріолета). Насиченість “Сніжнянського вальсу” тропами, різноманітність вжитих тут анафор, епіфор, рефренів посилюють мелодійність цього твору.

Змалюванню кохання, туги за минулою молодістю, бажанню повернути шалений вир почуттів, що переживають закохані, усвідомленню швидкоплинності та мінливості буття присвячений наступний розділ “Крізь тихий смуток”. Одночасне використання філософських та інтимних мотивів свідчить про зрілість ліричного героя, який закликає цінувати кожний день життя, що так швидко минає, залишаючи на згадку лише спогади “такі наївні і такі сумні. / Я світом йду, як кажуть, безоглядки – / Живу майбутнім, мрії ще сьайні. / От лише дні дедалі забарні... / А так-таки – в життя свої порядки” [6, с. 31].

Інтимна лірика М.Хижняка майже позбавлена метафоричності. Змальовуючи високе почуття, автор уникає романтики, використовуючи банальні фрази, на зразок, “лишивсь бетон аеродрому...”. Але від цього сила передачі людських хвилювань не зменшується. І незважаючи на буденний колорит, що оточує ліричного героя, кохання тут не узвичаюється, а, навпаки, возвеличується: “У прихистку твоїх легких долонь / Відмоложу свою затерплу душу. / Ніхто-ніхто не зніме жар зі скронь, / Як подих твій” [6, с. 38].

Для власне інтимної лірики М.Хижняка характерне використання традиційних образів-символів. У тріолеті “Сади цвітуть, а не летить бджола...” [6, с. 33] автор зі щемом у серці згадує свою малу батьківщину – село Маринівку. Звертаючись до образу бджоли – “Божої пташки”, за визначенням М.Номиса [13, с.161], автор наслідує сформовану в літературі традицію порівнювати цю комаху з працьовитою людиною. Бджола є символом важкої, але плідної праці, втіленням добробуту трударів. З гіркотою пише лірик про занепад рідного села в роки сучасної урбанізації. Значимість образу бджоли посилюється у творі використанням національних елементів: липовим цвітом, джерельною водою, які неспроможні подарувати “рясноцвіту садів” продовження життя без великої праці малої комахи. Різновид

строфічної будови даного вірша і обумовлений ним просаподосис посилюють ідейну спрямованість поезії, яка орієнтована на збереження духовних чинників нації, і, насамперед, любові до рідної землі.

Третій розділ книги “Савур-Могили схил гарячий” присвячений темі історичної пам’яті. Центральним образом тут виступає рідна Земля. Про свою любов до України і Донеччини автор каже у вірші-сповіді “Спадок” [6, с. 41 – 43]. Прикметним є вжитий на початку твору метафоричний епітет “зелена”, що незвично характеризує вид авторських розмірковувань – сповідь. Звертаючись до українських традицій, лірик цілком виправдано обирає таку кольорову характеристику для свого зізнання. Зелений колір символізує повноту, силу життя. “Зеленою сповіддю” називає М.Хижняк ментальність і духовність українського народу, душа якого *“не з лопуцька – / Любов це”* [6, с. 42]. Колір життя в поезії М.Хижняка набуває додаткових смислових відтінків, він вказує на вічність, спадковість, чистоту культурно-історичної спадщини рідної нації. Тому цілком логічним є у творі вживання епітету “синь-вода”, за допомогою якого зображується картина багатовікової історії не відштовхує читача своєю грізною суворістю, а приваблює кришталевою прозорістю прохолодного синього кольору, його глибинною чистотою. Звукове оформлення вірша, вжиті в ньому асонанси та алітерації, на зразок *“крізь далеч-дальню й давнину / Відчуєш обшир, глибину / І силу праведну / Любові...”* [6, с. 42] дозволяють поетові кількома рядками передати велич рідної держави, акцентувати увагу читача на тому головному, без чого не житиме справжня людина, – на любові до рідної держави.

Наступні поезії даного циклу уславлюють патріотизм українського народу, його міць і велич в роки Другої світової війни, чії наслідки нагадують про себе і сьогодні. Боротьбі українських воїнів проти фашистських загарбників присвячені поезії “Дуби”, “Ночі на Савур-Могилі”, “Що б не було, поки є сили...”, “Меморіал”, “Сріберний шолом”. Образ Савур-могили, який поет змальовує в кожному з вищеназваних віршів, уособлює велич українського народу. Лірик вдало використовує вершинні поетичні образи з народних дум, коли веде мову про рідну землю: *“Де ясні зорі і де тихі води, / На перехресті долі і століть / Савур-Могила – велич мого роду – / Несхитна й непокорена стоїть”* [6, с. 56].

Становище в сучасній українській державі не проходить поза гострим зором поета. Його вінок сонетів “Не відболить”, що завершує збірку “Роса вродилася”, складається з 15 віршів, але вони становлять нерозривну єдність, бо кожний промовляє гіркотою за втрачені здобутки української нації, за знищення її духовності, за руйнування моральних чинників українця. На протигагу попереднім розділам, в яких автор возвеличував чесноти рідного народу: його патріотизм, відчайдушність у коханні, самопожертву, поет малює картину “модифікованого” за закордонним зразком, байдужого до збереження духовної культури

суспільства. М.Хижняк каже, що вже давно настав час, коли треба відстоювати власну незалежність, “на олтарі” якої – “наші Стуси!” [6, с. 62]. Він стверджує, що годі вже плакати за втратами минулого, варто виправляти сьогодні, щоб зустріти майбутнє. Прикро, коли оберегами народу стають “меди духмяні й згірклі полини”, хоча, в остаточному підсумку, цими епітетами можна охарактеризувати історію будь-якої держави, що століттями виборювала власну самостійність. В часи отриманої незалежності в Україні з’являються внутрішні вороги, як свідчить поет. Зміна в економічному становищі держави призводить до знецінення особистості, яка втрачає духовні надбання і не зупиняється ні перед чим на шляху отримання матеріальних благ: “Сумління точить скруха, як іржа, / Й тобою правлять заздрість і олжа. / Але глухі пустельника воання... / Знайди для духу щире опертя, / Бо раптом мить осяє все життя – / Ніхто не знає, котра з них остання” [6, с. 69].

У IX сонеті поет із болем каже про переорієнтацію моральних цінностей суспільства, кинутого у вир так званою “Перехідною порою”. Іронічно лунає це визначення з авторських рядків. Засліплення нації матеріальними багатствами передається за допомогою алюзії “Все на виду, як в тих-то Кайдашів” [6, с. 67]. Про героїчне минуле нашої держави, борців за її волю тепер ніхто і не згадає. А ті, хто вважав себе такими, “завбачливо напнули кунтуші, / Щоб не світилися лицарські чесноти. / Стоять і ждуть причастя чи банкноти, / Сховавши в піхви шаблі й палаші” [6, с. 67]. Насиченість сонетів риторичними звертаннями і запитаннями певним чином позбавляє цей розділ ліричності, більшість творів схожі на заклик, виплеснутий наболілими роздумами. Автор безкомпромісно визначає своє ставлення до сучасних подій. Побудовані на антитезах і паралелізмах сонети дозволяють читачеві пересвідчитись у хибності життя “на західний манер”, орієнтують людину на виховання істинних цінностей і справжнього естетичного смаку. М.Хижняк прагне достукатися до сердець співвітчизників, закликати їх до самоутвердження самих себе, а відтак і народу, бо саме цілісність окремої людини є запорукою цілісності здорової нації: “І кожен з вас мені не відболить – / Наш час настав, і духом вже не кволі” [6, с. 72].

Незламною вірою у громадянську активність кожного українця закінчує лірик свою збірку “Роса вродилася”. Цінність її для української літератури кінця ХХ ст. очевидна, як і незаперечно те, що, попри всі утиски, яких зазнавала донецька культура з боку радянської влади протягом вісімдесяти років, вона не загинула, бо виплекала таких письменників, як М.Хижняк, хто вірність обраному життєвому шляху і щирість ставить понад усі переваги, якими наділяло партійне керівництво своїх химерних блазнів.

Підсумовуючи вищесказане, варто відзначити посилену ментальність даної книги. Її ідейно-тематична спрямованість, художня образність, що бере витoki з усної народної творчості, доводять подальше жевріння національного духу в українській культурі. Відвертість і щирість,

оригінальність авторської манери, жанрове розмаїття, вільне володіння строфічною системою дозволили М.Хижняку у свій спосіб представити у невеликій книжці історію нашої держави і визначити головне для українця – збереження національної гідності.

#### Література

1. **Хижняк М.** Чарунка: Поезії. – Донецьк, 1997. 2. **Доценко Ю.** Його душі чарунка чиста // Донеччина. – 1998. – 25.03. 3. **Земле рідна, колискова:** Українські поети Донеччини. – Донецьк, 2001. 4. **Олейніков М.** Микола Хижняк: “Завжди в серці цвістиме моє рідне Сніжне”: [Про творчий шлях поета М. Хижняка] // Снежнянская жизнь. – 1998. – 14.02. 5. **Захарченко В.** Добридень, тріолете!: [Про книгу тріолетів “Яко титла” М. Хижняка] // Літературна Україна. – 2002. – 28.03. 6. **Хижняк М.** Роса вродилася: Поезії. – Донецьк: ТО “Лад”, 1998. – 78 с. 7. **Курлат Й.** Обрій // Донбасс. – 1965. – № 3. 8. **Хижняк М.** Вірші // Донбас. – 1978. – № 5. 9. **Хижняк М.** Ноктюрн // Донбасс. – 1965. – № 3. 10. **Хижняк М.** Дуби // Донбасс. – 1963. – № 1. 11. **Хижняк М.** Радість моя юнеча // Донбасс. – 1961. – № 6. 12. **Ткаченко А.** Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. 13. **Кузьменко О.** Поетика Василя Голобородька. – Донецьк, 2005.

In article “The poetic world of M. Khyzhniak” for the first time in modern literary criticism the analysis of a poetic heritage of the ninetieth years of XX century of the talented Ukrainian writer of Donechchina M. Khyzhniak is sent. A subject of study became ideological and art riches of the collection “Dew has appeared” (1998). In it the author puts forward the main value of the modern citizen - to keep feeling of national pride, to protect historical memory of the nation.

УДК 821.161.2 – 343.09+929 (Голобородько: Свідзинський)

**Т.С. Пінчук**

#### **МІФОТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА ТА ВОЛОДИМИРА СВДЗИНСЬКОГО**

Творчість Володимира Свідзинського та Василя Голобородька яскраво представляє вираження фольклору та переосмислення народної міфології у художніх творах. Міфологізм охоплює всі сфери художнього світу обох поетів, визначаючи провідні особливості їхньої творчості як на змістовому, так і на стильовому рівні, тому потребує об’єктивного літературознавчого осмислення. Об’єднання цих поетів не випадкове. На їхню близькість вказували Е.Соловей у статті “Неканонічна

традиційність: Володимир Свідзинський”, Т.Пастух у статті “Рухомий храм нечуваного віросповідання”. Досліджуючи міфологізм художнього мислення В.Голобородька та В.Свідзинського, можемо пізнати глибинну сутність їхньої поезії, її “генетичну” спорідненість та джерела оригінальності.

Мета роботи – визначити загальні та індивідуальні ознаки міфологізму художнього мислення В.Свідзинського та В.Голобородька.

Міфологічне й похідне міфологічне мислення – це система уявлень, яка не потребує доказів і не може бути спростована, бо існує на рівні несвідомого, первісного, дорефлекторного. У поезії Свідзинського і Голобородька, як і інших митців ХХ ст. (ранній Тичина, Емма Андієвська) [1, с. 103] ця система додатково підтверджена пізнавальним досвідом дитинства. Саме дитинне сприйняття, здатність зустрічати кожную мить життя чистим і необтяженим дає можливість наново пізнати світ, дарує нову якість бачення.

Обидва поети у своїх творах зберегли дитинність як глибину вразливості та легкості уяви, вони зачаровані дивовижністю та таємничістю світу. Їх пізнання сповнене довіри і радісних передчуттів. Так у Свідзинського:

Темний сад до ріки,  
За рікою схопились вогнем  
Потужні кущі будяків  
І так солодко пахнуть  
Медом і ранком.  
Я берегом річки до моря іду,  
До невісного моря... [2, с. 503].

Поети, наснажені дитячістю, серед яких Голобородько і Свідзинський, відновили в нашій поезії зв'язки з культурою протослов'янською, з міфологічним мисленням. Вони бачили більше, сприймали й розуміли повніше, їм було відкрито неочевидне, незриме для інших.

Постійне й невтомне відкриття світу є привілеєм лише двох станів: дитинства й поезії, що стверджує їхню спорідненість. Поезія ніби звертається до тієї “духовної дитини”, що є або мала бути на дні кожної дорослої душі; саме так дитинство набуває значення складної філософсько-поетичної категорії.

Коли у ранніх збірках Голобородька чітко виявилась дитинність та наївність пізнання, то у багатьох критиків та читачів виникло питання – чи не стануть його зазначені принципи удаваними та солодкавими, коли настане зрілий вік [3, с. 18]. Та поет зберіг цю свіжість та “дитячу” радість естетичного зачарування навколишнім світом, поєднавши її з ширшим світобаченням.

Свідзинський теж залишився вірним незатьмареному пізнанню світу від “азів”. Цьому сприяло з одного боку те, що підростала донька, яку він ніжно любив і, спілкуючись з дитиною, дивився на світ ніби її

очима; з іншого – у душі самого поета міцно стверджувалась жива пам'ять власного дитинства. Вона була не фрагментованою, як у більшості людей, а цілісною, не оглядовою, а саме живою. Тому така пам'ять є потужним невичерпним джерелом таємних знань і обіймає весь світ.

Спів кропив'янки, рання річка,  
Над коноплями дим зелений –  
Як ми повно владали світом! [4, с. 274].

Так, лише дитинству дано повноту “владання світом”, повноту буття, захищеність, теплоту й надійність всього всесвіту, яким він є у дитинстві. Ця істинність, неушкодженість майбутнім досвідом і знаннями, часто оманливими, нав'язаними, облудними, хибними, є дійсно всеохоплюючою. Тому в митців помітне прагнення верстати світ від першооснов, ніби в сподіванні уникнути помилок, уже зроблених людством на інших шляхах.

Прагнення пізнати саму картину світу, що могло розумітися як зняття нашарувань пізнішого досвіду та традицій, і є одним з витоків дитячості сприйняття як Свідзинського, так і Голобородька. Це є провідною особливістю їхньої поезики. Свідзинський наголошує на дитячості свого героя: він “бачить” природу, як дитина, що її суб'єктивізує, створює казку з незнаних сил [5, с. 7]. Отже, первісне й дитяче світобачення, що їх зв'язує безпосередність пізнання, тут так само посилюють один одного, як і в Голобородька. Саме дитинність є важливим елементом поетичних систем аналізованих поетів, їх “язичницького” зачудування світом. Привертає увагу тотожність, у якій перебувають індивідуальна свідомість та свідомість народнопоетична: дитинна довіра у процесі сприйняття міфологізує дійсність у чуттєвих втіленнях та вигаданих істотах [6, с. 80].

У творі “Маленький принц” Антуана де Сент-Екзюпері головний герой дивується, як дорослі не помічають найпростіших речей, які, на думку дитини, є очевидними. Ідея протиставлення дорослих і дітей полягає в тому, що дуже сумно, коли, стаючи дорослою, людина звикається з реальністю, здоровим глуздом, набуває досвіду та розважливості, втрачає дуже цінне та всеохоплююче – здивування та гру уяви, радісне та безкорисливе взаєморозуміння з природою. Проте якщо існують люди, які на все життя залишили в душі цей зв'язок, цю безпосередність сприйняття, то вони розуміють справжню суть речей неупереджено та правдиво. Такими людьми є Голобородько й Свідзинський, і їхні щирі, трохи наївні, але дуже чуттєві твори – безпосереднє підтвердження світобачення цих митців.

Отже, дитинність передусім є аналогом і своєрідним розгортанням дорефлекторного, правдивого, чуттєвого світобачення та світотворення давньої людини.

Окрім дитинності, у поетичному світі Свідзинського та Голобородька зберігаються елементи світосприйняття та висловлювання

безпосередньо “первісної”, “наївної” людини. Тут немає нічого “принизливого” для поезії, навпаки, йдеться не про повернення до первісного мислення, а про відродження на вищому рівні деяких його цінних моментів, зокрема сили почування й уяви, особливої асоціативності. Час, зокрема у Свідзинського, замкнутий, циклічний, притаманний міфічній моделі світобудови, спрямований до пізнання першооснов, до суті явищ, переносючи свої роздуми над минулим на майбутнє [7, с. 132]. Поети споглядають світ як люди, не обтяжені сучасним досвідом і знанням. І безпосереднє світопізнання формує у творчості величезний поетичний та морально-філософський потенціал. Завдяки цьому мислительне і фольклорно-міфологічне начала постають у дивовижному злитті.

Василь Голобородько накладає міфологічний світогляд на сучасне життя. Відтак воно оказковується, трансформується в нову – точніше сказати давню іпостась. Крізь сучасні реалії починає проступати глибинна українська буттєва стихія. Так, наприклад, поет неочікувано освітлює шахтарський часопростір промінням міфологічного погляду (“Сьомий у ланці”) [8, с. 120].

Свідзинський, персоніфікуючи явища природи в образах дохристиянської міфології, змушував по-новому дивитися на природу, формував новий світогляд, органічне ставлення до явищ природи, а через них – і до явищ суспільства і людини. Світ земний для нього розкривається у первісній незатьмареній гармонії: давній ритуал органічно зливається з інтелектуальною свідомістю сучасної людини. Свідзинський та Голобородько модернізували національну свідомість, засвідчували її унікальність, безмежність, мінливість, прагнули повернути чи нагадати сучасній людині її втрачену здатність – дивуватися неповторній природі [9, с. 33].

Вірування наших предків з часом змінювались у процесі розвитку й становлення суспільства. Навіть дохристиянська свідомість поділяється на язичницьку та язичницьку або на аніматизм та анімізм як два окремих періоди, що передують релігійній свідомості. Існує декілька поглядів дослідників щодо наявності у творчості Свідзинського мотивів вищезазначених вірувань. Ю.Бедрик, посилаючись на праці Нікольського “Дохристианские верования и культы днепровских славян”, стверджує, що Володимира Свідзинського правомірно називати дорелігійним поетом, бо вже для язичництва як релігії характерна символізація довколишніх понять і предметів через різні божества, які, як правило, були олюднені [10, с. 24]. Цю думку підтверджує й В.Яременко, вказуючи, що “художня картина світу у Свідзинського аніматистична, не релігійна. Його світогляд, а звідси і його образно-поетична система, – дорелігійний, аніматистичний” [10, с. 24]. У поезії “Зрада” втілений аніматистичний образ часу, що мчить на бистрому коні: ніч – день, а за ними – рік: “одинадцять друзів” і він дванадцятий:



Я дивлюсь, –  
А моїх одинадцяти друзів нема.  
Тільки вечір та падає тьма.  
Та стоїть одинадцять стовпчиків,  
Одні порохняві, другі криві,  
На всіх шапочки снігові [2, с. 185].

На думку І.Дзюби, зазначений поет поєднує і анімізм, і аніматизм: “Природа для нього сповнена живих діючих сил, вона для нього незупинне диво, і він щоразу пробує охопити її незбагненні чудодійства. Тут є ... і народний анімізм, поганська ритуальність, здорова народнопоетична логістика...” [11, с. 171]. Натомість у передмові до збірки “Поетії” наголошується на аніматизмі (язичницькій спрямованості) поезії Володимира Свідзинського: “Поет відкрив неосвоєні в ліриці нетрі язичницької міфології і рідного дохристиянського фольклору” [4, с. 17].

Дослідниця поетової творчості Елеонора Соловей зазначала навіть, “що у поетичному світі Свідзинського два світогляди постають, власне, як один – так, як поєдналися вони в народній свідомості, надавши приміром поганським замовлянням християнсько-молитовного обрамлення” [2, с. 491]. Тобто йде мова вже не лише про поєднання аніматичного і анімастичного світоглядів, а й про злиття у творчості Володимира Свідзинського дохристиянських та християнських вірувань.

Які ж дохристиянські уявлення постають у творах Василя Голобородька? В одній з перших рецензій на його поезію Іван Дзюба так визначає творчу манеру автора: “У Голобородька ніби оживає світ прадавніх анімастичних уявлень про природу, світ нашого далекого “наївного” предка або довірливої дитини, заселений дивними істотами, наповнений чарівними звуками й кольорами, й прадавній світ української народної язичницької демонології, казки, загадки, думи...” [12, с. 40]. Всі неживі предмети оживають і поводяться, як добрі пустотливі діти. І цими гомінливими, балакучими, вразливими, всюдисущими і думаючими істотами густо виповнений поетичний світ Голобородька.

Природа у В.Голобородька одухотворена, в ній людина почуває себе безпосередньо, щасливо та радісно, є органічною частиною оцього зеленого світу. Голобородьку охоче звіряються, довірливо розкриваються “душі” дерев, звірини, землі і всього на землі суцього. В нього листя ходить-ступає по землі, наслухається й надивиться (“Ходить листя по узліссі” [8, с. 16]); дерево-грушка сідає за стіл вечеряти разом з діворою – їй дають молока і просять груш (“Грушка” [8, с. 56]); на білих вишнях голуби колихають хату поетового кохання (“Човни проліскові”):

А іще привезу я тобі –  
Білу хату мого кохання,  
Там на вікнах сидять голуби  
І хату на вишнях колихають [8, с. 62].

Читаючи твори обох поетів, ми стаємо свідками взаємопереливання живого і неживого, вічноплинного вrostання людини у стихію природи. І цей зв'язок не може бути зведеним до одного елемента. Так, В.Свідзинський був тою унікальною часткою природи, якою вона бачить себе, мислить про себе, перетворює себе в красу [13, с. 18].

Голобородько поділяє світ на три основні рівні: вода, земля і небо, – в той час як Свідзинський зазначає два життєвих первні, дві першопочаткові стихії: це саме буття як “живе багаття”, як “співний поривний вогонь”, і небуття – “як сонний граніт над гомоном вод невспокійних...”. Поетове тяжіння до форми множини – “води” – скеровує сприйняття до “предковичних вод”, до самісіньких початків постання світу. Або до його кінця – “І набігаючи здаля, Не будуть плюскотати води...” (“Умруть і небо, і земля” [2, с. 329]). Саме з архетипом води, зі стихією води пов'язані загадкові і раптові перевтілення у віршах “Наривається хмара”, “Уже зорялося”.

Куди пливем? Чого ці води  
Так сумно плюскають у тьмі?  
І в висоті ріка срібляста...  
Не відаєм нічого ми [2, с. 489].

Сумовите плюскотання тих вод “у тьмі” натякає на міфічну річку забуття Лету; ще одна срібляста ріка “в висоті” відбиває одвічний принцип віддзеркалення один в одному двох світів. Зоряне небо і є цією сріблястою рікою і, як Чумацький шлях, означає відбитки, аналогії земного в небесному, відомого в невідомому.

Образ води у творах В.Голобородька посідає важливе місце, проте не панівне: це ріка, вода в криниці. На відміну від образу води у Свідзинського, у Голобородька вода символізує жіноче начало, глибока річка – межу, нездоланну перешкоду. Символами неба у зазначеного поета виступають сонце, вогонь, місяць, гора. У його творах часто зустрічається золотий (срібний) колір. Як колір сонця (місяця), він неодмінно має зв'язок з небом, святістю, потойбіччям.

У Свідзинського сонце теж символізує відвернення лиха, залагодження конфлікту, злагоду, ідилію:

Слова дзвенять, як комиші,  
Понад просвітчастим затоном,  
І сонце світу безборонно  
Сіє в дзеркалі душі [1, с. 105].

Сонце у поета то “як юний лев”, то “немов ручне янголятко. Проте, на відміну від Голобородька, Свідзинський обирає холодно стримані фарби: синю, темно-зелену, фіалкову, що породжує настрої холоду, спокійної трагічності, упокореності [7, с. 132]. Звичайно в нього панують присмерки. Його сонце – це сонце мертвих, світло якого ми бачимо уві сні. Отже, обидва поети вводять у свої твори образи стихій,

яким підкорялись і які обожнювали наші далекі предки. Ці символи часом схожі, проте втілені з урахуванням авторського світобачення.

Законо первісного мислення яскраво відображені в поетичному прийомі уникання прямого називання осіб, явищ, предметів та використання натомість різноманітних описових форм. Приховування імен посідає значне місце в поезіях Голобородька та Свідзинського. Особливо цікаве творче використання прийому заміни імені вчинками особи. В.Голобородько на відомому з фольклору (казок, повір'їв, загадок тощо) модель "Той, хто [робить щось]..." накладає свої унікальні найменування. Вірші Голобородька наповнюють такі загадкові істоти: "Той, хто як човен" ("Зерно прожитих днів" [8, с. 287]), "То, хто все плутає", "Той, хто ходить далеко-далеко" ("– Ти хто?" [8, с. 305]), "Той, хто краде солону" ("Мені спиненому тут на дорозі" [8, с. 404]), "Той, хто може побачити зорі вдень" ("Малий хованець" [8, с. 400]) та інші. Цей прийом сприяє утворенню ореолу таємничості, чарівності, розпалює цікавість до прихованих за такими іменами осіб чи істот. Певною мірою в поетичних текстах завдяки такому інакомовленню, тобто описовому називанню, зберігається відчуття сакральності істот, їхньої особливості, небуденності, духовності.

Герої віршів В.Свідзинського також дуже часто є таємничими, безіменними істотами – ця "безіменність" веде до колективної підсвідомості, до не індивідуалізованих осіб чи речей. Поет ніби проминає властиве художній фантазії розрізнення речей: так само, як це властиве міфологічному мисленню:

Озеро, хто ти?  
Чи не сонце зронило тебе  
Із-за череса – кругле свічадо? –  
– Ні, моє ім'я Час.  
Я око чарівника [2, с. 183].

"Доіменній", "передіменній" сфері буття належать істоти "нижчої міфології"; "нечисті", пов'язаної з усім міфологічним простором від Дому – до Лісу, Болота тощо. "Безіменність" надає величі безначальним стихіям та їхнім нескінченним зіткненням, додає зображенню виняткової часової глибини.

І Голобородьку, і Свідзинському властивий органічний та міцний зв'язок з українською духовною традицією, прагнення продовжувати і примножувати кращі її здобутки.

#### Література

1. Соловей Е. Неканонічна традиційність: Володимир Свідзинський // Сучасність. – 1996. – № 2. – С. 98 – 114.
2. Свідзинський В. Поезії. – К., 1986.
3. Голобородько В. Летюче віконце: Вибрані поезії / І. Коломієць (ред.). – К., 2005.
4. Свідзинський В. Поезії. – К., 1986.
5. Мандрівник і риболов: природа у творчості В. Свідзинського і М. Рильського // Андрусян рупор. – К.,

2003. **6. Добрушина Т.** Володимир Свідзинський і Болеслав Лесьмян: до формально-лінгвістичної типології поезії // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 76 – 82. **7. Плахотнік Н.** Згорання як провідний мотив у поезії Володимира Свідзинського // Київська старовина. – 2005. – № 2. – С. 125 – 132. **8. Голобородько В.** Ми йдемо. Вибрані вірші. Вступна ст. М. Сулими. – К., 2005. **9. Жайвори** над Луганщиною: Літературні портрети членів Луганської обласної організації Національної спілки письменників України. Частина II. – Луганськ, 2004. **10. Шутенко Ю.** Поетичний світ Василя Голобородька // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 5. – С. 95 – 103. **11. Свідзинський В.** Медобір: поезії. – Сучасність, 1975. **12. Шутенко Ю.** Поетичний світ Василя Голобородька // Дивослово. – 2004. – № 11. – С. 39 – 42. **13. Свідзинський В.** Поезії. – Луцьк, 2003.

The article deals with the mythology of V.Goloborodko's and V.Svidzunskiy's artistic thought. It was specified that their poetries had had deep 'genetic' connection. The role of folklore codes and venerable folk myths in the plot-contexture structure of their literary works was considered.

УДК 821.161.2-3.09+929Гуменна

**В.Ю. Родигіна**

### **ОСМИСЛЕННЯ ЗНАЧЕННЯ ТРИПІЛЬСЬКОЇ АРХАЇКИ В ПОВІСТІ “ВЕЛИКИЙ ЦАБЕ” ДОКІЇ ГУМЕННОЇ**

Сьогодні переживаємо час, коли потужно відкриваються таємниці нашої праісторії. Для цього немало зробили Володимир Шаян, Іван Огієнко, Богдан Чепурко, Юрій Канигін, Володимир Паїк, Валерій Ілля, останній відновив Кулішеву “Основу”, та багато інших вчених, археологів і письменників. Актуальність нашого дослідження полягає у висвітленні недослідженої повісті “Великий Цабе” Докії Гуменної в контексті сучасного осмислення прадавньої історії України.

Предметом вивчення нашої статті є минуле України в історичному та літературному розумінні, а також його сучасна інтерпретація.

Сучасні вчені-археологи вивчають різноманітні речі хатнього вжитку, як то черепки, горщики та іншу кераміку, виконану, як зараз би сказали, у модерновому ключі. Малюнки й зображення при уважному погляді не можуть не вразити нас глибиною і прихованим змістом, над розгадкою якого б'ється уже не одне покоління етнографів та антропологів. Ці дослідження у своїх розгадках виходять з того величезного значення, яке надавалося в давні часи зображенню. Поза всяким сумнівом, і вчений світ це однозначно підтверджує, що необхідність надати символу зовнішню подобу з означуваним предметом

і штовхала цих людей на створення зображень речей, на які хотіли справити магічну дію.

У своїй статті ми спробуємо охарактеризувати увесь спектр історичних подій повісті “Великий Цабе” Докії Гуменної з боку проблем місця людини на цьому світі, ролі людини в історії своєї держави та питання додержання давніх духовних традицій.

Дуже небезпечною помилкою вважає французький антрополог Клод Леві-Строс виведену ним формулу хибного еволюціонізму для застосування при археологічному аналізі давніх цивілізацій. “Принципову відмінність давніх культур від сучасних технічно розвинутих цивілізацій він бачить не в тому, що ті не розвивалися, а у тому, що історія їх розвитку не супроводжувалася накопиченням винаходів, але орієнтувалася на збереження первісних способів установа зв’язку з природою. Набагато більш вірогідним видається складний і мудрий спосіб життя наших предків, аніж неуцький погляд на їх життя як на “часи дикунства” [1, с. 24].

Особливі заслуги належать Докії Гуменній, книги якої на тему праісторії узагальнюють великий фактичний матеріал, зібраний багатьма вченими світу, пропонують власне оригінальне прочитання історії українського народу. Але що цікаво: авторка завжди спроектує минуле в день сьогоднішній, що робить її оповідь самобутньою й актуальною. А ще читача неодмінно приваблює її стиль – простий, ясний, межоводоступний, у якому домінують виваженість думки, глибина осягнення матеріалу, ясність суджень.

Народні звичаї і прикмети, повір’я та вірування винятково живучі, вони переходять з віку в вік, впливаючи не тільки на стиль життя людей, а й на їх світогляд, душу та ментальність. Одвічним хранителем старовини було село, й оскільки Д.Гуменна виростала в сільському оточенні, а її батьки та недалекі предки були хуторянами, то, зрозуміло, зростала вона в стихії чистого народного життя. Це стало згодом одним із вирішальних факторів її зацікавлення старовиною, прагненням реставрувати праісторію.

“Матриця планетарного знання почала поступово все більше відкриватися для всіх спраглих до знань з першоджерела. Дивним чином фрагменти культурної спадщини давніх трипільців легко і гармонійно уклалися до концепції знань арійських племен Індії і мали безліч прямих паралелей з системами знань великої кількості давніх культур різних куточків світу: від Гірського Алтаю у Росії до пустелі Сонора у Мексиці. Накопичення історичних фактів неодмінно призводить до цікавих узагальнень і відкриттів” [2, с. 2]. Отже, і Докія Гуменна зробила важливий внесок у цю справу, адже вона ще зі студентських років почала цікавитися археологією взагалі та трипільською культурою зокрема.

Але вивчення історії української нації не проходило легко. Спроби науково вивчати культуру давнього Трипілля неминуче приводять до традиційних спекуляцій термінами й поняттями. Предмети матеріального

вжитку і зразки духовного життя давніх людей намагаються оцінювати з точки зору сучасних уявлень про Всесвіт. Та, зрозуміти світогляд наших мудрих предків можна, тільки перейнявши їх систему координат, спосіб мислення і прозорливий погляд на світ. У цьому зв'язку надзвичайно цікавими видаються порівняльні дослідження різноманітних подібних культур як далекого минулого, так і найближчого сучасного.

І це неперевірено вдається Докії Гуменній. Письменниця, як ніхто інший, змогла змалювати повну картину архаїчної доби Трипільської ери. Спершу для себе, а потім і для численних читачів вона відкрила великий і хвилюючий світ давньої історії, так схожий з віддалі часу на казку. Не випадково одне з своїх монографічних досліджень вона назвала “казкою-есеєм”. З-поміж найпомітніших творів на цю тематику згадаємо повість “Благослови, Мати!” (1966), роман “Золотий плуг” (1969), науково-популярні монографії “Родинний альбом” (1971) та “Минуле пливе в майбутнє” (1978), фантастичну повість “Небесний змії” (1982).

Найбільш показовою з цього приводу є повість “Велике Цабе” – одна з ранніх спроб письменниці популярно розповісти широкому колу читачів про трипільську культуру. Для цього обрала вона просту й доступну форму художньої оповіді, в основі якої лежить мандрівка юного праукраїнця просторами рідної землі. “Архетип дороги – один з найбільш продуктивних творчих прийомів, оскільки він відкриває перед митцем широкі можливості, дозволяє очима свого героя побачити більше картин, і до того ж весь час тримати читача в напрузі” [3, с. 174].

Трипільська культура була відкрита чеським археологом Вікентієм Хвойкою більше ста років тому на Правобережжі України. Ця подія мала велике значення для вченого світу. З-під землі вдалося дістати пам'ятки культури, настільки відмінної від звичних нам зразків “первісного” суспільства, що можна було переписувати всю історію сучасної цивілізації.

Історія сучасної цивілізації, з її завоюваннями, помпезними соборами і кривавими революціями, не похитнулася. Та перша крапля, що підточувала камінь людської зарозумілості, упала на, здавалося б, непорушний граніт. Зовсім поряд із великим мегаполісом столиці України – Києвом, було знайдено зразки матеріальної культури, що гармонічно співіснувала свого часу з навколишнім світом.

Зразки ці свідчили, що ми тільки починаємо підніматися у своєму розумінні ролі й місця людини на Землі до того рівня мислення, який побутував у період, названий дослідниками кам'яним віком. Швидше за все, це трапилося не випадково в час, коли здіймалась на ноги сучасна антропологія, а в суспільстві почали міцнішати голоси з закликком пильніше подивитися на ще не втрачені знання малодосліджених народів віддалених куточків планети.

Усі ці непересічні археологічні події письменниця переосмислює та доносить до читача в невимушеній художній формі.

Шістнадцятилітній Лука Савур вирушає на пошуки побратимів, що живуть десь далеко за горами й вирізняються неймовірною фізичною силою, мужністю та звитяжністю. Про них йому розповідає дід-характерник Бусол, котрий живе на світі “і не помирає вже двісті літ” [4, с. 18]. Лука один із перших приручив степового коня, тож гасає степами й вирушити в далекі простори для нього одна розвага. На своєму шляху юнак зустрічає різних людей і різні поселення – толоки, – тож зазнає найрізноманітніших, часто неймовірних пригод. Одні його зустрічають гостинно і привітно, а інші намагаються принести в жертву. Як людина, що живе в тісному зв’язку з природою, він вірить, що його оточують добрі і злі сили, він боїться таємничого й ворожого до людей Хо, молиться богам, прихильним до людини. Нарешті герой добирається до далекої Таврії й потрапляє на погреб Великого Цабе, якому належали незліченні багатства, усі навколишні простори й у могилу з яким кладуть не тільки ужиткові речі, а й принесених в жертву дружин і слуг. Згодом Лука стає свідком ворожого протистояння племен сварожичів і химеричів, звідує багато інших захоплюючих пригод, але щасливо повертається додому, де його чекає кохана дівчина Ягілка. Хлопець мріє про те, щоб “усі роди згуртувати, багатим стати, нове гарне життя запровадити” [4, с. 25], але невблаганна смерть приходиться до нього й забирає разом із Ягілкою, їх хоронять і насипають високу Савур-могілу, яка стає своєрідним символом нашої землі.

Як бачимо, сюжет – майже казковий, але це тільки зовнішня канва, художній засіб, що дозволяє письменниці заглибитися в давнину, розповісти ширшому читацькому загалові те, що досі було відоме тільки вузькому колу спеціалістів. Твір цікавий описами давніх звичаїв і побуту трипільців, взаємовідносин між людьми й окремими племенами, усталеними традиціями на рівні роду, а ще описами жител, вірувань, світогляду і релігійних переконань наших далеких пращурів.

Озираючись на пройдений шлях і оцінюючи зроблене, Докія Гуменна так підсумовує (у відкритому листі до знайомої поетеси) свій творчий шлях: “В одному тільки не можу з Вами погодитись, а саме з останньою фразою, що я дійшла до вершин своїх можливостей. Не дійшла, а таки підійшла, та й стою перед своїми задумами. Це, що досі здійснила – тільки підступи. Вправа, розгін пера, школа, до великого задуму. А тут, замість, підійшло “ліття”, оце і не видно вже часу до здійснення. Мала б ще бути повість про події на нашій землі в сьомому-четвертому тисячолітті до нас, коли закладалися основи того, що ми маємо тепер. Дійсно! Нащо нам забиратися в шумерську і єгипетську давнину, коли лежить облогом велика і багата подіями наша доісторія. Тоді, як у Єгипті будувалися піраміди, на Україні процвітали перші в дико зарослій Європі протоміста (їх тепер відкривають з літака і вивчають, як якесь диво).

Це, безумовно, висока фаза цивілізації і безумовно та, що стала підвалиною нашої культури. А в преріях Причорноморщини

зароджувалося, росло і кріпло патріархальне зорганізоване суспільство з батьком на чолі, що завдяки освоєнню коня розійшлося по світі. Всі ці велетенські події і процеси відбувалися на наших теренах. Цей велетенський процес стоїть перед очима кадрами, а я стою перед ним із спокусами шукати літературного оформлення. Перед вершиною, не на вершині. Ось таке почуття викликала Ваша остання фраза” [5, с. 36].

Так уважала сама письменниця, але її читачі мають право на власну думку. Творчість Докії Гуменної – одне з особливо яскравих і самобутніх явищ української літератури ХХ століття, її книги привертають все ширшу увагу літературознавців, вчених, критиків, широкого читацького загалу.

Коли роздумуєш над творчістю Докії Гуменної, то ніби мимоволі відчуваєш, що до неї тулиться два визначальних слова – Любов і Правда. Та й сама письменниця не раз зізнавалася, що своє завдання вбачає в тому, щоб нести людям світло правди, будити сумління, адже правда завжди була й незмінно залишатиметься, допоки світу, першою заповіддю художника. Зрадивши її, митець зраджує себе і вже ніколи не знайде дороги до людських сердець.

Прочитуємо ще раз Докію Гуменну: “...І яке ж здивування наше, коли читаємо у Геродота, що на тих самих теренах, де процвітало Трипілля, через 1500 років далі живуть хліборобські племена, які сіють зернові культури та збирають врожай не тільки для себе, а ще й на продаж. Це племена, що населяють середнє Подніпров’я, Побужжя, Подністров’я...” [5, с. 47].

Зараз уже багато дослідників дописемних цивілізацій відверто говорять про те, що в багатьох відношеннях архаїчна культура виявляється набагато складнішою, ніж сучасна. Обряди, норми поведінки, статево-вікова культура, системи родства тощо в давнину були побудовані невимірно складніше, ніж тепер, так що сучасна людина зіштовхується лише зі слабкими пережитками цих явищ, зміст яких тому часто буває від неї прихований. Здається, що такий погляд є набагато привабливішим з етичної точки зору й більш продуктивним з точки зору можливості прилучитися до таємниць найдавніших систем знань про людину і Всесвіт.

Дана тема є дуже перспективною для подальшого наукового дослідження, а результати наукової статті можуть стати розділом магістерської роботи автора, адже саме історичний підтекст творів Докії Гуменної є одним із наших пріоритетів при вивченні творчості письменниці.

Книги Докії Гуменної піднімають проблеми духовності, місця людини у світі й суспільстві, роль історії, а також шляхи розвитку людства й української пранації, а отже, вириваються за межі суто літератури та їх варто розглядати не тільки з погляду літературознавства. Винятково цікава й продуктивна тема – Д.Гуменна – незаперечний класик української літератури, авторка хрестоматійних творів, що



сьогодні вивчаються у школах і вищих навчальних закладах, археолог, історик, психолог...

#### Література

1. **Чмихов М.** Джерела язичництва України-Русі. (Упор. В.Чмихової) // ІНДОЄВРОПА. Тематичний випуск. – № 7506 (1998 – 1999). – Кн. 1 – 245 с. 2. **Сайт АWM Trypil'ska Culture.** Ancient Ukraine. 3. **Іщук-Пазуляк Н.** Постать, доля і праця Докії Гуменної // Березіль. 1995. – № 9 – 10. – С. 173 – 180. 4. **Гуменна Д.** Великий Цабе. – Нью-Йорк.: Українсько-американський центр, 1952. – 157 с. 5. **Гуменна Д.** Дар Евдотей: іспит пам'яті. – К.: Дніпро, 2004. – 520 с.

The features of historical novels of Dokiya Gumenna are examined in this article - the Ukrainian authoress of a XX age. Political and soldieries terms in which an author got were a powerful shove to the address to the such original genre. For today this theme is it is not enough studied and needs considerable scientific investments.

УДК 821.161.2 Загребельний – 31.09

**Н.Д. Санакоєва**

#### **МИТЕЦЬ І ТВОРЧІСТЬ ЯК ІНТЕГРОВАНЕ УОСОБЛЕННЯ ХАРАКТЕРІВ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ДИВО”**

Чільне місце у змістовій сфері прози П.Загребельного посідає своєрідна етнопсихологічна концепція особистості, що синтезується в поняттєво-логічній та художньо-образній формі. Структура цього феномену в романістиці письменника багатокomпонентна. До неї входять: загальне розуміння сутності й призначення людини, зокрема, чоловіків та жінок, української ментальності, їх сенсу життя, смерті й безсмертя, взірці реальних суспільних типів та їх взаємостосунків і т. ін. П.Загребельний належить до когорти тих, хто, пишучи про наше минуле, роздумував над сучасним. “...Хоч як це не дивно, але я не писав того, що дехто зве “історичною прозою”. Були романи побудовані на тих чи тих реаліях з нашої історії, але писалося все це про наше сучасне життя. Своєрідна літературна парабола” [1, с. 3]. Простежити втілення авторських світоглядних констант із визначеної теми можемо через художню концепцію роману “Диво”.

Творчість П.Загребельного неможливо розглядати поза контекстом психоаналізу. Так, із позицій цього вчення Н.Зборовська дослідила моделювання образів Роксолани та Сулеймана в романі П.Загребельного “Роксолана” [2]. Нами було проаналізовано

моделювання українського гендерного світу в романах П.Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства” [3] та “Брухт” [4], особливості втілення етнопсихологічної концепції особистості й засобів її поетикального вираження в романі П.Загребельного “Роксолана” [5], та почуття провини як основну складову життєвої філософії Євпраксії й Роксолани в однойменних романах прозаїка [6]. На сьогодні методологія психоаналітичного літературознавства представлена в різних варіантах (класичне психоаналітичне літературознавство, психоаналітичне літературознавство юнгівської орієнтації, структурно-психоаналітичне літературознавство) працями Г.Грабовича [7], Н.Зборовської [8], С.Павличко [9 – 10], Л.Плюща [11]. Утілення архетипу Аніми в пізніх повістях Валерія Шевчука аналізував В.Даниленко [12], Н.Михальчук в основу свого дослідження оповідань В.Винниченка поклала принципи психоаналізу З.Фрейда, акцентувала на тілоцентричності в моделі художнього світу письменника [13].

Отже, актуальність студії обраної теми зумовлена недослідженістю проблеми митця і творчості як інтегрованого уособлення персонажів через здобутки психоаналітичного літературознавства у прозі П.Загребельного.

Так, роман “Диво” П.Загребельний присвятив Софії Київській, яка є символом народного таланту, народної мудрості, поєднує покоління. “Софія – (гр. “майстерність”, “знання”, “мудрість”), в юдаїстичних та християнських уявленнях – втілена мудрість Божества <...> у старозавітній традиції, де поняття Мудрості – силою самої специфіки юдаїстичної міфології (виділення в тексті. – Н.С.) – набуває особистісного вигляду: саморозкриття *Бога* (виділення в тексті. – Н.С.) у світі мало набути характеру “особи” (або “ніби особи”) – як другого і підлеглого “Я” Бога” [14, с. 186]. Головний зодчий цього собору – Сивоок, навіть своїм ім’ям підтверджує причетність до будівництва, оскільки одне із значень сивого кольору в слов’янських народів означає мудрість.

Моделюючи цього вигаданого героя, автор передав своє розуміння психології митця і творчого процесу, яке в основних положеннях збігається з принципами класичного психоаналізу та аналітичної психології К.Юнга. У творчій особистості, за аналітичною психологією, надмірно розвинені риси характеру, притаманні жінкам: підвищені сприйнятливості, чутливість: “Психологія Творчого є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів. Якщо гору бере Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на протигагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпомічно споглядаючи події, підхоплюється навалом якогось підземного потоку” [15, с. 135].

Переважання архетипу Великої Матері означає конфлікт зі світом культурного канону. Оскільки архетип відкривається в душі творчої людини як могутнє, живе й безпосереднє відчуття, митець, з погляду

аналітичної психології, є новим культурним героєм або новим героєм культурного міфу. У романі “Диво” уособленням такого героя є Сивоок, у образі якого акумулюються роздуми письменника про мистецтво в різні культурні епохи: “А що є мистецтво? Чи тільки звичне, усталене, канонізоване, занесене до всіх каталогів, чи неодмінно нове? Адже все колись було новим, мало свій початок. А з чого починається мистецтво? Чи не з протесту? Проти природи. Проти бога. Проти власного безсилля. Проти нікчемності. Апологетика прикінчує мистецтво. Розцяцькованість чужа людському еству. Мовби віртуозна імпотенція. Але <...> протест має бути підкріплений талановитістю. Протестуючи треба запропонувати щось навзаєм” [16, с. 260]. Важливу роль у творчому становленні особистості Сивоока відіграла теорія сублімації, джерелом якої був психоаналіз З.Фрейда, та ідея трирівневої структури психіки, з пануванням несвідомого, що є джерелом творчості, теорії компенсації та архетипів К.Юнга. Отже, проаналізуємо моделювання психології Сивоока, згідно з цими двома напрямками психоаналізу (юнгіанства та фрейдизму).

“Під час творчої активності психічна структура митця набуває загрозливого для Я стану через активізацію Воно, оскільки переважає принцип насолоди” [8, с. 37]. Тому Сивоок протягом всього будівництва відчував загрозу смерті, самознищення, тобто знищення свого “Я”: “Вони мовби самознищувалися в своєму мистецтві, з кожною новою барвою, яку клали на стіни, з кожним візерунком, з кожним новим вигином абсиди, вигаданими кимось із них, ніби відлітала від нього частка його життя, його ества, загублена серед земного могуття недоступних імператорів і серед чудес, ворожих людині” [16, с. 403]; або: “було в Сивоока відчуття, неначе вмирає невпинно й нестримно кожною часточкою свого тіла, кожною жилкою, умирає думкою, прагненнями, надіями <...> ніби перевтілюється він у цю споруду, сам зникаючи непомітно, поступово, неухильно” [16, с. 586].

Чільне місце у класичному психоаналізі посідає теорія сексуальності та сублімації. Оскільки, на думку психоаналітика, у процесі розвитку індивіда жодна з психічних функцій не пригнічувалась так, як сексуальна, це могло призвести як до утворення невротичних симптомів, так і до духовно-творчої діяльності. Основним виходом із сексуальної кризи є сублімація, завдяки якій сексуальний потяг забезпечує культурну працю великою кількістю енергії. “Сублімація – процес десекуалізації, тобто перетворення сексуальної енергії на духовно-творчу” [8, с. 387]. Формами сублімації, за З.Фрейдом, є художня творчість та інтелектуальна діяльність. Висока здатність до сублімації свідчила про елітарність людини, була мірою й ознакою її талановитості [17, с. 317 – 319].

Свідченням того, що теорія сублімації З.Фрейда є цілком правомірною стосовно психології митця, є історичні факти виховання своїх антропосів великим майстром Греції Агапітом, наведені

П.Загребельним: "...харчувалися вони хлібом, оливою, ще давав їм Агапіт червоне виноградне вино, яке поступово вбиває мужську плоть. Але в кожному з них зібралось скільки дикої сили, що не діяло ні червоне вино, ні тяжка праця; часто вибухало це в них непогамованою люттю, вони зчіпалися між собою, і то добре, коли все кінчалось самою сваркою й не доходило до справжньої пиятики, а бувало, й били один одного довго й тяжко, зганяли свою злість, свою неволю, свої нещастя" [16, с. 404]. Як бачимо, іноді десексуалізація може відбуватися через вияв агресії.

У процесі творчого акту людина задовольняє сексуальний потяг, несвідомі прояви "Воно", власною енергією, яку теж черпає з "Воно", тобто перетворює низькі природні пориви на високі духовні. Саме цим, за З.Фройдом [17, с. 422], можна пояснити творчий екстаз, який відчуває митець – це задоволення, яке він отримує від наснаження свого "Я" енергією свого "Воно", у цей момент творець відчуває свою причетність до високого, до вічності: "...Перебував у такому збудженні, що не міг ні їсти як слід, ні спати, денна втома не брала його, схожий був на гінця, що несе важливу вість про звитягу своїх військ, квапиться, біжить без перепочинку вдень і вночі через гори й через ріки, біжить з останніх сил, не може зупинитися" [16, с. 525]; "...був п'яний не так од випитого, як од своєї нетерплячої радості, викликаной будівництвом" [16, с. 525]; "...заздалегідь смакував, думаючи про здоблення вже перед собором" [16, с. 596].

Автор наділив Сивоока своїм розумінням культурної ситуації як репресивної. Мистецтво для нього – це свобода, яку особистість може відчути, тільки звільнившись від пресу культури (джерела у фрейдівському розумінні конфлікту між сексуальним інстинктом і культурою), і можливість самовиразитися, самореалізуватися, тобто спрямованість лібідного процесу на власне Я, нарцисизм. "Сивоок прагнув не просто до свободи творення – намагався підсвідомо передати свої судження про світ і людей, тому вважав все інше дріб'язковим" [16, с. 598].

Сивоок, як і автор, мав свій погляд на творчість. Так, на його думку, джерелом натхнення є енергія "Воно", мистецтву не можна навчитися, відчуття прекрасного дано людині апріорно, протягом життя вона лише пригадує це: "утримується в людині тільки знання та вміння входить у неї непомітно, так ніби завжди було в ній, надто ж уміння, бо ніхто не зможе навчити тебе розрізняти й вибирати барви і класти їх так, щоб здригнулося найпохмуріше серце, якщо сам ти не вмів цього мало не від народження, якщо не подарували тобі цього високого дару твоя рідна земля, перші твої навчителі, серед яких зростав і піднімався на ноги" [16, с. 407].

Джерела психології творчості й митця в романі "Диво", окрім класичного психоаналізу, лежать у юнгівській аналітичній психології,

зокрема в теорії архетипів, теорії індивідуації, психології творчості, законі компенсації.

За К.Юнгом, художній твір – синтез свідомого “Я”, індивідуального несвідомого (комплексів) та колективного несвідомого. Залежно від комбінації цих складових (цілісна їх взаємодія, перевага свідомих смислів, перевага смислів індивідуального несвідомого, перевага смислів колективного несвідомого), учений розрізняв естетичну та психологічну цінність художнього твору. Уважав, що механізм творчого процесу полягає в тому, що навколо індивідуальних комплексів, у яких окрім енергії “Воно” вбачав джерело натхнення, розвиваються фантазії, котрі блокують психіку особистості, що опиняється в безвиході. Саме ці фантазії спонукають особистість шукати виходу шляхом творчості. Твір мистецтва може стати справжнім художнім явищем, виражати символічне, а може стати й невротичним симптомом. Лише в тому випадку, коли комплекс виходить у поле архетипу, він взаємодіє з великою кількістю однотипних переживань, “трансформує нашу особисту долю в долю людства і будить у нас благодатні сили, які завжди допомагали людству врятуватися від будь-якої небезпеки й пережити найдовшу ніч” [18, с. 28]. Феномен геніальності Сивоока, як і митця взагалі, полягає у тому, що його творчість є звільненням індивідуальної психіки, у яку ввірвалася могутня енергія первинних сил і образів колективного (національного) неусвідомленого (поєднання в архітектурі Софії язичницьких і християнських мотивів). Мистецтво – це “могутній голос народу, що лунає з уст вибраних умільців. Я – сопілка в устах мого народу, і тільки йому підвладні пісні, що пролунають, народившись у мені. А мене – нема” [16, с. 605].

Завданням художника є надання первинному образу форми, яка відповідає духові часу. Через зодчого Сивоока знайшов вихід архетип Матері, як могутній потік психічної енергії, адже, на думку Е.Нойманна, у психології творчої людини домінує саме цей архетип [19, с. 233]. Архетип Великої Матері – вираження цілісності та повноти, єдності протилежностей, позитивно-негативної полярності (на зразок Добра – Грізна Мати) [8, с.182].

З одного боку, Софія з’явилася через панування у свідомості митця архетипу Великої Матері, а з іншого – є етнічним символом втілення архетипу Аніми митця. Тобто, згустки думок, переживань, навичок та волі людей різних епох утілені в пам’ятці архітектури, що сама по собі являє велику етнопсихологічну цінність. Усі нумінозні властивості, котрі приписують Софії як жіночій мудрості є похідними від архетипу Аніми, який промовляв через індивідуальне неусвідомлене Сивоока.

У психології творчості Сивоока вбачаємо юнгівський закон компенсації: будує храм для бога, компенсуючи таким чином свої лібідіозні потяги. Діє цей закон і у становленні особистості князя

Ярослава, який каліцтво компенсує вченістю. Й одним із мотивів, що спонукав його до будівництва собору, є спокутування власної провини перед Богом за нехристиянські вчинки або несвідомі прагнення возвеличити себе на землі в імені собору (Софія – мудрість), шляхом боротьби зі своїми комплексами неповноцінності, адже звали Ярослава Мудрим.

Зведення храму для Сивоока є процесом індивідуації, який полягає у виокремленні набутків колективного несвідомого через індивідуальне несвідоме. Як відомо, цей процес проходить у два етапи. На першому відбувається зовнішня ініціація, тобто посвячення людини в зовнішній світ, що завершується формуванням Персона (у Сивоока це знайомство з таємницею творчості діда Родима в ранньому дитинстві). На другому етапі – посвячення у світ внутрішній, що зумовлює відокремлення індивідуальної психології від колективної (будівництво Софії).

У розділах, присвячених пригодам Сивоока, утверджуються дві основні ідеї: ідея протиборства двох вір, християнства та язичництва (втілена навіть у архітектурі Софії), формування і становлення нового світогляду, та становлення психології митця; у розділах, присвячених подіям Великої Вітчизняної війни й післявоєнним, – ідея збереження культурної спадщини (глибше – народної мудрості, духовності українського народу).

Різне ставлення до мистецтва народу і влади автор передає за допомогою образів Ярослава Мудрого й Сивоока. Автор іронічно зазначає, що “важить не те, хто будував, хто вистраждав цілим життям своїм у великій творчій напрузі цю споруду, важить не талант і не труд, а тільки те, хто стояв над цим, під чиєю рукою все звершилося” [16, с. 525].

У розділах, де йдеться про збереження собору, характери виписані нечітко, схематично. Психологія головного героя відзначається амбівалентністю: поєднанням патріархальних поглядів із інфантильністю у стосунках із жінками. Саме це є одним із основних джерел насаги вченого у збереженні собору, який символізує вічну жіночність і мудрість. Образи Гордія й Бориса Отав є неповними, але, можливо, в цьому й полягав авторський задум, оскільки основну увагу він приділив формуванню і складовим психології митця.

Особливістю етнопсихологічної концепції особистості в романі є те, що автор намагався передати ментальні риси слов'ян періоду Київської Русі. Прозаїк відтворив психологію різних верств населення в X – XI столітті, зокрема, купців, ремісників, зодчих, київських князів. Традиційними компонентами в формуванні етнопсихологічної концепції особистості П.Загребельним є зображення подвійного ставлення слов'ян до християнства (боротьба за стару віру й поступове прийняття нової), збереження язичницьких елементів світогляду, розуміння витоків народного таланту, мистецтва. На індивідуальному рівні ці особливості

втілилися в житті й творчості Сивоока, який успадкував від діда таємниці творчого процесу та зміг поєднати ці знання й уміння із набутим досвідом різних традицій. Новаторським є авторський підхід до розуміння й пояснення витоків мистецтва з психоаналітичних засад юнгівської та фрейдівської течій.

#### Література

1. **Загребельний П.** Бути самим собою // Літературна Україна. – 1993. – 14 січня. – С. 3 – 6.
2. **Зборовська Н.** Імперія чоловіка і жінки у романі “Роксолана” Павла Загребельного // Кур’єр Кривбасу. – 2005. – № 116. – С. 127 – 139.
3. **Санакоєва Н.** “Жінка найвище диво на землі...” (Концепція чоловічого і жіночого начал у романі П.Загребельного “Юлія, або Запрошення до самовбивства”) // Вісник Запорізького державного університету: Зб. ст.: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2003. – № 1. – С. 164 – 170.
4. **Санакоєва Н., Кравченко В.** “Світ без війни, секс без любові – символи новітніх часів...” (моделювання взаємостосунків жінки й чоловіка в прозі П.Загребельного останніх років ХХ століття) // Філологічні науки: Зб. наук. пр. – Суми: СумДПУ, 2003. – С. 98 – 107.
5. **Санакоєва Н.** Етнопсихологічна концепція особистості і засоби її поетикального вираження в романі П.Загребельного “Роксолана” // Вісник Запорізького державного університету: Зб. ст.: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2004. – № 2. – С. 151 – 154.
6. **Санакоєва Н.** Почуття провини – рушійна сила життєвої філософії Роксолани і Євпраксії з однойменних романів П.Загребельного // Вісник Запорізького державного університету: Зб. ст.: Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – № 2. – С. 105 – 108.
7. **Грабович Г.** Шевченко, якого не знаємо: (З проблематики символічної автобіографії та сучасних рецепцій поета). – К., 2000.
8. **Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003.
9. **Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1999.
10. **Павличко С.** Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ А.Кримського. – К., 2001.
11. **Плющ Л.** Екзод Тараса Шевченка. Навколо “Москалевої криниці”: Дванадцять статтів. – К., 2001.
12. **Даниленко В.** У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми у пізніх повістях Валерія Шевчука) // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 21 – 24.
13. **Михальчук Н.** Тілоцентричність у моделі художнього світу (оповідання В.Винниченка “Момент”) // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 39 – 43.
14. **Аверінцев С.** Софія – Логос. Словник, 2-е вид. – К., 2004.
15. **Юнг К.** Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької, 2-е вид. – Львів, 2001.
16. **Загребельний П.** Диво. – К., 1982.
17. **Фрейд З.** Лекція 26. Теорія лібідо й нарцисизм // Вступ до психоаналізу. – К., 1998.
18. **Юнг К.** Об отношении аналитической психологии к поэзии... // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – К., 1996.
19. **Юнг К., Нойманн Э.** Психоанализ и искусство. – К., 1996.

Analyzing an author's creation presupposes foremost comprehending concept of personality along the lines of psychoanalytic literary criticism. One of the main topics of author's works is love in its physical and emotional states. P.Zagrebelny connects this feeling with ethnopsychological peculiarities of Ukrainians, such as love to Big Mother in the image of ground, mistress, mother, Motherland, Ukraine.

Ethnopsychological discourse is specifically embodied in absurdity, unspirituality and tragedy of gender relationships in Ukraine, which predetermines such poetics features as philosophy, polemic confrontation. The important role is played by folklore and mythological images.

УДК 821.161.2 – 2 О.Олесь. 09

**Г.М. Сапожникова**

### **БУТТЄВІ ФЕНОМЕНИ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ О.ОЛЕСЯ “НІЧ НА ПОЛОНІНІ”**

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 і втілюються (свідомо чи підсвідомо) у процесі творчості. Отже, спробуємо подати власне бачення деяких таких доміант, вичленованих на рівні художніх феноменів, оскільки йтиметься про абсолютні умов життя, матеріалізовані просторово. Пишучи про О.Олесь, 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. Для О.Олесь це – міфологічно-фольклорне підґрунтя, паралелізація психологічного (одиночного) і філософського (загальнолюдського). Тож звернемося до тексту драматичної поеми “Ніч на полонині” (1941) – твору, що привертав до себе увагу сучасних дослідників (раніше драматичні твори фактично були виключені з літературного процесу ХХ ст.), проте вони (науковці) здебільшого аналізували проблемно-тематичні рівні, вивчали смислове навантаження головних персонажів [1, с. 2], визначали естетичні доміанти [3], жанрові особливості [4]. Натомість проблема художнього хронотопу залишилася поза увагою, тому у пропонованій статті йтиметься саме про його специфіку. Художній простір – одна з фундаментальних категорій картини світу, належить до “базових аспектів свідомості людини, тому вивчення способів, процесу й наслідків



утілення цього явища в мистецтві є важливим етапом на шляху осягнення художнього образу, процесу його становлення та реалізації у творі, свідомості автора й перципієнта” [5, с. 3]. Це первинний інформаційний код, “система топологічних відношень і топонімів, що використовується у процесі художньої творчості, у становленні й функціонуванні художнього (зокрема літературного) образу. Вона не вичерпується зафіксованими у тексті елементами, а включає в себе також комплекс знаків і символів з просторовим значенням, які актуалізуються у свідомості автора й читача у процесі художнього мислення” [5, с. 7]. Художній простір може зміщуватися, деформуватися в найрізноманітніший спосіб, що не притаманне фізичному простору.

Художній простір драматичної поеми “Ніч на полонині” антиномічний: автор виділяє два топоси – долину й полонину: у долині в селі живуть люди, на полонинському верхів’ї – духи, потойбічні істоти:

...Там, в долах, люде...  
скрізь церкви,  
Ну, все нечисте й подалося  
На гори, в праліс, до трави,  
І тут осіло й розвелося... [6, с. 201].

Протиставлення цих територій уможливорює для письменника вільний перехід від одних персонажів до інших, хоча й у чітко окресленому місці подій: просторовий континуум визначається як континуум подій, що викликає в читача відчуття руху, бо насправді обидва світи одночасно є й замкненими, і розімкненими: рух по вертикалі заборонений, бо його наслідком є втрата здатності до самоідентифікації або ж і смерть, а в межах горизонталі небезпечний віддаленням аж до протилежності. Точкою сходження є перетин – вибір між одним і іншим простором, проте, яким би він (вибір) не був, він все одно стане фатальним, бо передбачатиме входження у вороже середовище (Іван і Мавка І). Тому говоримо про відкритість художнього простору “Ночі на полонині”, яка (відкритість) набуває в контексті твору закритого статусу – оксюморон сходження долини й полонини – низу й верху: з низу гора перетворюється на точку, а перебуваючи на вершині, можна спостерегти розширення неба, тому точка перетину – невловима грань, крихка й непевна, порушити чи зламати яку означає змішати незмішуване: мавки, як і інші лісові істоти, дискомфортно почуваються в долині поміж людей:

...в долині, на селі,  
Ми ходим, наче не свої...  
В хатах нам тісно, душить дах... [6, с. 209];

молодий вівчар Іван, потрапивши вперше на полонину, аналогічно почувається невпевнено, хоча й намагається приховати свій страх перед чужим для нього світом:

Це смішно: вірити в чортів,  
В якихсь мавок, лісовиків!..

Це справді смішно... але знов  
Холоне наче в жилах кров... [6, с. 205]

Показується градація негативної емоції, яка не зникне аж до повернення кожного до звичного стану (аналогічно може бути витлумачена антиномія лісового й хатнього в “Лісовій пісні” Лесі Українки, долини й гір у “В неділю рано зілля копала...” О.Кобилянської, “Тінях забутих предків” М.Коцюбинського). Людину відштовхує невідомість, тоді як старий простір притягує на глибинному рівні: несвідомо або підсвідомо. Переходячи в новий простір, людина позбавляється цієї неусвідомлюваної опори, її охоплює “шопенгауерівськи-ніцшеанський жах, невід’ємний від людини, що засумнівалася у формах пізнання явищ” [7, с. 250]. Так, для Івана опанувати чужий простір означає розкрити глибини своєї душі, усвідомити власну справжню сутність, визнати роздвоєння внутрішнього світу. Тож опанування інакшого – шлях до істинного “Я”.

Як зазначалося, межа між світом людей і міфологічних істот, між долиною й полониною прозора, ілюзорна. З одного боку, ця межа розділяє, з іншого – з’єднує, адже перехід з одного світу в інший можливий для будь-кого, хто має достатньо внутрішньої сили й рішучості. Наприклад, Мавка може “*корів доїти, жито жати*”, але тоді вона “*людським би духом пройнялась*” [6, с. 225], що означає втрату ідентичності “Я”, розчинення у невластивому світі і врешті-решт повільне конання (паралеллю вважаємо “газдування” Івана з повісті М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” і його смерть у проваллі як єднання з новою іпостасю Марічки: чужий світ затягнув униз, на дно інфернальності, вибавленням з якої є смерть обох: фізичне життя половини не є запорукою духовного відродження обох). Відтак змішування просторів долини й полонини небажане, оскільки наслідки є згубними для одних і для інших: роздвоєння внутрішнього світу, дисгармонія:

...Летів би дух на полонину,  
А тіло тягне у долину [6, с. 237]

Кожен світ живе за власними законами, має свій простір. Зокрема говорячи про Чорта – утілення підступності й зла, письменник використовує переважно образи, що асоціюються з низом:

Ганяв усюди по лісах,  
Водяника питав в болоті,  
Шукав по горах, по ярах... [6, с. 222]

Натомість Іван до зради Марійці

...Стоїть та грає на шпилі..  
...Грає вранці на горбі... [6, с. 222]

За народними уявленнями, верх/низ – пара протилежностей: верх асоціюється зі сферою духу, з божествами, із раєм; низ – зі сферою матерії, із пеклом [8, с. 39]. Людина ж усвідомлює себе приналежною обом світам через подвійну природу, матеріальну й духовну, і тільки від

людини залежить, який світ її забере, полонить або відпустить. Таким “полоном” в аналізованому творі є прірва як символ небезпеки. Іван “стояв над прірвою” [6, с. 225], – вагався, приймаючи рішення, обираючи між любов’ю до Марійки і пристрастю до Мавки; Марійка сідає на скелі над прірвою, провокуючи небезпеку й змушуючи Івана хвилюватися за неї, виявити турботу, довести, що він боїться за її життя; Чорт штовхає Марійку у прірву, – вниз, до царства мертвих, потойбічного світу. Тому прірва може розшифровуватися як межовий символ, пересторога.

Окрім опозиції “долина/полонина”, у драматичній поемі є й інша – “реальний/уявний простір”. Реальний простір окреслюється на початку твору ремаркою: “Полонинська галява. Колиба. Зрідка дерева, що переходять в праліс”. Перша розмова Степана та Івана теж реальна, але подальші події після повернення Степана в село відбуваються у сні Івана, про що читач дізнається лише наприкінці твору. Сновидіння персонажа можна інтерпретувати як вияв повноцінного внутрішнього життя особистості, спосіб контактування несвідомого й свідомості. Дистанції між тим, коли сон наснився, і часом, коли про нього повідомляють, немає, адже зображення перенесене у внутрішній світ, подано ніби зсередини свідомості. Саме зі сновидіння починається первісне інтуїтивне пізнання, посередництвом якого набувається досвід та робляться звершення. Сон допомагає розкрити приховані, неусвідомлені риси характеру Івана, це шлях всередину себе, до справжнього “Я”. Але художній простір драматичної поеми О.Олеса не можна визначити як лінійний, оскільки він не рухається паралельно з реальним часом, а відкривається за допомогою сну в іншу, уявну реальність.

У творі використаний прийом психологізації середовища, тобто умови місця дії подаються через внутрішнє сприйняття персонажа. Порівняймо: “... місяць враз осяяв ніч, // І стало якось веселиш” [6, с. 202] або: “Стомлене сонце лягає спати” [6, с. 221], “Як тихо й любо навкруги! // В промінні місячнім, як в морі, // Втонули ниви і луги, // І темні праліси, і гори. // Безмежна тиша на землі, // А щастя ллються цілі зливи” [6, с. 218]. Ідеться про специфіку сприйняття світу кожним: світів стільки, скільки є реципієнтів, адже саме по собі зовнішнє є нейтральним, воно стає прихильним чи дискомфортним тільки внаслідок психологічного осягнення, внутрішньої налаштованості індивіда на гармонізацію чи нівеляцію. Фактично психологізація середовища – одна з форм образної активності методу письменника в зображенні художнього простору.

У “Ночі на полонині” наявні декілька основних внутрішніх психологічних просторів: Івана, Марійки й Мавки. Взаємодія просторів людей і міфологічної істоти має руйнівні наслідки. До зустрічі з Мавкою Іван не усвідомлював свого прихованого потягу до духовної краси, він мислив прагматично, мав здебільшого матеріальні бажання, властиві

людям: одружитися, збудувати власний дім, завести господарство, продовжити свій рід. Підсвідомо Іван розраховував на посаг, який майбутній заможний тесть дасть за своєю дочкою. Оскільки мрії, бажання Івана й Марійки, їхнє бачення майбутнього мали багато спільного, їхні простори співіснували, перетинаючись, доповнюючи один одного. Але знайомство зі світом лісових істот зруйнувало цей зв'язок, виявивши його слабкі місця. Іван, пізнавши інший світ, зачаровується новим, незнаним досі способом життя. Він помічає лише найприємніші його риси: веселощі, безтурботність, зовнішню привабливість. Проте юнак забуває, що ціною за такий спосіб життя стане його душа, адже лісові створіння її не мають. Вагання Івана, а потім і хибний вибір на користь не справжнього почуття, а тимчасової, хай і феєричної пристрасі, руйнують його зсередини. Попри те, що ці фатальні події відбуваються в ірреальному просторі, вони лише підтверджують наявність підсвідомого бажання Івана втекти від реального життя, від обов'язків – невід'ємної складової життя дорослої людини. Внутрішня роздвоєність головного персонажа, яку допоміг виявити уявний психологічний простір, вийшла назовні, вона не зникне, як сон, а залишиться в його душі, зумовлюючи подальший вибір життєвого шляху.

Отже, образ простору конструюється О.Олесем у системі зображуваних конфліктів. Його завдання – виявити не гармонію, а дисгармонію зображуваної дійсності, оскільки прийом доказу від зворотного унаочнює, робить рельєфнішими перспективи позбавлення від зла: персонаж опинився в задзеркаллі – зворотному світі, у якому все не так, перебуваючи в ньому, “примірів” на себе інакшість і – повернувся у свій світ (прокинувся) із відчуттям втрати усталеного й налаштованістю на кардинальні зміни. Антиномія світів поєдналася в Івані як у точці їх (світів) перетину, він, амбівалентно в матеріальному й духовному проявах, віддзеркалив креатив і деструктив кожного світу, і, набувши себе в реальності, очевидно, використає досвід, що прийшов в ірреальній площині.

Отже, визначаючи такі основні типи художнього простору як внутрішній, психологічний (переживання, почуття, спогади, сон) і пейзажний (ліс, галявина, полонина, долина, гори), ми приходимо до висновку, що художній простір не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний пейзаж розмикається в топос світу посередництвом сну, набуває гіпертрофованих ознак (фантастичних елементів) і знову згортається до первісного стану, але вже відмінний інакшістю Івана, що пройшов уві сні ніби ініціацію – пробудження духовного єства.

Такий напрям дослідження драматургії О.Олеся вважаємо перспективним з огляду на можливість заглибитися у сферу онтології й через її понятійний апарат (простір є одним із пріоритетних, базових елементів буття) витлумачувати першосмисл тексту.

## Література

1. **Горболіс Л.** Художнє освоєння народно-демонічних уявлень українців у драматичній поемі О.Олеся “Ніч на полонині” // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Зб. наук. пр. – Суми, 1999. – С. 37 – 44.
2. **Саяпіна Т.** Мотив кохання людини і демонологічної істоти у творах О.Олеся та М.Коцюбинського // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Зб. наук. пр. – Суми, 1999. – С. 122 – 127.
3. **Камінчук О.** Неоромантик, символіст чи романтик? (Естетичні доміанти творчості О.Олеся) // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46 – 49.
4. **Красильникова О., Островська А.** Пошуки нових форм у творчості О.Олеся (на матеріалі драматичних етюдів) // Олександр Олесь. Творча спадщина і сучасність. Зб. наук. пр. – Суми, 1999. – С. 29 – 37.
5. **Козлов Р.А.** Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII – XVIII ст.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – Кіровоград, 2005.
6. **Олесь О.** Ніч на полонині // Олесь О. Вибрані твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 200 – 250.
7. **Топоров В.Н.** Пространство и текст // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю.С.Степанова. – М., 1983. – С. 227 – 284.
8. **Бидерманн Г.** Энциклопедия символов. – М., 1996.

The article is devoted to the analysis of artistic space as the existential phenomenon (on material of the dramatic poem of Alexander Oles’ “The Night in the Valley”).

УДК 82 (477.6) (07)

**В.П. Сиротенко**

### **ВЕРИФІКАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СОНЕТНОЇ ФОРМИ В ЛІРИЦІ АНАТОЛІЯ КІБІРЕВА**

Якщо в донедавні часи Донбас називали “всесоюзною кочегаркою”, то Краматорськ характеризували як столицю машинобудування. І це у значній мірі відповідало б істині, якби не той факт, що у Краматорську вже в 30-ті роки організувалося творче об’єднання поетів, у місті проживав лауреат Державної премії ім. Т.Г.Шевченка Микола Рибалко, а в сьогоднішні нелегкі часи не перестають видаватися збірки місцевих поетів. Постать же А.Кібірева щасливо поєднує в собі обидві визначальні риси. Будучи родом із Костромської області, він з 1952 року проживає у Краматорську, працюючи старшим викладачем Донбаської державної машинобудівної академії, що не перешкодило йому видати три поетичні збірки: “Слово-песнь потомка Бояна” (1995), “Каяла – река памяти” (1997) і поетична реставрація “Слово-песня о битве-походе князя Игоря свет Святославича,

знаменитого внука Олега” (2001). Напевне, неприхована зацікавленість минулим не просто Київської Русі, а певною частиною Слобожанщини (адже одна із гіпотез визначає місце битви князя Ігоря з половцями саме на північній околиці Слов’янська) обумовила спрямованість тих небагатьох критичних відгуків, присвячених доробкові письменника [1]. Так, з приводу виходу другого збірника газета “Краматорская правда” писала: “Простежується вірність тематиці, відточується поетичний погляд автора на історію, сучасне і майбутнє. Поет знову і знову повертається до подій, описаних у “Слові о полку Ігоревім” – занурюється у ріку пам’яті; вибудовує поетичні мости із минулого в сучасне” [2, с. 4]. І лише в невеличкій інформаційній замітці С.Шишкіна знаходимо міркування, які привертають увагу до ще однієї грані поетичного обдарування А.Кібірева: “Його (А.Кібірева – В.С.) вірші надзвичайно мелодійні. Багато з них покладені на музику як самим поетом, так і професійними композиторами” [3, с. 3]. Рецензент уловив ту природну властивість творів, без якої, безумовно, не народилося б понад тридцять поетичних форм сонетного характеру, якщо взяти до уваги, що назва даного ліричного жанру походить від італійського sonare – звучати, дзвеніти.

Обраний нами об’єкт дослідження – сонетна форма в ліриці А.Кібірева – передбачає обов’язкове з’ясування сучасних підходів літературознавців до самого жанрового феномену. Проаналізовані нами праці [4; 5; 6] дозволяють здійснити певні узагальнення щодо розуміння типологічних змістовно-формальних рис сонета.

По-перше, канонізація трьох типів сонетів (італійський, французький, шекспірівський) залежно від обраних строф (катрен, терцет) та способів римування (перехресне, оповите). Однак подальші модифікаційні уточнення типу сонет з кодою, хвостатий сонет, безголовий тощо наводять на думку, що заявлена чотирнадцятирядковість чи її відсутність ще не означають реалізацію сонетного змісту.

По-друге, обов’язково звертається увага на особливість розгортання авторської думки упродовж твору, що в загальних рисах передається формулою “теза – антитеза – синтез” або “зав’язка – розвиток – кульмінація – розв’язка”. Але варто звернутися до спостережень Б.Томашевського, який писав взагалі про композиційні особливості ліричних творів: “Типово тричастинна побудова ліричних віршів, де у першій частині дається тема, у другій вона або розвивається шляхом бічних мотивів, або відтінюється шляхом протиставлення, третя ж частина дає нібито емоційний підсумок у формі сентенції або порівняння (“pointe”)” [7, с. 231–232], – щоб і дана риса не абсолютизувалася як безумовно сонетотворча.

По-третє, залежно від національної забарвленості варіюється і ритмічний малюнок вірша: одинадцятискладник, олександрійський вірш,

5-стопний і 6-стопний ямб. Це також є свідченням того, що не можна абсолютизувати й дану якість.

Напевне, завдяки відзначеним ознакам утвердилося ставлення до сонета як форми строго канонічної, але з визнанням права поета на різноманітні її модифікації, що тільки посилює відчуття жанрової специфіки. Власне це має на увазі сучасний дослідник М.Сіробаба, зауважуючи: “сонети різного рівня модифікації наявні в творчому доробку практично кожного, зокрема вітчизняного, сонетаря. Таким чином, бачимо, що трансформації українського (як, напевно, і світового) сонета є вагомою складовою його контексту” [6, с. 14].

Зважаючи на це, ми й обираємо для аналізу низку віршів А.Кібірева, які за зовнішньо графічними ознаками (чотирнадцятирядковість при певних схемах римування) можуть визнаватися сонетарієм у його доробкові. Тож метою нашої розвідки є:

- визначення строфічних варіантів та відповідних схем римування;
- виявлення різноманіття ритмічних малюнків поезій, їхньої обумовленості змістовною спрямованістю творів;
- осмислення художньої доцільності сонетних модифікацій, їхньої спроможності адекватно виражати авторський задум.

Та спочатку, однак, замислимося над тим, що ж усе-таки забезпечує сонетові його жанрову самобутність, неповторність, вичерпність. Дороговказом можуть слугувати міркування Д.Павличка з приводу сонетів Б.-І.Антонича. Літературознавець цілком відкидає формальний підхід у поцінуванні митецької вартості написаного сонетарем, оскільки “ні зовнішньої грації, ні чарівної світлості, ні жодної функціональності нема в цих спорудах (сонетах Б.-І.Антонича – В.С.). Вони лише одним викликають подив: за допомогою якої техніки тяжеленні й неоковирні блоки були підняті й вмонтовані в стіні” [8, с. 10]. Замислившись над цим парадоксом, критик сам же знаходить відповідь: “Навіть свої формалістичні витівки поет, як ми бачили, прагнув підкорити природному розвиткові мислі. Ніде в нього форма не допущена до необмеженої влади, ніде не виявляє диктаторської зарозумілості, що неодмінно приводить до глупоти і нікчемності всього твору” [8, с. 12]. А в тому, що Д.Павличко мав рацію, наголошуючи на вагомості змісту як підвалин сонетного жанру, переконуємося з того, що про сонети самого Д.Павличка сказав М.Ільницький: “Реформа сонета не руйнувала основних його підвалин – внутрішньої конфліктності драматургічного принципу побудови і стрункої гармонії” [9, с. 118]. Маючи це за наріжний камінь сонета як жанру, звернімося безпосередньо й до витворів А.Кібірева.

Ось, наприклад, поезія “Я все ещё брожу по облакам”. Її ліричний герой знаходиться в тому непевному віці, коли зовнішні зміни ще мало помітні в людині, а тому ще можна полукавити з собою, відмахнутися від нових думок, що мимоволі починають пронизувати свідомість:

Я не ушел с Земли еще пока,  
но слышу, слышу журавлиный клекот [10, с. 38].

Однак так довго тривати не може, бо мудрість прожитих років – це не стільки накопичений інформаційний досвід, скільки сміливість зізнатися самому собі, що починається цілком інший етап у житті. Як би ще не хотілося насолоджуватися Весною, переживати захват від повернення у “дни бывые”, але ж необхідно знаходити нові цінності. І героєві, хай і не без душевного зусилля над собою, вдається здійснити це. Дистих, яким завершується сонет, востаннє проймається конфліктним протиставленням Весна – Осінь, щоб у “сонетному замкові” явити читачеві нове авторське світовідчуття: “все – в золоте, а кудри – в серебре”. Кольорово-оціночна гама не просто увиразнює вагомість набутих літ, а допомагає осягнути вистраждану істину – стаючи старшою, людина не втрачає, а збагачується здатністю підмічати потаємну, приховану красу в речах, відчуттях, на які раніше не звертала уваги.

Проблеми іншого плану порушуються в сонеті “Отвязанный Пегас”. Конфліктна напруженість задається автором уже самою назвою. Адже асоціативно-семантичне поле “Пегас” неодмінно пов’язується з чимось поетично-натхненним, величним, одухотвореним. Однак епітет “відв’язаний” дещо дисгармоніє з традиційною символікою, бо за цим станом може приховуватися як незалежна особистість, так і знахабніла брутальність. Як бачимо, знайдений поетом образ досить точно виражає неоднозначність суспільно-духовних процесів, збурених перебудовою. У ті часи одні дійсно прагнули такої бажаної внутрішньої свободи, незалежності в думках і намірах, інші ж послаблення тоталітарного тиску сприйняли як право на вседозволеність і демонстративну зневагу до віками утверджуваних моральних норм. У результаті векторні наміри розійшлися настільки, що втратилося відчуття порядності, природної цнотливості, поміркованості. Не бажаючи того, суспільство опинилося у страхітливій за своєю оксюморонною сутністю ситуації, коли нігілізм одних і других дивним чином поєднався, породивши атмосферу збайдужіння, апатії, очорнителства. Демократична перспектива стимулювала, на жаль, не творчі потенції, а стан зневіри, розгубленості, втрати орієнтирів, оскільки усе минуле зруйноване й категорично відкинуте, а сучасне й тим більше майбутнє не має належного опертя. І лише небагатьом вдається правильно оцінити ситуацію, зрозуміти її негативні причини та наслідки й утриматися від чергової порції лайливо-інвективних фраз, пошуку сторонніх винуватців і ворогів, а самокритично поглянути на себе й визнати допущені помилки. Тож багатьом не до вподоби прийдуться Пегасові настанови:

И воспарил он над страной,  
над веком, над тысячелетьем  
одной единственной строкою,  
в которой боль за всю Природу,



укор убогому народу:

“Мы все за прошлое в ответ!” [11, с. 57].

Проголошена автором сентенція може видатися несподіваною, до певної міри дискусійною, однак вона утверджує новий підхід до існуючої проблеми, примушує по-новому поглянути на вже узвичаєний стан речей. А це уповні відповідає перманентній рисі власне сонетної проблематики – відкривати незвичні грані, незвичні ракурси в людині та світі.

Представлені тут сонети можна вважати найбільш канонічними, хоча більшість поезій А.Кібірева мають певні відхилення. Перш за все, це строфічні варіанти, оскільки переважають твори шекспірівського типу. Якщо поглянути на них з чисто графічно-схематичних позицій, то вони видаються традиційними: три катрени, дистих із перехресним римуванням у катренах і суміжним у двовіршеві. Але постійно зустрічаються видозміни у віршованих розмірах і ритмах: від канонічного ямба (але переважно 4-стопного – “Тебе, которая читает”, “Не плоть меня к тебе влечет”, “Сонет о мартовском снеге”) до хореїчних (“Удары судьбы”, “Поэзия – моя отрада”) й анапестичних (“Музыка”, “Нестинарка”, “Ты не та”).

Спостерігаються модифікації й на рівні схеми римування. Це “Колокольчики”: дистих має риму *a* як і у першому катрені; “С теми, кто “выше” – немею”: перехресне римування лише двох рим *ab*; “Ты не та”: рима *d* повторюється у другому та третьому катренах з перехресним римуванням.

Є приклади й повторення повнозначних частин мови, з якими, на наш погляд, в одних випадках можна погодитися (“Черная нить”, “Колокола России”), але є й сумнівні (“Сиреневая просинь”).

Відзначаємо й цілком оригінальний строфічний варіант (“Надежда”). Його можна було б віднести до сонета з кодою, але тут маємо не додатковий 15-й рядок, а слово “Надежда”, яке з’являється після останнього рядка в першому та другому катренах і після дистиха.

Отже, А.Кібірев явно не прихильник строгих канонічних приписів. Тож спробуємо встановити зображувально-виражальну доцільність зазначених відхилень, обравши для аналізу сонет “С теми, кто “выше” – немею”.

Драматична напруженість сонета обумовлюється внутрішнім конфліктом, який для себе намагається розв’язати ліричний герой, шукаючи відповіді на питання, як жити, на які принципи орієнтуватися. Авторкові необхідно одразу визначити соціально-етичні групи, з якими він у силу різних причин не знаходить спільної мови. Відбувається своєрідна поляризація, чому, як нам видається, сприяє і звернення до дактилічної, а не традиційної ямбічної, стопи. Завдяки цьому одразу акцентно-логічно маркуються ті, від яких прагне дистанціюватися автор:

С теми, кто “выше” – немею,  
с теми, кто рядом – молчу [10, с. 38].

Тож варто задуматися над причинами, які викликають подібні бажання. Відстороненість від перших цілком зрозуміла. Це і природна настороженість з боку “простої людини” стосовно господаря, начальника, владноможця. І сформована радянською номенклатурою кастовість, яка не допускала до свого кола “інородців”.

Але чому з тими, хто поряд, мовчу? Напевне, у відповіді не може бути однозначності, оскільки автор торкається непростих проблем духовності особистості. Вагомість проголошеного мотиву очевидна, що позначилось і на видозміні канонічної схеми розгортання сюжетного дійства. У першому катрені не лише формулюється теза – хто не приймається автором, а одразу закладається й антитезове заперечення – “не умею”, “не хочу!”. І надалі саме ці два дієслова-імперативи стануть лакмусовим папірцем для випробування ліричного героя на готовність відстоювати високі ідеали, не піддаватися обивательській психології задовольнятися мізерним, примітивним. Тому-то другий і третій катрени водночас являють собою як тезову констатацію реально існуючого, так і антитезову духовну оцінку прагнень і завдань:

Все для удачи имею,  
сам же удачу топчу.  
Так, как хочу, не умею,  
так, как могу, не хочу! [10, с. 38].

Увиразненню авторського задуму підпорядковані й особливості римування даного сонета. На перший погляд, воно може видатися занадто простим як для цієї жанрової форми – лише дві дієслівні рими з повторенням дієслова “хочу” у кожній строфі. Однак у А.Кібірева знаходиться вагомий аргумент для заперечення подібних зауважень в особі визнаного майстра поетичного слова О.Твардовського. Його слова “Так, как хочу, не умею, // Так, как могу, не хочу!” обираються епіграфом і стають тим метрономом, який своїм чітко визначеним стукотом не дозволяє душевного послаблення, логічно підводячи до того життєвого кредо (сонетний синтез), яке сповідує ліричний герой:

Многое в жизни сумею,  
если не То захочу! [10, с. 38].

У нашій розвідці ми відзначимо ще одну строфічну особливість сонетів А.Кібірева – об’єднання катренів і терцетів у більш складні строфи. Так, “Адамочка” має схему *ababcbcb efef bb*, “За любовь, господа” – *abab cdcdefe gfg*, “Торжествующий Ярило” – *abab cdcd efefaa*. Отже, на розгляді останнього ми й зупинимося детальніше.

Не будемо зайвий раз нагадувати, з яким пієтизмом А.Кібірев ставиться до язичницьких уявлень, цінностей, повір’їв. Відповідно й образ Ярила трактується ним як “слов’янський міфологічний і ритуальний персонаж, пов’язаний з ідеєю родючості, перш за все весняною, сексуальної потужності” [12, с. 631]. Ця думка реалізується автором у двох перших катренах. У зв’язку з цим зазначимо, що між строфами немає канонічного протиставлення тези – антитези, а навпаки,

захват ліричного героя від вогняної сили, що несе з собою Ярило всьому сущому на Землі (перший катрен), продовжує градаційне зростання й у наступному. Переживаючи шаленство весняної пристрасті, ліричний герой переймається цими почуттями, емоціями. Він уже не стільки “свідок екстазу”, а й сам наповнюється любовною неумністю Ярила, “во мне играет его сила”. Безумовно, маємо таке необхідне для представника сучасної цивілізації духовне злиття з традиціями предків, їхнім умінням досягати гармонії людини з довкіллям, усвідомленням одвічності Природи у всіх її проявах. Подібна настроєвість шукала адекватного вираження, що й обумовило об’єднання терцетів у заключну секстину як підкреслення нерозчленованості минулого й сучасного, безсмертя прадідівських вірувань у справах нащадків, чому, зокрема, слугує й парне римування двох останніх рядків: *Ярило – сила*.

На підставі проведеного аналізу можемо констатувати, що сонетна форма в доробкові А.Кібірева посідає значне місце й має ряд особливостей. Даний жанр дозволяє поетові торкатися гострих морально-етичних питань, шукаючи на них неординарну й неоднозначну відповідь. Цьому підпорядковуються як канонічні можливості сонета, так і різні його модифікації. Автор іде на експериментаторство не заради демонстрації власної “технічної озброєності”, а дошукуючись найточніших форм для розкриття свого задуму. І, як правило, знайдені ним модифікації, залишаючись сонетами по суті, художньо є доцільними й доречними.

Також зазначимо, що це лише перша більш-менш ґрунтовна розвідка, яка дозволяє накреслити подальші шляхи аналізу сонетарію А.Кібірева:

- зображувально-виражальні особливості творів;
- образну систему поезій;
- варіативність ритмічного малюнка віршів, в основі яких покладена одна й та ж метрична стопа.

#### Література

**1. Романько В.** “Я пришел этот мир полюбить!”: Литературный портрет Анатолия Кибирева //Кибирев А. Слово-песня о битве-походе князя Игоря свет Святославича, знаменитого внука Олега. Поэтическая реставрация: Стихи и песни. – Славянск – Краматорск, 2001. **2. “Живо – что солнечно, вечно – что праведно, истинно то – что любовь!”** // Краматорская правда. – 1997. – 25 ноябр. – С. 4. **3. Шишкин С.** Песнь потомка Бояна // Краматорский металлург. – 1996. – 2 ноябр. – С. 3. **4. Краткая** литературная энциклопедия. Гл. ред. А.А.Сурков. – М., 1972. – Т. 7. **5. Літературний** словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997. **6. Сіробаба М.** Жанрово-строфічні модифікації українського сонета. – Слов’янськ, 2003. **7. Томашевский Б.В.** Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н.Д.Тамарченко; Комментарии С.Н.Бройтмана при участии

Н.Д.Тамарченко. – М., 1999. **8. Павличко Д.** Незгасаючий перстень життя // Антонич Б.-І. Велика гармонія: Поезії. – 2-ге вид., допов. і перероб. – К., 1993. – С. 5 – 40. **9. Ільницький М.** Дмитро Павличко: Нарис творчості. – К., 1985. **10. Кибиров А.** Каяла – река памяти: Песни и стихи. – Краматорск, 1997. **11. Кибиров А.** Слово-песня о битве-походе князя Игоря свет Святославича, знаменитого внука Олега. Поэтическая реставрация: Стихи и песни. – Славянск – Краматорск, 2001. **12. Мифологический** словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. – М., 1990.

The article considers the sonnets of Kramatorsk poet A.Kibirev. the greater part of his works are sonnets of the Shakespearian type, but with various modifications. The poet employs the substitution of the iambus metrical pattern for dactyl and anapest ones, deviation from the traditional rhyming patterns. He combines verse lines into the stanza not characteristic of the sonnets. The author resorts to such modifications with the arm of adequate expression of the subject and motives of his work.

УДК 821.161.2

**М.П. Сподарець**

### **ФУНКЦІЇ МІФОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІ І.БАГРЯНОГО “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ”**

Іван Багрянний являє собою непересічне явище не лише української, але й світової літератури. Життя і творчість письменника тісно пов'язані зі Слобожанщиною. Народившись у колишньому полковому місті Охтирка, І.Багрянний, навіть у часи вимушеної еміграції, не поривав духовного зв'язку з цим регіоном України. Слобожанщина є місцем дії таких творів, як “Скелька”, “Крокви над табором”, “Буйний вітер” (“Маруся Богуславка”), “Людина біжить над прірвою”. Так само на території Слобожанщини (Охтирка, Харків) відбуваються події одного з найвідоміших романів письменника “Сад Гетсиманський”. Цей твір уже довгий час перебуває в центрі уваги дослідників [Див.: 1; 2; 3; 4; 5; 6, с. 204 – 245]. Як відомо, важливу роль для розкриття своєрідності художнього світу будь-якого твору, адекватної інтерпретації художніх образів відіграє аналіз його міфопоетичних інтенцій. Останнім часом такий підхід став доволі поширеним в українському літературознавстві [Див.: 7; 8 та ін.]. Також не обійшли увагою науковці міфопоетичну складову та біблійну символіку в романах І.Багряного [1; 3; 6; 9; 10]. Однак не всі аспекти міфологічних мотивів у такому багатоплощинному і складному творі, як роман “Сад Гетсиманський” були досліджені. Тому метою даної студії є окреслення та спроба інтерпретації функцій провідних міфологічних мотивів, що пов'язані

з авторським індивідуальним міфом, на підставі якого він моделює художню картину світу.

Тяжіння до християнської містики у творчості І.Багряного, на наш погляд, уособлює екзистенціальну межову ситуацію, до якої зазвичай потрапляє головний герой його творів, між буттям земним і потойбічним, що особливою силою підкреслюється мотивом видіння, за яким оживають традиції християнської оповідно-дидактичної літератури: “Перекинувши через плече рушницю, людина вийшла геть з карцеру й з мрійливим смутком іде навмання, навпростець, ген, немов світ за очі. Все забути. Від всього утекти, бути самим собою...” [11, с. 252]. “Однієї ночі Андрієві приснився дивний сон...” [11, с. 349]. На нашу думку, біблійна образність у художній структурі роману зумовлена світоглядною позицією автора, тими ідейними концептами, що закладені у творі й артикулюються головним персонажем Андрієм Чумаком. І.Багряний використовує біблійно-християнські мотиви задля художнього увиразнення ідейних настанов твору, апелюючи як до загальнолюдської складової європейської іудео-християнської культурної спадщини, так і до національних архетипних джерел.

Вічні образи (Авель – Каїн, Христос – Юда) потрапляючи в контекст української дійсності 1930-х рр., стають актуальними для суспільної свідомості, іконічними знаками нових відносин. Відбувається ототожнення зображувальних явищ з уже відомими стереотипами мислення (популярними топосами й мотивами, усталеними сюжетними схемами, вічними образами тощо). Тому загальна ідейна настанова І.Багряного має підкріплюватись непохитними авторитетами (Біблія, Євангеліє). Наприклад, образ занедбаного “провінційної столиці” Слобожанщини – Харкова, має символізувати зруйнований Єрусалим, що перетворився на “місто-повію”, та поховані сподівання на можливість будь-якого розвитку України в радянській імперії: “А були ж перші роки по великій революції, роки злету, коли це місто кипіло й гуло, а ця площа привокзальна мерехтіла новизною, сліпила блиском машин, реклам, транспарантів, глушила сміхом і веселим гомоном молодості – коли весна бурхала через місто повинню... То був час великих надій, час початку бурхливого ренесансу воскреслої після трьохсотлітнього сну нації, час могутнього старту й романтики боротьби, час невисловлених до краю сподівань, палких мрій, вже от-от недалеких до здійснення великих намірів” [11, с. 50]. Водночас, наявність у поетиці І.Багряного християнських мотивів і символів не свідчить про стовідсотково релігійну концепцію твору [Див.: 12, с. 73 – 77].

Цікавим видається розглянути сюжетну структуру роману у співставленні із системою казкових функцій і мотивів. На доцільність такої інтерпретації вказує вже фольклорний зачин: “Умираючи, старий Чумак, старий коваль, наказав був усіх синів своїх до себе мерщій згукати, телеграму вдарити, щоб мерщій поспішали, поки він ще живий. Хотів перед смертю сам заповіт їм батьківський дати” [11, с. 7].

Отримавши цей наказ, герой вирушає в путь, щоб у фіналі отримати винагороду – життя й перемогу. Арешт і шлях через Охтирку та Харків до в'язниці є символічною переправою, а наступні допити – випробуваннями та боротьбою з інфернальними силами, уособленням яких найчастіше виступає казковий змій (або Ящур). Навіть така деталь як вистоювання багатодобового безсонного допиту на “конвейєрі” може мати символічне витлумачення: “У казці сон, що знаходить на героя напередодні поєдинку, є марою, спокусою, якій герой ніколи не піддається” [13, с. 273]. “Місячну сонату” Бетховена в фіналі твору [11, с. 492] цілком можна розуміти як рух до світла, духовний заповіт самого І.Багряного, що символізує незнищенність людського духу. У міфології місяць тісно пов'язаний з мотивом смерті та постійного відродження. У романі “Сад Гетсиманський” образ місяця подано через українську народну легенду, що пояснює виникнення на ньому плям і входить до циклу лунарних міфів [14, с. 80], згідно з якою на місяці відбулося зображення вбивства Каїном Авеля: “На щиті вогненному, на щиті золотому Каїн підняв Авеля на вила і так держить його... Вічна легенда про двох братів, вирізьблена на далекому місяці, бентежить душу, як і завжди...” [11, с. 20].

Щодо мотиву смерті, то можна цілком погодитися з твердженнями, що провідний стиль радянської літератури 20 – поч. 30-х рр. ХХ ст. (в українській літературі того часу він отримав назву “романтики вітаїзму”) був виявом своєрідної некрофілії: “20-ті роки – час експансії філософії смерті” [15, с. 31]. Митці рефлектують (або творять) на ту культурну парадигму періоду “нового середньовіччя”, що постає з відкидання традиційних іудео-християнських цінностей і призводить до “тотального руйнування, тотального торжества смерті” [15, с. 35]. Художні тексти “модельовали танатологічний ландшафт” [15, с. 9]. Центральними знаками цього культу мерців у суспільному житті стали Мавзолей, кремлівський мур, вічний вогонь тощо. Отже, життя людини перетворюється на існування в царстві мертвих з усіма обов'язковими ритуалами, а в'язниця сприймається як прообраз усього радянського суспільства. З часу арешту немов скасовується вся попередня історія, а людина опиняється в “постійній теперішності” [16, с. 89].

Саме така одноманітна повторюваність “теперішності” як доказ перенесення героя в умови міфологічного часу властива для змалюваної І.Багряним сталінської тюрми, коли єдиним виміром часу для в'язнів є доба (тому таку увагу приділяє письменник описові першої доби в тюрмі Андрія Чумака [11, с. 53 – 96]). Застигла циклічність також виявляється в безупинній зміні слідчих та кружляння героя колами безперервних мук і страждань. Зображення страждань безлічі переважно невинних жертв пов'язане з широко розповсюдженим у міфології мотивом смерті як ложної вісті, коли люди приречені вмирати, оскільки проспали обіцяне їм безсмертя [17, с. 457]. Даний мотив, що також поєднується з аналогією сну як смерті, несе безумовно важливе ідейне

навантаження, має підкреслити, що жахливе сьогодні багато в чому є результатом колишніх помилок і хибного вибору в минулому, зокрема в період визвольних змагань 1917–1921 рр., коли українці не схотіли захищати власну державність, піддавшись на матеріалістичні обіцянки більшовиків. Колишній герой громадянської війни, червоний партизан А.Васильченко-Драшман кається в камері: “Я проклинаю той день і час... Коли я підпорядкувався приказові Льва Троцького... А не пішов з Симоном Петлюрою... Може б, ця мерзость не панувала...” [11, с. 122].

Мотив смерті та “пекла” пов’язаний із мотивом страшного суду, коли саме сили пекла мусять покарати грішників. У цьому аспекті функції казкового змія (слідчі НКВС) мають амбівалентний характер: він не лише коїть зло, убиваючи людей, він водночас і справедливо карає винних: “І, мабуть, для того винайдено конвейер, щоб поставити все на своє місце. Може на цьому позначився перст Божий, щоб узнати, чого варті ті, що створені по образу і подобию Божому? Тоді, який же парадокс криється в тім, що за провідників Божої волі вибрано тих, які давно той образ і подобу втратили?! А втім, тяжко Андрієві визначити, хто саме образ і подобу втратив і що в дійсності є на цім світі парадоксом. Як і тяжко визначити, що таке в дійсності є конвейер і яке його призначення універсальне” [11, с. 225]. Таке ставлення до дійсності суголосне із Шевченковою концепцією “національного гріха, котрий перетворює історичне буття провинного народу на різновид земної покути” [18, с. 121]. Отже, “міф українського національного пекла”, квінтесенцією чого стала сталінська тюрма, “фабрика-кухня”, як її називають в’язні, є лише випробуванням для всього народу, яке обов’язково слід здолати на шляху до майбутнього життя: “Андрієві починало здаватися, що вся ця сатанинська фабрика-кухня не є такою одноцільною і простою, як здається на перший погляд, що скриті пружини в ній різнодіючі й страшенно переплутані, і годі в тому розібратися” [11, с. 414].

Подолати ж це випробування, перетворити хаос на космос мусить головний герой твору Андрій Чумак, функції якого інтенціонально відповідають функціям міфологічного “культурного героя” як фундатора певної соціальної та релігійної організації суспільства, учителя й наставника в різних галузях людської життєдіяльності, борця з хтонічними силами, які у процесі трансформації “часто поєднуються з образами іноплеменників” [19, с. 25]. Центральний персонаж романістики І.Багряного є і творцем і носієм досить широкого комплексу ідей – від соціальних до релігійних. На таку спорідненість натякає сам І.Багрянний в авторському “Слові до читача” у романі “Людина біжить над прірвою”: “Вона, ця людина, – це не легендарний герой легендарних часів людської історії, оспіваний поетами й трубадурами всіх епох і народів, – ані Ахілл, ані Зіґфрід, ані Микита Кожум’яка, ані якийсь там інший велетень, що стає на прю з усіма темними силами...” [20, с. 40 – 41]. Формальне ніби заперечення причетності своїх персонажів до цієї

культурологічної парадигми в такий спосіб тільки стверджує їхню спроможність боротися зі злом.

В образі й поведінці таких героїв наявні інколи й елементи архетипу трикстера – “блззня-пустуна”, який “часто вдається до хитрих трюків задля досягнення успіху у найсерйозніших справах” [19, с. 26]. М.Еліаде підкреслював: “Трикстер відповідає за виникнення смерті і за сучасний стан світу, але водночас він є реформатором і культурним героєм, оскільки кажуть, що він викрав вогонь та інші корисні речі та знищив страховищ, які розбійничали на землі” [16, с. 230]. К.Г.Юнг називає такі основні риси трикстера: “Трикстер – предтеча Спасителя, і подібно до останнього є Богом, людиною і твариною в одній особі. Він – і нелюдина, і надлюдина, і тварина, і божественна істота, головною ознакою якої, що найбільш лякає, є її несвідоме” [21, с. 347].

Впадає в око, що в поведінці головного героя роману невмотивовані дії, “хитрі трюки” та несвідоме посідають помітне місце. Так, наприклад, Андрій Чумак спочатку “вербує” Донця, а потім сам же його реабілітує, заробивши “на цій усій “комерції” додаткову статтю” [11, с. 420]; знущається зі слідчого Гордого, створюючи фальшиву “шпигунсько-терористичну організацію” письменників [11, с. 441 – 443] тощо. Цікаво, що Андрій Чумак, відмовившись від помсти слідчому Донцеві, долає той “параліч волі”, притаманний Шевченковим “месникам-визволителям” (маємо на увазі образи Гонти і Яреми з поеми “Гайдамаки”), з приводу яких О.Забужко справедливо зазначила: “У герці з інфернальним злом метод (убивство) непомітно, але неминуче підміняє собою ціль (визволення), зло породжує зло, [...] його (лицаря-месника) вчинками керує інерція злотворення, котра в кінцевому підсумку, й перероджує його на трагічного (бо мимовільного!) упиря” [18, с. 110].

Тому шлях головного героя Андрія Чумака через царство мертвих, “пекло” можна розуміти як шаманську ініціацію задля набуття певного статусу, можливості промовляти до всього народу, донести авторську світоглядну концепцію шляхів визволення України. Аксіологічна функція головного персонажа роману І.Багряного в цьому потойбічному світі співвідноситься з моделлю космогонічного процесу вічного становлення космосу із хаосу, аналогом якого є становлення людини. У такій ситуації головному персонажеві забезпечена героїчна перспектива, бо саме він і мусить взяти на себе функції культурного героя аби забезпечити цей процес відновлення життя. Тому вистояти, вижити в цьому ворожому просторі й часі є рівнозначним забезпеченню майбутнього життя, перемозі добра, відновленню порушеного космосу та світопорядку.

Отже, аналіз функцій міфологічних моделей у романі І.Багряного “Сад Гетсиманський” дозволяє простежити тенденцію підпорядкування міфопоетичних моделей головному надзавданню – створенню досконалих захисних та життєстверджуючих художніх моделей.



Головний герой твору має функції культурного героя та розглядається як функціональна модель духовної опозиції до системи тотального нищення особистісного й національного начал.

#### Література

1. Балаклицький М. “Нова релігійність” Івана Багряного. – К., 2005.
2. Дмитренко В. Неоромантичні домінанти художнього світу прози Івана Багряного // Вісник Харк.нац.ун-ту. Сер.філол. – 2006. – № 742. – С. 23 – 30.
3. Качуровський І. “... і четвертий вимір сюжету” (Про творчість Івана Багряного) // Літературна Україна. – 1995. – 16 листопада. – С. 6.
4. Клочек Г. Романи Івана Багряного “Тигролови” і “Сад Гетсиманський”. – Кіровоград, 1998.
5. Кодак М. Викрадання людини (психологізм “Саду Гетсиманського” Івана Багряного) // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 25 – 31.
6. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну. – Луцьк, 2006.
7. Бровко О. Міфологізм лірики В.Свідзінського // Наукові записки Кам’янець-Подільського державного університету. – 2006. – Філологічні науки. – Вип. 13. – С. 237 – 240.
8. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. – Луганськ, 2003.
9. Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі “Сад Гетсиманський” // Слово і час. – 1996. – № 10. – С. 57 – 61.
10. Філон М. Текстотворні функції релігійних символів у романі І.Багряного “Сад Гетсиманський” // Вісник Харк.нац.ун-ту. Сер.філол. – 2006. – № 742. – С. 210 – 222.
11. Багряний І. Сад Гетсиманський: Роман / Післямова Л.Череватенка. – К., 1991.
12. Сподарець М. Іван Багряний – письменник і громадянин (До дев’яносторіччя з дня народження). – Харків, 1996.
13. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986.
14. Иванов В. Лунарные мифы // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М., 1988. – Т. 2. – С. 78 – 80.
15. Хоменко Г. Юрій Яновський: танатологічна версія ранньої творчості. – Харків, 1998.
16. Элиаде М. Космос и история: Пер. с англ. и фр. – М., 1987.
17. Токарев С. Смерть // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М., 1988. – Т. 2. – С. 456 – 457.
18. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К., 1997.
19. Мелетинский Е. Культурный герой // Мифы народов мира. В 2 т. / Гл. ред. С. Токарев. – М., 1988. – Т. 2. – С. 25 – 26.
20. Багряний І. Людина біжить над прірвою: Роман / Післямова Л.Череватенка. – К., 1992.
21. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ.– К., 1996.

The function of mythological motives in the novel of famous Ukrainian writer I. Bagryanyu “Sad Hetsymanskyu” (Gethsemane Garden) are analysed in the article the correlation between biblical and heathen symbols in the novel is considered as the creation of the functional model of spiritual opposition to the system of totalitarian annihilation of individual and national foundations.

**І.А. Ярошевич**

**“БУДЬ ВИМОГЛИВИМ І НЕЩАДНИМ...”  
ДУХОВНА СУТНІСТЬ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ  
ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ**

Кожна історична епоха породжувала свою концепцію особистості. Зображення світу й людини в ньому – це постійний шлях, який доводиться долати усім митцям без винятку. Тільки кожний, у цьому сенсі, обирає свій шлях, а іноді когось просто змушують пройти цей шлях: тернистий і виснажливий. Проте, не кожний витримує і, до того ж, попри усі життєві негаразди намагається зберегти свої найцінніші духовні скарби й донести їх до своїх читачів, сучасних чи майбутніх – це вже немає значення. Важливіше, як саме може зробити це митець.

Євген Маланюк, передбачаючи свій хресний шлях, писав:

Як в нації вождя нема,

Тоді вожді її поети! [1, с. 18].

Це достатньо вимогливо і, безперечно, нещадно по відношенню до поетів. А як же бути, коли це стосується поетів-жінок? Вони досить помітне і своєрідне явище в сучасній українській літературі. Кому не відомі сьогодні талановиті твори Ліни Костенко, Ірини Жиленко, Світлани Йовенко, Ганни Чубач. У цьому майстерному поетичному олімпі гідну височінь тримає Галина Гордасевич.

Вона неквапливо “засівала поетичним зерном” і пильно доглядала свою “поетичну ниву” [2, с. 4]. Не чекала й не вимагала нагород, бо вони самі прийшли до неї – це багаті “книги-врожаї”, визнання товаришів по перу, а головне – читача.

Коли вельмишановній Галині Леонідівні у 1995 році виповнилося шістдесят років, її вітала уся громадськість України. У привітальному слові Володимир Яворівський зазначав: “...Ви – є. Жінка і мати у свого народу. Мудра і ніжна поетеса України, опора й лицарка національної демократії. Ви є в молодості й дужої, хоч вона щойно вийшла із в’язниці, України. І мусите ще довго-довго бути в неї. Мусите побачити її такою, якою вона ввижалася Вам у молодості, в тяжких, до крику, табірних снах і мареннях. Такою ж хочемо її бачити і ми...” [3, с. 3].

Із цим важко не погодитися, бо й час, у який довелося жити і працювати Галині Гордасевич, був достатньо буремним, строкатим і невизначеним для творчих планів. Це орієнтація на ідеали шістдесятників, співзвучність із поглядами Василя Стуса, адже і творчу діяльність розпочинали разом у донецькому літературному об’єднанні “Обрій” із якого вийшли відомі письменники: Василь Захарченко, Леонід Талалай, Анатолій Гарматюк; а пізніше – з Аллою Горською, В’ячеславом Чорноволом, Наталею Світличною. З самого початку

Галина Гордасевич обирає своїм життєвим кредом “бути проти радянської влади”, яке спричинило категоричну резолюцію партійної цензури: “Не пропускать!” І такі не пропускали. Збірка поетеси з гучним заголовком “Мажорна гама”, видання якої планувалося у 1965 році, ще до сьогодні в авторських рукописах лежить на полицях Донецького державного архіву. Нищівна рука цензора (який скоріше за все тих поезій і не читав, бо була вказівка й цього достатньо) записала: “розповсюдження націоналістичних віршів і антирадянська агітація” [4, с. 2].

Збірка унікальна не лише тим, що вона одна з перших у масивному доробку Галини Гордасевич, до того ж донецького періоду її творчості, а скоріше тим, що саме ця “мажорна гама” – це ліричні мотиви, які поетеса зберігає у своєму серці з дитинства, це та дійсність у всіх її вимірах, що не може залишитися поза увагою авторки.

Та, мабуть, не лише ця збірка, а фактично усе творче надбання талановитої поетеси є невичерпним джерелом для сучасних літературознавців, тих, хто цікавиться і належно поціновує творчість наших письменників-земляків, які ні на хвилину свого власного життя не забували своєї рідної домівки, тієї землі, яка з бажаних чи небажаних причин давала їм наснагу для творчого поривання.

Стосовно творчого доробку Галини Гордасевич. Слід зауважити, що ні в сучасній донецькій та і київській періодиці ґрунтовних досліджень немає. Присутні лише побіжні зауваження про життя і творчість поетеси та підбірка достатньо відомих, ще за життя, віршів у “Літературній Україні”, “Світлиці”, “Донеччині”, “Дніпрі”, “Східному часописі”, “Дивослові”.

Маємо завдячувати синові поетеси – Богданові Гордасевичу, який за останні роки доклав величезних зусиль по упорядкуванню й виданню близько двадцяти поетичних збірок матері-поетеси в львівському видавництві “Сполом”: “Рядок з літопису”, “Ера України”, “І сказав Ісус”, “Ішла весна по місту” та в літературній агенції “Піраміда”: “Над озером холодної води”, “Сонце, вітер і жінка”, “Станція Ворожба”, “Слід зірниць”, “Я вам пророкую щастя”, “Світ відбивається в краплині”, “Заспіваю синові чи доні”, “Балади давні та сучасні” та інші.

Між сином і матусею була дивовижна струна гармонії – від серця до серця, так буває винятково рідко, проте в них було. Саме він написав біографію Галини Леонідівни з глибоким розумінням і невдаваною повагою до її складного, переповненого випробуваннями і душевним болем життям. Про це знали тільки він – син і вона – мати Галина.

“Галина” – по-грецьки “тиша”.

Ах, яка я дурна була!

Якби я це знала раніше,

То зовсім інакше б жила.

Я б не пхалась, куди не кличуть,  
Ще й подумала б, чи іти,  
Не торкнулись би мого обличчя  
Знаки болю і самоти.

Я б усім посміхалась лагідно,  
Все б доводила до пуття,  
І було б квітчасто і ягідно  
В тихім гаї мого життя... [5, с. 9].

Вона постійно перебувала на людях, як активний громадський діяч, була потрібна багатьом, така вже її вдача. Галина Гордасевич один із організаторів Товариства української мови на Донеччині, Руху, “Меморіалу”, Демократичної партії України. Її діяльність була на диво різноплановою: редагувала журнал “Поклик сумління”, вела літературну сторінку в журналі “Демокрит”, була членом редколегії журналу “Тернопіль”, з великою віддачею готувала радіопередачі про маловідомих письменників, виступала на київському й львівському радіо. Без надмірних зусиль могла зацікавити аудиторію, у студентському оточенні говорили, що такого красномовного декламатора й палкого промовця, оповідача не знайти і якщо й не захочеш слухати, то не зможеш. Про неї пишуть, що вона “типова шістдесятниця-дисидентка за поглядами і способом життя” [6, с. 5]. До того ж, коли брати до уваги, що зараз уже відбуваються спроби перегляду феномену шістдесятництва – міф чи реальність, то міф її життя і творчості не схожий на “пожовклий лист, він пахне весняними фіалками” [6, с. 5].

Будучи кандидатом у народні депутати, Галина Гордасевич задекларувала намір захищати інтереси жіноцтва – це повною мірою може зробити лише жінка. Користуючись нагодою, написала лаконічну й разом із тим виразну історію “коріння й крони” у плакаті-листівці заявляючи, що “я – одна із вас”. Ось її зміст: “Моя біографія така ж, як у всіх, хто народився і виріс на західноукраїнських землях. Мій дід, Олександр Гордасевич, священник, арештований у 1941 році, загинув на Соловках.

Мій прадід, Павло Хомчук, учитель, інтернований поляками, потім відбув три роки в Бухенвальді, але вижив.

Моя баба, Марія Хомчук, учителька, померла молодою і похована на Личаківському кладовищі.

Мій батько, Леонід Гордасевич, священник, був переслідуваний усіма режимами: польським, “першими советами”, німецьким, арештований у 1946 році провів на Колимі 23 роки.

Моя мама, Олена Хомчуківна, в юності писала вірші, які в 1930 роках публікувала в львівській періодиці.” Майже через сімдесят років донька Галина передала волинському альманаху “Світязь” вірші своєї матері, котра мала псевдонім Волинянка. А сама письменниця знайде надзвичайно теплі і зворушливі слова про трагічну долю ще однієї

волинянки – Людмили Лежанської у книзі літературних портретів “Силуети поетес” (“Метелик на долоні вічності”) [7, с. 144 – 160].

“Я після закінчення семирічки поступила у педучилище в м. Острозі на Рівненщині і відразу потрапила під нагляд КДБ по підозрі у зв’язках з повстанцями, через півтора року заарештована і засуджена на 10 років “за сочинение националистических стихотворений”. Не один раз задавала Галина Гордасевич риторичне питання:

Ну, чому саме я?

Я – маленька людина.

Я слабка і безсила.

Я боюся болю і смерті.

Я так прагну маленького тихого щастя [8, с. 35].

Лише після смерті Сталіна їй зменшили термін на дві третини. У конторі оргнабору їй дали направлення на Донбас. А потім починається справжнє “пізнання” і “насолодження” життям: розвантажувала вагони з цементом і щебенем, клала асфальт на дорогах, пресувала труби на труболиварному заводі в Макіївці й це ще не увесь т. з. “послужний” список майбутньої поетеси. Бо були пошуки: навчання, хоча й заочне, проте в Літературному інституті ім. М.Горького в Москві. Після хрущовської відлиги це був єдиний вищий навчальний заклад, де “готували” на поетів. Галина Гордасевич попала у своє – творче середовище, і знову відчула смак життя:

Люблю життя, яке воно не є.

Люблю життя. Це так прекрасно – жити,

Надіятись, любити і дружити,

І кожним днем прожитим дорожити,

І слухати, як в грудях серце б’є.

Люблю життя, яке воно не є.

Всіма чуттями я його ловлю:

На зір, на слух, на смак, на нюх, на дотик,

Поки живу – не пересичусь доти,

У ньому є легенди й анекдоти.

Високе й нище, я його люблю.

Всіма чуттями я життя ловлю...

Цінуймо ж кожен день, мов самоцвіт,

Що нам дарує Бог з своєї волі.

Минає радість – та минають й болі

І зріє плід, хоч облітає цвіт.

Шануймо ж кожен день, мов самоцвіт! [8, с. 43].

Її поезії завжди несуть глибокі думки, і в той же час, вони емоційні. Навіть тоді, коли ніби все втрачено, авторка дарує людям різнокольорові промінчики сонця, тепло свого щирого серця, запрошуючи усіх розділити її радість:

Підношу вам блакитну  
чашу неба,  
По вінця сповнену  
гарячим сонцем.  
Ось випийте чудесного  
напою –  
І зрозумієте,  
що хмаритись не треба [9, с. 16].

У доробку Галини Гордасевич поважний масив прози: збірка повістей та оповідань “Відцвіла шипшина” [10], “Твій тихий день” [11], “Двадцять років і один день” [12], “Прекрасні імена жіночі” [13], переклади з англійської, польської, чеської, російської та переспіви з багатьох літератур (зокрема поезії Едгара По, Поля Верлена, Ніколаса Гільєна, Альфонса Ломартіна та ін.) [14], пробувала свої сили у драматургії, добірки публіцистичних есе “Листи до друга” [15] та “З сімейного альбому” [16], збірка літературно критичних праць “Силуети епох” [7]. Вона здійснила мрію свого життя, написавши документальну розвідку “Степан Бандера: людина і міф” [17], яка є фактично першою об’єктивною біографією без ідеологічної упередженості.

У 2001 році до читача потрапив автобіографічний роман “Соло для дівочого голосу”, що зразу ж став подією в літературі. На думку Оксани Сапеляк – “це Пісня, ода Свободі, Людській гідності, і Правді” [18, с. 4]. Це роман-заклик проти несправедливості, зла, жорстокості, звинувачення суспільству, яке дало можливість створити систему, підтримало її своїм мовчанням.

Бентежать і разом з тим радують її чарівні казки “Про хлопчика Ромчика і трьох чарівних коників” та “Про Сонце і його синів-променів” [19].

Галина Гордасевич разом із тернопільським композитором і фольклористом Василем Подуфалим зібрали й повністю підготували до друку сто двадцять тюремних пісень. І це далеко не все. Сотні різнопланових статей, критичних коментарів на злобу дня, виступів на письменницьких з’їздах і засіданнях, щоденникових записів, які ще до сьогодні зберігаються в родинному архіві письменниці. Хто ж візьметься видати ці матеріали?

Допіру ми так і не знаємо, чи побачили світ, а тим більш, чи дійшли до читача: збірник новелеток-бувальщин переважно з життя українських митців, що їх записала письменниця, як правдиві факти “Що було – то було”, збірник п’єс, сценаріїв та інших драматургічних творів “Двоє” і ще багато-багато...

Як бачимо, питання вивчення літературної діяльності Галини Гордасевич залишається достатньо актуальним. Воно охоплює аспекти дослідження філософсько-естетичної позиції письменниці, її ролі в літературному процесі майже чотирьох десятиліть, розкритті чинників, що вплинули на духовне й моральне становлення поетеси, формування

національної свідомості і громадянської позиції авторки й відображення в її творчості.

Духовно багатий і щирий доробок Галини Гордасевич відкриває читачу неабиякий талант, вимогливість до себе й відданість творчому покликанню відомої української письменниці. Вона одна із невомних українських жінок. Завжди усміхнена і всюдисуща. Свого часу тернопільчанин Роман Гром'як так писав про неї: “Розгорнеш газету чи журнал – побачиш її статтю, вірш чи повістину. Увімкнеш радіо – почуєш її голос. Потрапиш на мітинг – зустрінеш і тут. Хто вона? Поет, прозаїк, критик, публіцист? Не скаржилася, на долю не нарікала, але постійно... говорила. Про що? Про життя, про різні трафунки і людські стосунки. А ще про ... страх... Невже вона була боязливою? Ні, бо гостра на язик” [20, с. 3].

Як критик, Галина Гордасевич відзначалася “гострим аналітичним розумом і гостро-іронічним пером” [21, с. 138]. Багато хто з літераторів потайки думали: “не доведи Господи потрапити на кінчик пера цій жінці”, – особливо ті, хто відчував за своїм письмом незахищеність і певні вади. Бо смілива й вимоглива критик і поетеса напише у своїй статті все, що думає, незважаючи на “заслуги і ранги літератора”. Можливо, зауважує дослідниця, так мало рецензій на твори самої Галини Гордасевич.

Проте, це її не зупиняло, а навпаки, давало поштовх для белетризації своїх критичних статей, заглиблення у психологію творчості письменника, який ставав об'єктом її дослідження, а ще говорити, посилаючись на свої власні повісті та оповідання. З цього приводу Галина Леонідівна пояснювала: “Знаю, що ризикую викликати звинувачення в нескромності, бо якось воно не заведено, щоб письменник писав сам про себе. Але я відразу застерігаю: аналізуючи свої власні твори, маю на меті пояснити, що я хотіла ними сказати, і зовсім поминаю, як я це сказала. Цілком можливо, що мої задуми не вдалося втілити в достатньо яскраві художні образи, оскільки в тих, зрештою нечисленних відгуках на мої книжки я не побачила саме того, до чого прагнула: щоб мене зрозуміли” [22, с. 43]. Саме це ще раз говорить про прагнення самовиразитися та про надмірну вимогливість до себе як авторки.

На долю Галини Гордасевич випали достатньо складні випробування, з якими вона мужньо справлялася сама, впевненою і стійкою ходою йшла по життю. Вона – лауреат літературного конкурсу “Шістдесятники”, премій ім. Олександра Білецького в галузі критики, ім. Валерія Марченка в галузі публіцистики та премії ім. Юрія Шкрумеляка (першого редактора журналу “Дзвіночок”) за казки для дітей.

Тридцять п'ять років поетеса прожила на Донеччині й з любов'ю і ніжністю згадує наш край, бо Донеччина не була для неї “ніжною матір'ю”, а скоріше “суворою мачухою”, але тепер вона їй вдячна за те:

Дорогоцінносте життя!  
Як болісно тебе гранило,  
З морозів кидало в горнило,  
Щоб ти, мов діамант, гарніло –  
Якби ж зарані те знаття!

Дорогоцінносте життя!  
Ну, як тут можна не радіти,  
Що чую, як сміються діти,  
Що можу по землі ходити  
І від кохання холодіти,  
Поки не піду в небуття [8, с. 41].

Донбас не тільки віддавна привертав увагу українських письменників, – він, і сам як український край, дав багато яскравих талантів усій українській культурі, у тому числі й літературі.

Донеччина для багатьох асоціюється з фактами російськомовної культури, яка на поверхні життя переважає. Не заперечуючи й не ігноруючи її, важливо водночас “спростувати й досі популярний міф про цілковиту зросійщеність, деукраїнізованість Донбасу” [23, с. 7]. Міф цей паралізує українство замість підтримувати його. Тому важливо показати, що Донбас – органічна частина України, що вона робить не лише величезний внесок у створення економічної потуги України, але і в її духовність.

Хотілося б цією статтею привернути увагу творчих, закоханих у свій Донбас, зацікавлених неординарною долею славетної Жінки-письменниці – Галини Леонідівни Гордасевич:

Віллю вам в жили  
весняного вітру –  
Нехай додасть вам сили  
й неспокою!

#### Література

1. **Маланюк Є.** Невичерпальність: Поезії, статті. – К., 2001.
2. **Доценко Ю.** Давайте поговоримо про життя // Радянська Донеччина. – 1990. – 25 лютого. – С. 4.
3. **Яворівський В.** Дорога наша посестро Галино // Літературна Україна. – 1995. – 27 квітня. – С. 3.
4. **Гордасевич Г.** Мажорна гама: Поезії. – Донецьк, 1965.
5. **Гордасевич Г.** Сонце, вітер і жінка: Поезії. – Л., 2001.
6. **Теленчі О.** Жила. Любила. Плакала. Сміялась // День. – 2001. – 5 квітня (№ 62). – С. 5.
7. **Гордасевич Г.** Метелик на долоні вічності / Гордасевич Г. Силуети поетес: Літературні портрети. – К., 1989. – С. 144 – 160.
8. **Гордасевич Г.** І сказав Ісус: Поезії. – Л., 2000.
9. **Гордасевич Г.** Веселки на тротуарах: Поезії. – К., 1966.
10. **Гордасевич Г.** Відцвіла шипшина. Повісті і оповідання. – К., 1974.
11. **Гордасевич Г.** Твій тихий дім. Повісті і оповідання. – Донецьк, 1980.
12. **Гордасевич Г.** Двадцять



років і один день. Повісті. – Донецьк, 1985. **13. Гордасевич Г.** Прекрасні імена жіночі. Повісті. – Донецьк, 1990. **14. Гордасевич Г.** Українка в світі: Переклади світової лірики. – Л., 2002. **15. Гордасевич Г.** Письма к другу: Публицистические эссе. – Донецк, 1986. **16. Гордасевич Г.** З сімейного альбому: Есе. – Дубно, 1993. **17. Гордасевич Г.** Степан Бендера: людини і міф. Документальна розвідка. – Л., 1999. **18. Гордасевич Г.** Соло для дівочого голосу: Автобіографічний роман. – Л., 2001. **19. Гордасевич Г.** Казка про Сонце і його синів-променів. – Л., 1996. **20. Гром'як Р.** Був світ, а в світі була любов // Літературна Україна. – 1995. – 27 квітня. – С. 3. **21. Лобовик І.** Жіночий портрет при світлі силуетів // Вітчизна. – 1991. – № 3. – С. 138 – 143. **22. Гордасевич Г.** Сім прекрасних легенд // Дніпро. – 1986. – № 3. – С. 43. **23. Дзюба І.** Донбас – край українського слова // Уроки правди і добра. – Донецьк, 2001.

Galyna Gorbasevych is known as a fruitful belletrist and her creative inheritance consists of stories and short stories, publicist articles, hundreds of literature critical essays on current events, besides she is the author of more than twenty collections of poetry. She also was a translator from Czech, English, Polish, Russian and other languages. The magazine “Dzvonochnik” presented her with a Laureate Reward for the series of fairy-tales and she also became a Laureate of the bonus named after O. Beletsky for her work as a literature critic. There was also the third reward for the documentary sketch describing tortures of repressed Ukrainian writers which was published in periodical press.

Galyna Gorbasevych was an honest, fair, highly moral person and she was deep respected by her colleges, critics and a great number of readers.

## Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.161.2:82.0:82-94 Сорока

**І.Є. Бойцун**

### **ЕКЗИСТЕНЦІЯ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ В МЕМУАРНОМУ ТВОРІ П.СОРОКИ “БІСЕР НА ДОЛОНІ”**

Художні твори сучасних письменників відзначаються ігноруванням генологічних ознак жанрів, що виявляється в експериментуванні, синкретизмі, інтертекстуальності, певній колажності. Не позбавлена експериментальності й мемуарна література, твори якої останнім часом активно продукуються. Подібний процес зумовлений різними суспільними, економічними й культурними чинниками, що приводить до потреби вкотре переосмислити місце й роль людини у Всесвіті. Мемуарна література дає можливість змоделювати різноманітні пережиті та фантомні ситуації, що наповнює її екзистенційним смислом. У такому випадку “йдеться про неперервний вибір людиною своїх можливостей, конструювання свого майбутнього, постійну її незавершеність – аж до смерті, входження у світ. Справжнє існування, на думку М.Гайдеггера, пов’язане з умінням суб’єкта збирати себе із розпорошеності щойно пережитого, приходити до самого себе” [1, с. 317]. Традиційні жанри щоденника, записника, спогадів, нотаток, літературного портрета набувають нових ознак, за якими складно однозначно встановити жанр мемуарного твору.

Метою статті є визначити жанрову специфіку мемуарного твору Петра Сороки “Бісер на долоні. Денник 2003 року”, окреслити композиційно-сюжетні компоненти та тематично-стильові доміанти художнього тексту як вияву авторського осмислення дійсності.

Ознаки щоденника, як одного з провідних жанрів документальної літератури, сформулював літературознавець О.Галич, який зауважив, що “жанрова специфіка щоденників полягає в тому, що в них відсутній єдиний сюжет, немає спільного ідейного змісту. Естетичну цілісність щоденникам надає автор. Його роздуми день за днем нанизуються на єдиний стержень, надаючи щоденникам певну, досить умовну, завершеність. Нормальним у щоденниках є уривчастість, фрагментарність, неопрацьованість оповіді, стилістична незачесаність фрази тощо” [2, с. 22]. Якщо брати до уваги дане визначення, то в такому випадку “Бісер на долоні” Петра Сороки до жанру щоденника можна віднести лише умовно. Сам автор зазначає, що твір являє собою “денник” одного року. Визначення жанру денник не знайдемо в жодному енциклопедичному виданні. Виходячи з етимології слова, яка є

прозорою, твір повинен висвітлювати кожен прожитий митцем день 2003 року, проте подібного процесу у творі ми не спостерігаємо. У тексті відсутнє будь-яке датування подій. Автор довільно описує прожите, лише роблячи натяки, окремі позначки на зразок: Стрітєння, березень, Зелєні свята, Великдень, або подаючи опис певної пори року. Виходячи з вище зазначеного, твір можна було б вїднести до письменницьких нотаток, оскїльки вони вїдзначаються “можливїстю ретроспективного погляду на минуле, чого не мали нї листи, нї щодєнники, нї записнї книжки письменника. Крїм того, тут письменник нїчим не обмежений у зображеннї минулого; головне, щоб подїї, про якї вїн пише, вїдбувалися за його пам’ятї, становили частину його власного духовного досвїду. В той же час, нотатки посїдають промїжне мїсце мїж щодєнниками і записниками. Для них характерна вїдноснїсть хронологїї, нерегулярнїсть записїв, фрагментарнїсть, уривчастїсть, незакїнченїсть, рїзка змїна сюжетїв, ракурсїв зображення” [2, с. 25]. Із схожим викладом матерїалу ми стикаємося в аналізованому творї: митець повертається до рїзних перїодїв свого життя, пам’ять, на першїй погляд, безсистемно вихоплює незначнї подїї життя, проте текст вїдзначається цїлїснїстю розкриття проблеми, що хвилює автора. Письменник розкриває секрети творчого процесу, як і вимагає того жанр нотатника: “Інодї бїжу в лїс, а потїм до каплички і майже завжди пїд час такого легкого лету зринає якась думка чи у вїчї впадає цїкава деталь, яку варто зафїксувати. Тодї присїдаю навпочїпки бїля дерева, притуляюся до нього спиною і виймаю записник. А коли закїнчу запис, то вставати одразу ж не хочеться, нїби дерево не вїдпускає, – і цї хвилини, може, найкращї у моєму життї” [4, с. 120].

Увагу читача привертає несподїваний для мемуарного твору епїграф: “Пам’ятї Юрка Гудзя”. На зв’язок впливу на виклад матерїалу мемуарїв втрати друга вказує своєрїдне обрамлення-резюме наприкїнцї твору: “Ще недавно втїшався думкою, що друзї не помирають і навіть пїсля смертї залишаються з нами. “Для мене немає мертвих”, любив повторювати я услїд за Василем Трубаєм, думаючи про Юрка Гудзя, Івана Іова, Галину Гордасевич, Бориса Демкїва... І ось такий суворий урок, такий удар долї...” [4, с. 161].

Письменник поступово, ненав’язливо збирає “бїсерини” спогадїв, подїїв, що привернули увагу протягом зазначеного року, намагаючись, придивившись до них пильнїше (“на долонї”), дати вїдповїдь на одвїчнї питання, якї розв’язує людство: Що є грїх? Хто є творцем Всесвїту й людини? У чому суть людського щастя? Композицїйно твір складається з фїлософських роздумїв, тематичних циклїв (“По ту сторону дитинства”, “Птицї небеснї”, “Вїра”, “Гори”, “Притвор”), етюдїв, лїтературних портретїв. Зважаючи на вище окресленї ознаки, виникає асоцїацїя з мїсяцєсловом – це “календар-альманах, який друкували в Укрїнї за доби бароко з кїнця ХУП ст. з просвїтницько-християнською метою; окрїм текстїв сакрального змїсту, подавав історичну, побутову інформацию” [3,

с. 53]. У такому випадку стає зрозумілим авторське визначення жанру твору – денник.

Втрата друга примусила митця зробити ревізію самого себе, тому й з'являються записи на зразок: “Дивне це людське життя. Я все збирався жити, чекав чогось (чого?), надіявся на якусь щасливу одміну, на щось велике і значне, яскраве і гарне, а між тим роки минали і вперто нічого не відбувалося. Тепер, коли наблизився полудень віку, виявляється, що це і були найкращі й найщасливіші роки, особливо до того часу, доки не дозволяли різні недуги. Що треба людині більшого, коли є добре здоров'я, сили і проходять стороною різні трагічні потрясіння” [4, с. 121].

Стрижнем денника є з'ясування суті людини, що й зумовлює сюжет твору. Ідея пізнання самого себе виникла у ХУІІІ столітті, її теоретично обґрунтував в Україні Григорій Сковорода, котрий обстоював “принципи самоцінного людського існування у світі абсурду, самопізнання достеменного Я через глибини кардіоцентризму” [1, с. 318]. Сковородинівські мотиви пронизують твір Петра Сороки, який переосмислює сутність людського буття: “Завжди згинався, зіщулювався під пресом наопрікрілих обов'язків, внутрішнього страху, суспільної детермінації, надсадних тривог і турбот за сім'ю... А тут, у полі, перед престолом неба, враз із тоскною мукою відчув, яка це все зайвина, суєта суєт, як безглуздо було витрачено життя.

Добре бути вільним – як вітер, як ті трави в улоговині, як хмари на небі... як Сковорода” [4, с. 135]. Митець із жалем зазначає обмеженість власного виміру існування: “Оскліле широке поозер'я і витка річка затягнуті льодом-ясинцем, пустинна далека дорога, вкрита примерзлим снігом, забігає у високі кучугури, але напровесні цей краєвид оживе, задзвенить, заусміхається. Петриківський світ – мій мікрокосм, у якому, у якому я обертаюся одинадцять місяців на рік – звужений убогою: село – університет – крайка міста. Тільки вряди-годи вириваюся за ці межі, але ремствувати грішно, бо тут є такі маленькі й великі дива природи, як ліс, відкриті краєвиди на схід і захід, петриківські поля і небеса, мінливі у різні пори року, а на дальньому пригорку білий мегаполіс, що важко дихає і простягає до нас свої лапи, але досягнути не може” [4, с. 117]. Вражає порівняння простору із колбою: “А навколишній світ нагадує скляну колбу, в яку тебе замкнули вищі сили. Гостро відчуваєш, що тобі з неї не вирватися і не втекти, що цей світ – в'язниця” [4, с. 123].

Причини такого існування людини письменник убачає в її гріховності: “Страшна темна сутність гріха в тому, що його не можна виправити, як не можна повернутися в минуле чи увійти вдруге у ту ж ріку... Мабуть, тому на людині лежить печать страшного прокляття, і вона приречена на такі люті страждання.

Нам даровано тільки каяття, можливість і потребу сповіді, можемо пожаліти про скоєне, але поправити прогріх неможливо.

Коли убив – не оживиш мертвого.

Коли украв – не повернеш окраденому моральних втрат.

Коли зрадив – не відмиєшся від бруду...

Тут уся надія на ласку Отця Небесного.

А сповідь – це тільки ліки для хворої душі” [4, с. 138].

Мемуарна література передбачає проектування в майбутнє, і письменник намагається знайти вихід з ситуації, коли люди заточені в обмеженому часопросторі гріхів, як власних, так і предків. Порятунком людства лежить у переосмисленні свого життя, перебуванні в гармонії з навколишнім світом: “У безшелесному і в той же час повному яристі музики мерехтінні відкривається ніби якась прихована внутрішня сутність світобудови, що враз явилася оку. Не сніжинки, а молекули і атоми, з яких створено світ, кружляють навколо, затягуючи твою свідомість у свій вічний рух, розчиняючи її в ньому.

Ця нетлінна краса дарує неймовірний спокій, майже душевне блаженство, яке душа, мабуть, звідає повною мірою тільки у Царстві Божому, і яке після нічних неоглядних провалів і катувань безсонням сприймається як вищий дар” [4, с. 124]. Імпресіоністичний текст передає стан замилування красою природи, макрокосму, частиною якого є людська істота: “Принишкле село, сховане у сутич. Язичницька зимова зір у темній височині. Нічне Богослужіння у кретівській церковці. Крізь людське тлумище всередину не протовпитися, тож три години, доки триває відправа, ми стоїмо під вицвіченим на півнеба Молочним Шляхом. Холодно, морози справді водохрещенські, але на душі невимовна благість. Сьогодні відкриті небеса.” [4, с. 119]. Язичницькі мотиви сонцепоклонства в тексті виконують функцію замовляння, що очищає ауру людини, пришвидшує її одужання: “Все у цьому світі починається з світла, з сонця, з весни! І життя – це початок усепрониклого світла. І свідомість людини засвітилася тоді, коли Творець відділив пітьму від світла” [4, с. 125]; “Кружалець юрливого світла обдає мене золотінню і я вгортаюся в нього, як в захисні лати. Тільки з ним не убуде моя сила і життя.

Як сонях, я завжди повернений до сонця.

Іду, тримаючись за тонкий промінчик” [4, с. 127]. Ці язичницькі мотиви поклоніння великому світилу пронизують творчість Михайла Коцюбинського, Павла Тичини, Івана Драча й органічно знаходять своє втілення у “місяцеслові” Петра Сороки, який сповідує засади української філософії, що “зважується (і поважається) як відповідальний культурний чинник, без якого не може відбутися конструювання певного ідеального світу. Як самосвідомість культури, філософія не тільки узагальнює й критикує під ставові реалії життя, а й проектує, творить ідеал впорядкування суспільного буття (утопія держави в Платона), ідеал моральних стосунків (категоричний імператив Канта), ідеал людського порозуміння (ідеальна мовна комунікація Габермаса). Тим самим вона додає динаміки історичному буттю людини” [5, с. 149].

Мемуарист намагається розкрити секрети власної творчості, зокрема роль пейзажів у його творах: “У будь-якому літературному жанрі природа – тільки тло, у мене ж впереваж – головний герой, один з найважливіших, найчільніших...Коли милуюся краєвидами і описую-змальовую їх, то завжди в уяві зринають людські постаті, якісь колізії, що їх не вистачає в дійсності, а відтак і на папері” [4, с. 117 – 118]. Свідченням подібного твердження виступає наступний епізод, у якому прозоро простежується натяк на перебування на засланні Тараса Шевченка: “Спека. Палева суглиниста земля видублена сонцем. Знечутнілий вітер ніби розп’ятий спекою. Навколо тільки рідка вибухла трава, скістнілі терни і сивий полин. У нездвиженому повітрі висне мляве втомне зубріння комах. Сумно, як на Кос-Аралі. “І печаль охопить душу” [4, с. 153].

У процесі роздумів перед читачем постає краса волинського краю. Епізоди, у яких змальовано природу, являють собою імпресіоністичні етюди, як, наприклад: “Передвечір’я. Інтимна перемога дерев. Далеко на обрії під темною стіною лісу, що обрамлює далечінь, хтось палить вогнище і біло-сизий дим в’ється в небеса. Проста і велична картина. Щоб змалювати її, передати усю хвилюючу красу, треба геніального пензля. Пером не описати це темніючи небо з білими хмарками і повним срібним місяцем, далекий чорний ліс у спадаючому мареві й сизий дим на його тлі. У мене ж та картина збуджує уяву і перед внутрішнім зором постають романтичні сюжети. Адже і сто, і триста років тому був такий ліс, такі небеса і хтось палив такі ж вогнища.

Думаю, що саме в такий вечір, при повному місяці, ігумен Мотриного монастиря Мельхиседек освячував гайдамацькі ножі й шаблі на священну помсту” [4, с. 124 – 125]. Письменник, як і автор “Повісті минулих літ”, пов’язує історію й сучасне, наголошуючи на взаємозумовленості подій цього світу. І хоча в уривку відсутня згадка про поему “Гайдамаки” Тараса Шевченка, під час прочитання тих рядків мемуарів приходять на пам’ять “Все йде, все минає – і краю немає”. Пролог до поеми Кобзаря має філософську наповненість: вічним є лише Всесвіт, а не людська суєта. Тому галерея портретів людей у деннику Петра Сороки має своїм завданням показати плинність людського життя, відносність смерті й існування. Ніби жива людина буде мертвою зсередини, натомість померла – житиме в пам’яті тих, хто її знав. Людські постаті у творі визначаються своєю неоднозначністю. Є серед них такі, хто уособлюють гріховну сутність людини: брати Кравчини, які мали лише вуличні прізвиська Бут, Мох, Яма, Ніфель, Нарив і постійно влаштовували бійки між собою (“День витеплювався – а тут знову захмарилося, подув сичавий вітер, нагнав олив’яних хмар і пішов дощ, спершу сівкий, а потім густіший, зливний. І так репіжив кілька годин, ніби хотів змити увесь той бруд, що наверхали дурні, грішні люди” [4, с. 143]), Бацила (“Прискав блудним смішком з кривого беззубого рота. Любив ставати на вулиці з розпитками, а після того кожного наумисне

шпигав колючим словом. Залишав давкий і темний слід. Коли він підходив до мене, я бліднув, як береза від дотику Іуди. Не людина, а живе втілення якогось страшного гріха” [4, с. 122]), бабця з торбою (“Добре було би поставити бабі пам’ятник, бо вона – як символ проминаючої епохи. Я бачу на постаменті скільчену в три погібелі темну фігуру, що крадьки ступає з оддудуреною на спині плахтою. Такий пам’ятник для нас, сучасників, звісно, видавався б дещо комічним, але з роками набирав би все більшої мотороші й для прийдешніх поколінь втілював би глибокий трагізм” [4, с. 158]), приятеля з порожньою душею (“І ось він поїхав, а світ мені змалів і опосіла така несамовита нудьга, що я завив з туги і болю. Почуваюся обікраденим, обманутим, ошуканим, спустошеним у своєму сірому-сірому світі. Я втратив друга, що помер за життя” [4, с. 161]). Автора-оповідача тішить думка, що не всі його знайомі є такими. Йому приносить насолоду спілкування з скульптором Іваном Мердаком, старим письменником Андрієм Бобюком (як ніжно називає він його – дід Андрух), навіть дивакуватим Павлом Рапавим (по вуличному Мізинець), який написав листа з однієї фрази: “Ганко, Одеса!”. Душа митця знаходить спокій, коли він проводить час з художницею Ганною Ткачик: “Майже схимниця, з іконописним ликом, в приношеній одежині, непоказна, уся в затінні свого чоловіка і з тихим іменем – Ганна. Очі налиті спримиреною покорою, непротивленням злу. Таких жінок побачиш хіба що у полі, в завжденній праці, під цілоденним палючим сонцем або в лаврі. Є щось таке в ній, що змушує зупинитися і придивитися пильніше й неспішно. То – душа, що проявляє себе у погляді, в лагідному слові, в обережному, ніби полохливому, жесті. Все робить полегом і невпоспіхом, мабуть, так і малює” [4, с. 144].

Закономірним є намагання автора опанувати таємниці природи, відтворити її красу в поліфонії музики та кольорів: “Допоки люблю, доти пишу. Мені б красу цього світу оспівати.

Побачити мить наскрізь і обабіч. Не пропустити одцвіття” [4, с. 120]. Належить відзначити синестезійний характер пейзажних замальовок різних пір року: “У лісі ніколи не буває повної тиші. То поскрипують дерева, коли над кронами пролітає вітер, то сперемемерзя глухо викракує скарги ворона, то вибиває несамовитий дріб дятел, то озивається далека луна...

Навіть посеред неприхильної зими ліс захлинається від музики: чим глибше заходиш у його гущавину, тим вона потужніша і всеохопніша” [4, с. 118]; “Птахи ніби моцуються переспівати одна одну. Їхні голоси чисті й з перехлипом, жагливі й старатливі, любомирні й ніби зіпаючі, але усі прозраджуючі повноту пташиного серця. Разом зливаються в натхненну симфонію – пеан земній красі, весні й сонцю” [4, с. 131].

Підсвідомо, як первісна людина, оповідач намагається пояснити мотивацію вчинків і поведінки людей, спостерігаючи за птахами. Він виводить стосунки в людській спільноті, побачивши двобій між вороном

та буслом: “Дивне це протистояння, коли більший тікає од меншого. Чому чорногуз за панікував перед вороном? Тому, що той незрівнянно старший віком і норавливі ший? Чи, може, бусол надто старий, струджений, немічний? Чи тому, що він птиця лагідна, сумирна, божа? І хто з них затіяв утарчку, з якої приключини? Відповіді не знайти.

Але на тлі вечорового неба вона сприймалася символічно: перемагає не сильніший, а агресивніший” [4, с. 130]. Проте очевидець поєдинку був вражений науковим тлумаченням результату: виявляється, ворон переміг, бо був мудрішим. Відтоді увагу оповідача неодноразово привертав цей красивий птах: “Ворон – “молодий, ще не заматерілий, але вже сильний, відважний і красивий у леті птах. Гра захоплює і знетямлює його. Він то пронизує стрілою вихрястий повітряний потік, то підставляє крила, як парус, і незрима хвиля перевертом кидає його далеко в сторону, як камінь із праці” [4, с. 131].

У спогадах постійно відчувається плин часу: письменник нагадує про прожиті роки, дні, описує зміни в природі, подорожі в різні куточки України. Панорама подій визначається назвами селищ, повз які проїздить оповідач: “Пливкі краєвиди зачіпають в душі щось незглибиме, як саме звучання придорожніх сіл, що виростили тут у незапам’ятні часи – Лошнів, Кровінка, Залав’є, Говилів, Налужжя, Кобиловоки, Сухостав, Вигода, Вигнанка, Пастуше...” [4, с. 149]; “Знову тулю до серця волинські пейзажі, й вони озиваються до мене з красивої давнини таємничими іменами: Андруга, Пенталія, Доростаї, Брищі, Коблин, Бортниця, Судобичі, Городинці...” [4, с. 150]. Символом мінливості життя в деннику виступає придбана картина: “Ця картина створює дивний ефект: коли в кімнату заповзають померки, вона ніби огортається в присмуток: трави стають ще більш мерхлими, дерева осамотілими і чахлими, глибоко-осінневими, заполошеними, а небеса – спримирами і сутемними. Неначе саме в цьому лісі, в цій застоюній воді лісового багеньця виночовує туга і вистарцьовує смуток.

А коли ллється з вікна сонячне світло, ця вихолонута, ув’ядаюча лісова закутина несподівано оживає і засвічується, все, до найменшого листочка і травинки, стає погідним і ніжним. Здається, чути, як повноросто випрямляються дерева, як пошелестує і дзвенить цей дівственний праліс, співають птахи і тихо джеркотить вода, як по кущовинню пробігає трепетна свіжість ранку. У між листі оживає вітер, а мерхла трава стає бархатистою і живою” [4, с. 133].

Таким чином, розгляд ряду жанрових, композиційних, тематичних, стильових ознак щоденника “Бісер на долоні” Петра Сороки засвідчує експериментування письменників у межах мемуарної літератури, її необароковий характер. Окреслена проблема є не досить дослідженою в сучасному літературознавстві й потребує подальшого розгляду.



## Література

**1. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. **2. Галич О.А.** Жанрова система документальної літератури // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18 – 19 вересня 2003 р. – Луганськ: Знання, 2003. – С. 19 – 36. **3. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. **4. Сорока П.** Бісер на долоні. Денник 2003 року. // Кур’єр Кривбасу. – 2004. – № 173 (квітень). – С. 117 – 161. **5. Лисий І.** Українська філософія: феномен чи фантом? // Київська Русь. – 2006. – Кн. 5. – С. 135 – 151.

The article is dedicated to the process of definition of genre specific of the memoir work, written by Piter Soroka, “Bead on palm. Diary 2003”, the thematic-stylish dominants of artistic text as a display of author comprehension of reality is definite.

УДК 070: 821. 161. 2 – 92 + 929 Гончар

**В.М. Галич**

### ГОНЧАР І БОЛЬШАКОВ

Леонід Наумович Большаков – яскравий представник східної української діаспори, проникливий літературознавець, самобутній письменник-документаліст, сумлінний історик, справжній педагог. У 1993 році, коли територіальне, політичне, економічне відчуження колишніх республік СРСР набрало високого розмаху, часом супроводжуючись кровопролиттям та міжнародною ворожнечею, – в Оренбурзі за ініціативою Л.Н. Большакова був створений Інститут Тараса Шевченка, потужний науково-дослідницький центр, покликаний через вивчення життя й творчості великого сина українського народу будувати мости дружби й взаємопорозуміння між українським, російським та середньоазіатськими народами.

З цього часу й веде початок активне співробітництво двох великих гуманістів, здатних у дні насущному вбачати проблески майбутнього, для кого життя і творчість Тараса Шевченка були високим прикладом подвижницької праці.

Стосунки Олеся Гончара та Леоніда Большакова логічно розглядати в контексті діаспорного мотиву творчості українського письменника. Коли проблема “Олесь Гончар і західна діаспора”, яку складають українці, що оселилися на американському, західноєвропейському та австралійському континентах, більш-менш досліджена [Докладніше про це див.: 1, с. 151 – 175], то зв’язки Олеся

Гончара з представниками східної діаспори – українців, які мешкають на теренах колишнього СРСР (4,4 мільйона [2, с. 6]), фактично ще ніхто не вивчав. Щоправда, ця сторінка біографії українського письменника представлена не настільки колоритно, як зв'язки із західною діаспорою.

Нам відомі привітання митця газеті “Кубанские новости” (1994) та Конгресу українців східної діаспори (1993), подорожній нарис “Під небом алтайським” (1972), рецензія на книжку українця, що проживав у колишньому Ленінграді, – Петра Жура “Третя зустріч” (1970) про останні мандри Тараса Шевченка Україною, привітання професору Московського університету, викладачу української літератури М.Н. Зозулі (1974), теж українцю за походженням. У родинному архіві Олеся Гончара знаходиться підготовчий матеріал до одного з виступів письменника на телебаченні, написаного, очевидно, після його перебування в Киргизії у зв'язку з Декадою української культури й літератури (1968), у якому він зазначав: “Можна пошкодувати, що в українській літературі нема роману про переселенців”. Далі автор подав інтерпретацію власного задуму такого твору, у якому гнані недолею й безземеллям українці “вирушали з дітьми хоч на край світу в надії найти тії ґрунти, де б вони могли посіяти зерно, виростити хліб, одні вирушали через Атлантику, інші на Схід, доки їх зупиняв інший океан або піднебесні скелясті гори” [3].

Зв'язки О. Гончара з Оренбуржям матеріалізуються через його спілкування з Л.Н. Большаковим й суттєво усувають прогалину в заявленій проблемі.

Прикметно, що еволюція стосунків Олеся Гончара як публіциста й журналіста з представниками західної української діаспори пов'язана з етапами формування його суспільної й громадянської свідомості та найбільш повно розкривається з урахуванням ряду соціальних, психологічних, історичних, національно-культурних чинників. Публіцистика письменника досить широко й колоритно, з документальною точністю представила рецепцію автором теми української еміграції та діаспори. Вона засвідчила досить складний процес розвитку поглядів митця на з'ясування цієї проблеми. Поборовши радянські стереотипи мислення, він прийшов до розуміння західної діаспори як частини українського народу, що волею обставин (досить часто складних) змушена була розселитися в Північній і Південній Америці, Західній Європі і далекій Австралії, та усвідомлення важливої її ролі й місця в житті України, в утвердженні її національних інтересів за рубежем. Проте Олесь Гончар завжди неоднозначно оцінював закордонних українців: з прихильністю й симпатією ставився до трудової еміграції, відверто засуджував колаборантство, чітко розмежував у колі української еміграції та діаспори тих, у кому вбачав відданих послів Батьківщини, що, пройшовши через важкі випробування, упродовж століття плекали національну духовність на зарубіжних теренах, зберегли свою любов до материнської землі, її мови й культури, і тих,

хто розпалював чвари в середовищі українського зарубіжжя, поглиблював конфронтацію між материковою Україною й Україною діаспорною. Гончару-публіцисту вдалося створити збірний образ української нації, що обсіяла зерном усю Землю й у найтяжчих обставинах не забувала про свою пісню, несла свою культуру на землі інших народів (“Де з’являлась яка-небудь Полтавка... або Чернігівка – там виникали білі хати, і соняшники, і квіти...”).

Стосунки ж Олеся Гончара із східною діаспорою забарвлені в кольори світла й добра. Очевидно, це продиктовано її специфікою: значна частина українців в Росії проживає на етнічних українських землях (Кубань, Донщина, Воронежчина, Білгородщина, Курщина, Брянщина); початок міграції українців на схід пов’язують з вимушеним переселенням давніх киеворусичів у XI ст. на північні околиці Русі під тиском монголо-татар; переселення внаслідок столипінських аграрних реформ, сталінських депортацій та грандіозних азійсько-сибірських проектів (підкорення Цілини, будівництво радянських індустріальних та енергетичних гігантів, БАМу...). Так склалися регіони компактного поселення українців в РФ – прикордонні з Україною російські області Центрально-Чорноземного регіону, Північний Кавказ (Кубань, Дон, Ставропілля), Надволжя і Поволжя, Урал, Сибір (насамперед Тюмень), Далекий Схід.

Нині гуртують наших співвітчизників у РФ понад 50 національно-культурних об’єднань. Фактично, вся їх діяльність зведена до відродження традиційної художньої самодіяльності. На жаль, лише в ній знаходить вияв пам’ять етнічного українського населення про свою історичну вітчизну [2, с. 6].

Українське Оренбурзьке культурно-просвітницьке товариство імені Тараса Шевченка вигідно вирізняє те, що воно стало засновником наукової установи – Інституту Тараса Шевченка, головними напрямками діяльності якого є “усебічне наукове дослідження життя і творчості Т.Г. Шевченка, передусім періоду його солдатчини й заслання (1847 – 1858); пропаганда життєвого й творчого подвигу Т.Г. Шевченка, увічнення пам’яті про нього в місцях його колишньої неволі; вивчення історії заселення регіону українцями, українського фольклору Оренбуржя, Південного Уралу, Поволжя, збір і наукове узагальнення матеріалів з етнографії українців в сукупності з іншими національними етнічними групами населення Приуралля” [4, с. 12].

У дні відзначення 10-річчя цього Інституту Леонід Наумович Большаков згадував: “Мы создали Институт Шевченко, единственный в мире за пределами. Но я могу сказать, что и на Украине такого рода институтов нет. Институт создавался во имя изучения наследия Тараса Шевченко и сохранения памяти о нем. <...> Украинское общество Оренбуржья тогда возглавлял Николай Бурлак, естественно, он это дело поддержал. И мы придумали институт от начала до конца” [5, с. 1]. Мабуть, символічним є те, що біля джерел народження Інституту стояли

вихідці з України – учений і громадський діяч, які мали українські корені, котрих поєднав соняшник-спогад про Україну, рідну землю своїх батьків.

У ювілейний для Інституту 2003 рік Л.Н. Большаков у одному із своїх інтерв'ю наголошував на найбільш яскравих віхах організації науково-дослідницької установи: “Почетным президентом, был определён хорошо известный и очень симпатичный мне человек – украинский писатель Олесь Гончар, который незадолго перед тем вручал мне государственную премию Украины имени Шевченко” [5, с. 1].

Запитання, чому саме Олесь Гончара було обрано почесним президентом Оренбурзького Інституту Тараса Шевченка, можна аргументувати величезною гончарівською шевченкіаною письменника, його сподвижницькою діяльністю в ім'я миру і братства між народами (він упродовж багатьох років очолював український Комітет боротьби за мир > Раду миру), а також прихильністю до східної діаспори та її культурних діячів, серед яких був і Л.Н. Большаков. А, можливо, засновники Інституту підсвідомо вбачали в біографіях Шевченка і Гончара багато спільного (раннє сирітство, близькість до Природи, яка стала для обох Матір'ю-Україною, сформувала високі патріотичні почуття, була унікальним “персонажем” у їх літературному доробку, – цим продиктоване те, що у творчості обох митців переважає лірика кохання дівчини, жінки, а не парубка, чоловіка). А, можливо, тому що саме східна українська діаспора й нині на відміну від заокеанських братів не мала власних ЗМІ – телебачення, радіо, газет, а тому завжди плекала українську книгу, на одну площину високої літературної культури ставила Шевченка і Гончара, основоположника української літературної мови і того, хто своїм світлоносним словом долучився до розвою її самобутності, усе своє свідоме життя відстоював право українського народу на національну культуру. Про те, що Шевченко і Гончар у свідомості представників східної діаспори стали символом українства, промовисто говорить той факт, який засвідчили автори книжки “Історія української діаспори”: “На весь Ольховатський район (Воронезька обл. – В.Г.) було лише кілька книг двох українських авторів: Тараса Шевченка та Олесь Гончара...” [6, с. 110 – 111].

Шевченкіана Олесь Гончара та Леоніда Большакова – це цілий материк духовної спадщини письменників, що став яскравою сторінкою історії української літератури та публіцистики, де автори заявили про себе як пристрасні оратори, спостережливі критики й прозірливі філософи.

Л.Н. Большаков – автор понад 20 книг, присвячених Т.Г. Шевченку – “По следам Оренбургской зимы”, “Літа невольничі”, “Їхав поет із заслання”, “Повість про вічне життя”, “Все он изведаль”, “Быль о Тарасе” (в трьох томах) та ін. Він засновник Шевченківських музеїв в Орську та Оренбурзі, організатор щорічного свята “Шевченківський березень”, автор-укладач “Оренбурзької

Шевченківської енциклопедії”. Україна високо оцінила науковий подвиг оренбурзького шевченкознавця. Л.Н. Большаков – Заслужений працівник культури України (1992), лауреат премії Ради Міністрів України ім. П. Тичини (1992) та Державної премії України ім. Т. Шевченка (1994).

Шевченківська сторінка спадщини Олесь Гончара представлена різними жанровими формами: промовама (на урочистому засіданні, присвяченому 150-річчю від дня народження Тараса Шевченка, 1964 р., 10 березня; об’єднаному пленумі правління Спілок письменників СРСР та УРСР, приуроченому цій події, 1964 р., 28 травня; відкритті урочистого Шевченківського вечора в Києві, присвяченого 170-річному ювілею видатного національного поета, 1984 р., 6 березня; виїзному засіданні ІХ Міжнародного конгресу славистів у Каневі, 1983 р., червень), статтями 1964 року (“Шевченко і сучасність”, “Жити йому в віках”, “Сын Украины”, “Светлая и гневная муза Кобзаря”) і творами цього ж жанру 1984 року (“Співець єднання”, “Народився, щоб осяяти Україну”) та “Словом на Тарасовій горі” (1983 – 1991 рр.), передмовама (“Вічне слово”, 1968 р., до багатьох видань “Кобзаря”; “Батько Тарас – дітям України”, 1991 р., до видання “Букваря південноруського”), рецензією “З синівською любов’ю” на книжку Петра Жура “Третя зустріч” (1970 р.), подорожнім нарисом (“Канівський етюд”, 1983 р.), записами до музейних книг, численними щоденниковими нотатками [Докладніше про це див.: 1, с. 279 – 290].

У публіцистиці Олесь Гончара, присвяченій Тарасу Шевченку, дуже багато місця відводиться розкриттю ролі видатного поета у формуванні духовності українського народу, вираженні його свободолюбивого бунтарського духу та заповітних мрій.

Щоденникові записи голови комітету по Шевченківських преміях Олесь Гончара відтворюють його душевні муки й переживання, пов’язанні з присудженням Л. Большакову премії. Український письменник високо цінував сподвижницьку працю Леоніда Наумовича. Як засвідчує щоденниковий запис від 9.12.1993 р., Олесь Гончар закликав членів комітету уважно поставитися до кандидатур “Івана Чендея (за повість “Іван”, зацьковану в 60-х роках), Василя Голобородька (поет з Луганщини), Леоніда Большакова (шевченкознавець з Оренбурга)”. Він “емоційно доводив”, як вони багато роблять для відродження української духовності, як “важливо підтримати їх надто ж в умовах тяжкої кризи й державної байдужості до культури...”. “Мене слухали, – згадував Олесь Гончар, – аж ніби оживали, кивали співчутливо, а коли дійшло до голосування, майже всі вищеназвані ... не набрали голосів! Тобто навіть не допущені до участі у конкурсі... Як це пояснити? < ... > ... Як мало надійних людей, тих, кому можна виповісти душу!” [7, с. 499].

Леонід Большаков був для Олесь Гончара “надійною людиною”, кому можна було довірити патріотичні думки та “виповісти душу”. Про

це свідчать листи Олесь Гончара до оренбурзького літературознавця, тексти яких дбайливо зберігаються в архіві письменника.

У щоденниковому записі від 17.02.1994 р. Олесь Гончар ділиться враженнями від чергового бурхливого засідання Шевченківського комітету: “Дуже радий я, що пройшли – одногосно! – Світличні, брат і сестра, бо це ж як одна душа!.. Стають лауреатами і Роберт Конквест (за “Жнива скорботи”), і Чендей (за “Івана”), і Леонід Большаков з Оренбурга, і художник Антонюк, і по дитячій – Олена Апанович та Олесь Лупій – це все ті, за яких я найбільше переживав” [7, с. 512].

Роздуми Олесь Гончара, що подаються нижче, у цій же нотатці, ще більше увиразнюють високу духовність та громадянське сподвижництво Большакова, що розкрив світові маловідомі, а то й зовсім не відомі факти й епізоди біографії українського класика Тараса Шевченка, на тлі гнівних слів, висловлених на адресу ще одного представника діаспори, шоправда, західної, найбільш радикально налаштованого стосовно України та її літератури – Ю.В. Шевельова, відомого в наукових колах під псевдонімом Ю. Шерех: “Не пройшов (незважаючи на страшенний тиск київських лобі) Ю. Шерех зі своєю пройнятою снобістським духом “Третьою сторожею”. Не підтримали ми його не лише тому, що Шерех вітав своєю колабораціоністською одою вступ німців до Харкова восени 1941-го...” [7, с. 512]. “Найбільший гріх Шерехових писань” бачиться Олесю Гончару в “чваньковитозневажливих випадках проти наших класиків (Нечуя, Олени Пчілки)”, а надто в тому, “з якою – просто злочинною! – ненавистю паплюжить він Малишка...” та “захищає літературу брудну, вульгарну...” [7, с. 512].

Ім’я Л.Н. Большакова згадується в щоденнику Олесь Гончара ще раз у Тарасів день, 9 березня 1994 року. Письменник з гордістю занотовує, що Шевченківська премія набирає міжнародного характеру: “Достойне поповнення сім’ї лауреатів: Світличні (брат і сестра), Чендей, Большаков – з Оренбурга, Рахманний – з Канади, Роберт Конквест – із США...” [7, с. 515].

Роздумуючи над причиною ворожнечі та кровопролиття між народами колишнього СРСР у пострадянський період та спостерігаючи міжконфесійні чвари в середовищі слов’янських народів на Балканах, аналізуючи можливі шляхи виходу із цих кризових ситуацій, Олесь Гончар як зразок толерантності й виваженості в стосунках представників різних народів і віросповідань згадує дружбу Шевченка з поляками в Оренбурзі, про що пише у своєму щоденнику 3.01.1994 року: “Думаю зараз про дружбу Шевченка з поляками в Оренбурзі: скільки людяності було в тій дружбі! Відмінність у віруваннях не стала їй перепорою. Історичні чвари відкинуто. Єдиний бог – бог братерства витав над ними. <...> Думки, думки... Але ж як природно увійшов у коло іновірців-поляків православний Шевченко! Якись вищі надконфесійні сили єднали їх. Оце, може, і був Бог?” [7, с. 504 – 505].

Смерть Олеся Терентійовича Гончара 14 липня 1995 року глибоко схвилювала його духовних побратимів у далекому Оренбурзі. Інститут Тараса Шевченка відгукнувся на цю трагічну подію в Україні сповненим смутку та глибокої вдячності за співпрацю некрологом “Памяти Олеся Гончара”: “Прощайте, Александр Терентьевич, наш мудрый, сердечный, доброжелательный президент-друг! Вы были и навсегда останетесь с нами – никого другого на этом почетном посту нам не надо и не будет. Но с нами Ваша любовь к бессмертному Тарасу. Верность высоким идеалам, его неугасимый вовек живой гений” [8, с. 16]. Особливо зворушують слова “никого на этом почетном посту нам не надо”.

У даному публіцистичному творі присутній мемуарний елемент – його типова жанрова ознака, яка дає можливість найбільш людяно й лірично представити постать Олеся Гончара та водночас оцінити таку рису його особистості, як небайдужість до людей, що роблять для України важливу справу: “Олесь Гончар с интересом и одобрением встретил известие о создании Шевченковского института в краю бывлой неволи гения Украины, не только сердечно отозвался на предложение стать его президентом, но и живо интересовался делами своего “крестника”, читал его издания, откликался на них, расспрашивал о наших делах-планах при личных встречах в Киеве” [8, с. 16].

У науковому виданні Оренбурзького університету “Інститут Тараса Шевченка”, присвяченого його 10-річному ювілею, ілюструється перша сторінка цього журналу 1995 року (№ 1), де вміщений згаданий некролог та фотографія із зображенням колективу інституту – сумні скорботні обличчя, на передньому плані Л.Н. Большаков, який, відчувається, був причетним до написання прощального з Олесем Гончаром слова, – очевидно, у момент його виголошення.

У контексті досліджуваних проблем “Гончар і Большаков”, “Олесь Гончар та східна діаспора” важливою для нас є врізка до тексту некролога, де повідомляється про те, що цей ювілейний випуск журналу присвячується пам’яті Олеся Терентійовича Гончара та Миколи Максимовича Бурлака, який пішов з життя в березні 1995 року, – одного із засновників Інституту, голови обласного культурно-освітнього товариства імені Тараса Шевченка.

Дана розвідка є початком вивчення заявленої проблеми, що відображає творчі взаємини двох великих українців – Олеся Гончара і Леоніда Большакова, яких об’єднала любов до України та її генія – Тараса Шевченка.

#### Література:

**1. Галич В.М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с. **2. Українська** діаспора. Відповіді на виклики часу // Укр. форум, 2003 р., 31 жовт. – С. 5 – 12. **3. Гончар Олесь.** Матеріали до виступу на телебаченні (1968) // Родинний архів Олеся Гончара. **4. Устав** научно-

исследовательского учреждения "Институт Тараса Шевченко (Центр энциклопедических проектов) Оренбургского государственного университета" // Институту Тараса Шевченко – 10 лет. – Оренбург, 2003. – С. 12 – 14. **5. Большаков Л.Н.** Оренбург. Шевченко. ru. Десять лет Институту Тараса Шевченко // Оренбургский университет, 2003, 26 марта. – С. 1, 12. **6. Зубалій О.Д.,** Лановик Б.Д., Троф'як М.В. Історія української діаспори: Навч. посібник. – К.: ІЗМН, 1998. – 148 с. **7. Гончар О.Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд. підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В.Д. Гончар. – К.: Веселка, 2004. – 606 с. **8. Памяти** Олесея Гончара // Институту Тараса Шевченко – 10 лет. – Оренбург, 2003. – С. 16.

Through the prism of issue the day of “Oles’ Gonchar’s and east diaspora” in the article is examined theme “Gonchar’s and Bol’shakov”. Before an analysis not popular documentary sources are attracted: letters, diaries, archived materials.

УДК 821.161.2 – 94.09 – 929 Мирний

**В.Ю. Пустовіт**

### **ПИТАННЯ НАЦІЇ В МЕМУАРНІЙ СПАДЩИНІ ПАНАСА МИРНОГО**

Широким розквітом нових ідей позначилося ХІХ століття. Саме в цей період починає формуватися нове життя спільності, яке спирається на спільність мови та культури. Німецький філософ Йоган Гердер віддавав перевагу національній мові й фольклору у формуванні нації. Розглядаючи концепцію нації, Орест Субтельний наводить три головних етапи еволюції національної свідомості: “На початковому етапі, позначеному дещо ностальгічними настроями, невелика група вчених-інтелектуалів збирала історичні документи, фольклор, предмети старовини, вважаючи, що незабаром самобутність їхнього народу зникне під навалом імперської культури. Другий, або культурницький, етап, як правило, ставав періодом несподіваного “відродження” місцевих мов, їх дедалі ширшого використання в літературі та освіті. І на третьому, або політичному, етапі відбувалося зростання національних організацій і висунення національно орієнтованих вимог, за якими у більшій чи меншій мірі крилося прагнення до самоврядування. Як ми пересвідчимося, у цю загальну модель добре вписується еволюція української національної свідомості” [1, с. 201]. Тому цілком зрозуміло, що наше письменництво, інтелігенція зосередили свою увагу на визначених рисах етнічної спільноти: історії, фольклорі, мові та літературі. Цілком виправданою є думка історика, що “Шлях до



національної свідомості був вимощений книгами” [2, с. 203]. Саме тому українська й європейська література займає особливе місце у формуванні української нації.

Літературно-естетична думка другої половини XIX століття характеризується актуальністю питання по національну самобутність української літератури, національні джерела її становлення тощо. Тому і художні твори, і мемуарна спадщина означеного періоду доносять до читачів злгоденні 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].

Листування того чи іншого письменника завжди є важливим джерелом для з’ясування цінних фактів з біографії митця. І хоча самі митці по-різному ставилися до видання своїх мемуарів, наприклад, Леся Українка була категорично проти публічного друку власних епістолярних матеріалів, на сьогодні це є справою необхідною як для науки, так і для літератури. Згадаймо листування Лесі Українки та М.Коцюбинського з О.Кобилянською, увагу М.Коцюбинського до творчості В.Стефаника, “молодомузівців” (Богдана Лепкого, Остапа Луцького).

Для вивчення історико-літературного процесу в цілому, особливостей формування національної свідомості як народу, так і письменника, має дослідження мемуарної спадщини. Серед когорти красного українського письменства досі залишається мало вивченою мемуарна спадщина славетного прозаїка Панаса Мирного.

Значний період життя і діяльності письменника був присвячений рідній землі, своєю творчістю митець збагачував українську мову як мову нації, працював задля однієї мети – духовного відродження українського народу, піднесення його національної гордості й гідності.

Мемуарна спадщина письменника представлена листуванням і щоденниковими записами. Панас Мирний вів активне спілкування з діячами свого часу, тому деякі його листи публікувалися ще за життя, а після смерті митця, у 1925 році почали активно публікувати його епістолярну спадщину в наукових збірниках.

Щоденники Панаса Мирного складаються з трьох частин. Не всі частини до нас дійшли, і щоденник 1871 року зберігається ще в рукописі. Опубліковані щоденники 1865, писаний у Гадячі, 1870 – писаний у Миргороді і щоденник полтавського періоду 1894 – 1895 років. Ці

матеріали ввійшли до семитомного видання творів письменника і мають епізодичний характер.

Більшість письменників досліджуваного нами періоду були двомовними у своїй мемуаристиці, це спостерігаємо й у спадщині Панаса Мирного. Перший свій запис шістнадцятирічний юнак робить російською мовою, не усвідомлюючи мети написання щоденника: “Сегодня, после долгих дум, я дал себе обет записывать все мои впечатления, накопившиеся в известный день, т.е. писать дневник.

Сюда войдут все умозрения и умозаключения, которые часто блеснут на одну минуту в моей голове и скроются почти навеки, т.е. неизвестно когда снова они пробудятся” [3, Т. 7, с. 299]. Сам автор називає його то “журнал”, то “щоденник” і бачить у ньому швидше записник для запам’ятовування. Однак, вже на третій день Панас Мирний з гіркотою і розчаруванням говорить про культурне становище України (зазначимо, що це запис 1865 року. – прим. наша. – В.П.): “Ну, какое несчастье Украине, этой бедной вдове; народ подавлен, воспитание на родном языке запрещено ..., “Кобзарь”, и тот изуродован. Несчастливая Украина, мать ты моя!...

Не начать ли дневника писать на украинском языке? С завтрашнего дня же бростю московский и берусь за свой” [3, Т. 7, с. 301]. Письменник не обманув себе, і запис за 29 квітня зроблено українською мовою, він хоче досконало володіти рідним словом, але вважає, що не вміє: “Тепер сердце рвется, хоче вилити своєю мовою сльози бідної вдовиці, та ба! не тямить...” [3, Т. 7, с. 301].

У наступному щоденнику, за 1870 рік, бачимо, як змінився світогляд митця, він поводить себе дуже скромно, не претендуючи на визнання як письменника, головне для нього – Україна: “Хочется мені славы запобігти в письменстві? Ні, не хочу тії славы, їй-богу, не хочу. Вся моя слава – Україна, якби я їй добра хоч на мачину зробив, то б мені і була слава, я більшої не хочу” [3, Т. 7, с. 322]. А наприкінці життєвого шляху, 1919 року в листі до І.Зубковського писав: “Пускай, когда я умру (а жить мне, вероятно, осталось уже недолго), люди дознаются, кто я и что доброго сделал для своей родины, если только действительно сделал что доброе. На самом деле я считаю, что сделал так мало, несмотря на намерения, что не стоило бы об этом и говорить” [3, Т. 7, с. 580]. З цього видно, що Панас Мирний був людиною скромною, вихованою і мав наміри зробити якомога більше для формування національно свідомої нації.

Щоденник 1894 року – це вже записи одруженого чоловіка, який опікується проблемами родини, здоров’ям дружини, дітей тощо. Усі щоденникові записи письменника різноманітні за характером, тут наявні і роздуми про літературну творчість, духовність України, побутові записи тощо.

Епістолярна спадщина Панаса Мирного дає більш повний матеріал для розуміння його національної позиції.

Восени 1871 року письменник приїхав до Полтави, де відразу включився до громадської роботи, об'єднавши зусилля прогресивних діячів міста, створили гурток. У листі до О.Огоновського П.Рудченко захоплено повідомляв про справи: “Який не малий наш гурток, повитий чужими хмарами сторони, де рідна мова сливе незвичайною – мужичою, де уряд вибавляє її, як отругу, з народного життя, як припону розвою – не дає їй вимахати дужії крила своєї мочі; як початок розруху – зове і грядуще, – так, кажу, який не малий наш гурток у такій стороні – 4 – 5 душ, але у кожного забилося серце, проясніли очі, піднялися голови, набирають сили руки, одібравши перші два видання вашої “Правди”. Це наше, наше – рідне! – шепчуть уста. Наша мова, наше слово ллеться з серця..” [3, Т. 7, с. 346].

З часом думки письменника стають все твердішими, 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” [3, Т. 7, с. 353]. У цьому ж листі письменник простежує як його попередники працювали для розвитку самосвідомості народу, наприклад, діяльність Котляревського була “ознакою, що в народі почалось глухе самосознаніє, котре просилося на світ божий” [3, Т. 7, с. 353], Квітка своїми творами довів “універсальність” народної мови, Шевченко своїми віршами вів за собою людей, П.Рудченко зазначає: “З його (Шевченка. – прим. наша. – В.П.) уже починається те, що в послідні часи зоветься українофільством” [3, Т. 7, с. 353].

Значна частина листів П.Рудченка адресується С.Єфремову, в одному з листів письменник закликає, що необхідно дбати “про те, як би більш намножити доброї-корисної праці, щоб наша мова не занікчемніла, не пропала” [3, Т. 7, с. 466].

Через три роки тому ж адресатові письменник з болем говорить про національну й свідому слабкість українського народу: “Ох, треба нам бути дужими – хоч духом дужими, щоб не пропасти” [3, Т. 7, с. 502]. І вже у листі до славетного композитора Миколи Лисенка митець сам дає пояснення ситуації, яка склалася: історична доля була надто жорстокою, неволя знищувала душу народу, слабкість не могла захистити ні слово-мову, ні спів-пісню [3, Т. 7, с. 504].

Для Панаса Мирного формування самосвідомості народу полягає в шануванні, розвиткові національної мови, тому цим питанням пройняті всі листи до однокумців, вітаючи з 35-річчям творчої діяльності І.Нечуя-Левицького, він йому дякує за “невсипущу працю на користь рідної мови” [3, Т. 7, с. 516], братів Тобілевичів славить за відродження української драматургії: “Слава, славне товариство, за все те, що Ви

зробили задля рідного кону, що піднесли його високо вгору” [3, Т. 7, с. 512], в листі до М.Пальчикова радіє новоствореному видавництву “Український вчитель”, заснованого в Полтаві Миколою Дмитрієвим: “... щоб ця справа, не припиняючись, все більше та більше розгорталася, а видання її розповсюджувались поміж людьми, розбуджуючи у їх любов до рідної мови і засіваючи поміж ними хоч невеличкі зерна того добра, що надає людям всесвітній досвід – наука. Діло, на мій погляд, добре і для народу корисне!” [3, Т. 7, с. 525], у листі до М.Мочульського, обурений наміром закрити “Літературно-науковий вісник”, літній письменник закликає до об’єднання усіх зусиль, особливо молодих: “Невже ж вона така убога на талан, або незначна на силу, чи розтеклася по всіх усюдах і не схоче врятувати таке святе діло?.. Ні, я не хочу і не можу цьому віри йняти!” [3, Т. 7, с. 560 – 561].

Письменник не був задоволеним справами, які відбувалися в українському суспільстві, у промові на могилі І.Котляревського митець сказав: “А я прийшов скласти на Твою домовину свої гіркі жалі та пекучі сльози, що Тебе тут немає і нікому повідати про те сучасне лихо, що доводиться переживати нашій неньці Україні” [3, Т. 7, с. 296].

Все життя Панас Мирний жив для України, її народу, просвіти, боротьби за національну культуру, мову, пробудження національної свідомості – ось націєтворчі доміанти мемуаристики прозаїка.

#### Література

**1. Субтельний Орест** Україна: історія . – К., 1992. **2. Вертій О.** Народні джерела національної самобутності української літератури 70 – 90-х років XIX століття. – Суми, 2005. **3. Мирний Панас.** Зібрання творів: У 7 т. – К., 1971.

In this article the author is looking through the memoirs legacy of Panas Murnyi. By letters the author is finding components of nation foundation in memoirs.

УДК 82 – 312.6.09

**І.Л. Савенко**

### **СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ**

Сучасна документальна література йде шляхом від подолання схематизму, поверховості, до багатопланового й поліфункціонального пошуку фактичних подробиць, до всебічного й глибокого осмислення біографічної особистості.

Документалістика, у співставленні з іншими напрямками письменства, галузь досить молода. Важливе місце в документальній літературі посідають твори біографічного характеру. Серед порівняно нових родо-жанрових утворень “літератури факту” вирізняється біографічний роман-пошук, який міцно утверджує себе на щаблях розвитку модерної літератури. Теоретична недосконалість і недостатня розробленість жанрових питань призводить до того, що кожен автор сам прагне визначити різновид свого твору. У сучасній теоретичній та методологічній літературі не існує чітко окресленої думки щодо визначення такого нового специфічного жанрового утворення сучасної документалістики як “біографічний роман-пошук”. Звідси й різноманітність авторського трактування назви. Знаходимо численні варіації: роман-мозаїка [1], роман “альтернативної історії” [2], “книга фактів” [3], роман-реконструкція [4], роман-гіпотеза [5], роман-дослідження [6; 7], роман-пошук [8 – 10]. Це означає, що досліджуваний нами новотвір документальної прози перебуває на етапі активного розвитку.

Жанровий рух документально-біографічної літератури засвідчує, що письменники знаходяться у творчому пошуку нових форм зображення, які найперше відбиваються у сюжетно-композиційній структурі. “Еволюційні зміни, що їх зазнають у новітні часи зміст і форма біографічної прози, найяскравіше виявляються у сфері сюжетно-композиційної єдності життєписів” [11, с. 52]. На сучасному етапі поряд з традиційним сюжетно-подієвим типом біографій із усталеною побудовою композиції, активно освоюється асоціативно-психологічний тип, де “відбувається наполегливий пошук нових способів побудови сюжету шляхом оригінальних трансформацій біографічного часу та його поєднання з іншими, зокрема історичним і побутовим, часами” [11, с. 52].

За своєю природою біографічний роман-пошук має синтетичний характер. Саме тому він виділяється серед численних нових жанрових утворень документально-біографічної літератури. У композиційній структурі біографічного роману-пошуку об’єднуються різні елементи й засоби: інтертекст, документ, реконструкція, поліфонізм, складна взаємодія хронотопів, ретроспективно-монтажна фрагментарна композиція тощо. Для автора важливо показати, як відбувається або формується подія з життя біографічної особи, а не висновки, до яких призводить дія, вчинок чи життєва колізія. Звідси й постають складності сюжетно-композиційної архітектоніки біографічного роману-пошуку. До них можна віднести такі: вибір відрізка часу, добір і включення до хронотопу фактичного матеріалу, компонування часо-просторових зв’язків, відбір деталей, активізація авторського коментаря. Така схема побудови нагадує роботу журналіста, який аналізує факти й уже потім, під “наглядом” авторського коментаря, фактичний матеріал з’являється перед читачем-реципієнтом.

Я.Кумок, при розгляді тенденцій розвитку новітньої біографії підмічає, що сучасний рух біографічної літератури засвідчує, “в яких жорстоких умовах працює біограф, якщо він відчуває відповідальність і не має бажання зійти на белетризацію. І ось у жорстоких умовах особливого значення набуває композиція” [12, с. 24]. Композиційна архітектоніка документально-біографічного твору залежить від творчого вибору автора, на відміну від сюжету, який обмежується вимогами достовірності фактичного матеріалу. Саме через композицію може проявлятися авторська суб’єктивність.

Тому в композиції біографічного роману-пошуку велику роль відіграє авторська точка зору. Точка зору – “позиція, з якої оповідається історія або з якої сприймається подія історії героєм оповіді” [13, с. 320]. У біографічному романі-пошуку ідейно-ціннісна точка зору автора є основною для формування глибинної композиційної структури. Я.Кумок розрізняє мікро- і макрокомпозиції. Макрокомпозиція пов’язана із фактичним матеріалом і відповідає за розподілення “оповідних мас, як правило, насичених важкими за вагою документами (юридичної, спеціально наукової, філософської, канцелярської якості, які не зручно читати та які взаємно чужі один одному)” [12, с. 24]. Кожна цитата, кожен документ або лист, перш ніж потрапити до тексту твору, проходить докладну перевірку автором. “Добротна біографія – це витончена композиція” [12, с. 24]. У цьому випадку включення документа, який текстуально виглядає чужим, відбувається за допомогою авторського коментаря (Л.Большаков “Повернення Григорія Вінського”, В.Жадько “Грек із душею українця”, Н.Миронець “Таємниці кохання Володимира Винниченка”, О.Шугай “Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду”, Д.Гранін “Вечори з Петром Великим”, М.Чванов “Загадка штурмана Альбанова” тощо).

“Побудова художніх біографій відзначається розмаїттям композиційних прийомів й оригінальністю авторських знахідок у розвитку сюжету”, – стверджує О.Дацюк [11, с. 27]. Він наголошує на виключній значущості сюжетно-композиційних новацій для збагачення генерики біографічних полотен. Це виражається у певних особливостях композиційної структури документально-біографічного твору, зокрема біографічного роману-пошуку, що постає із специфіки зображення подій “як елементів окремого, біографічного часу” [11, с. 27]. Композиційна структура біографічного роману-пошуку має свою специфічну архітектоніку, яка будується на основі пластичності й рухливості біографічного часу.

Композиційна будова біографічного роману-пошуку містить у собі таке цікаве явище, як поліфонія. Побудова роману-пошуку зумовлена конкретним задумом. Розвиток подій відбувається досить своєрідно. Зібраний і осмислений автором фактичний матеріал потребує літературного оформлення. У процесі реалізації цього творчого завдання всі елементи змісту впорядковуються не тільки завдяки авторському

суб'єктивізму, але й за допомогою формальних засобів, якими є сюжет і композиція. Відбувається цікаве взаємонакладання таких “несхожостей” як ідейно-ціннісна точка зору автора, часо-просторова проекція документа (або фактичного матеріалу) і психологічна точка зору біографічної особистості. Утворюється своєрідна хронотопічна поліфонія. Оскільки документ (епістолярій, цитата, мемуари, щоденники тощо) є будівельним матеріалом сюжету біографічного роману-пошуку, органічне його включення до тканини оповіді відбувається лише за допомогою авторського суб'єктивізму. Документ має свій хронотоп, який повинен співпадати з біографічним часом (в життєписах хронологічно-подієвого типу). А розташування елементів композиції залежить від автора. Ці точки зору виступають як рівноправні, органічно поєднуючись між собою в складні часо-просторові поліхронотопічні зв'язки. Виникає явище “поліфонії”. Вперше цей термін з'являється у М.Бахтіна (“Проблеми творчості Достоевського”). Він розглядає поліфонію як множинність рівноправних свідомостей, що існують у творі. У романі-пошуку таким суголоссям виступають біографічна особистість, документ і автор. Вони є учасниками біографічного часу, який відбувається у творі, і мають величезний вплив на композиційну побудову.

Проте існують твори (ми їх називаємо псевдобіографічним романом-пошуком, романом “альтернативної історії” або “криптоісторії”), в яких документальний факт, що є чистим вимислом, співіснує з реальними документами. Але цей “факт” подається як справжній документ. Наприклад, “Спогади Адріана” М.Юрсенар (антична епоха реконструйована за допомогою реальних фактів на основі фіктивного історичного документа – нотатків-спогадів імператора Адріана, написаних для одного з його спадкоємців), або “Мільтон в Америці” П.Акройда (письменник пропонує подивитись, щоб сталося, якби Джон Мільтон втік до Америки від своїх англійських переслідувачів). Все це має ефект достовірності, а міфологічний інтертекст, включений до тканини оповіді, створює сакральний зміст актуалізації свідомості. До поліфонії роману-пошуку включається міфологічно-сакральний (четвертий) аспект творення часо-просторових відношень.

Композиційна побудова біографічного роману-пошуку має багато спільних рис із мистецтвом архітектури. Побудова (архітектоніка в мистецтві) – художнє вираження структурних закономірностей, які притаманні конструкції архітектурного витвору. Призначення, функції архітектурної будівлі визначають його план, об'ємно-просторову структуру, технічні можливості, економічну доцільність і конкретні засоби її створення. Образно-естетичний початок архітектури пов'язаний з її соціальною функцією і проявляється в формуванні об'ємно-просторової та конструктивної ієрархії будівлі. Виразні засоби архітектури (композиція, тектоніка, пропорції, масштаб, ритм, пластика

об'ємів, фактура, синтез матеріалу) доречні й до біографічного роману-пошуку. Отже, композиція біографічного роману-пошуку обумовлюється його змістом, характером застосуванням фактичного матеріалу, розташуванням часо-просторових хронотопів і реалізацією авторської точки зору.

Одиницею (або компонентом) композиції вважаємо той “уривок” (або “фрагмент”), де зберігається один спосіб зображення – єдина точка зору. Взаєморозташування й взаємодія цих “фрагментів” утворює композиційно-архітектонічну єдність твору.

У сучасному літературознавстві існують різні погляди на розмежування понять “композиція” і “архітектоніка”. “Літературознавчий словник-довідник” за редакцією Р.Гром'яка та Ю.Коваліва пропонує розділяти ці поняття й не вважати їх за синоніми: “Архітектоніка – будова художнього твору як єдиного цілого, інтегральний зв'язок основних його складників. Відбиваючи загальний план його цілісності, архітектоніка разом з тим виявляє свою відмінність від композиції, власне побудови окремих його частин, образів, деталей, сюжетних ліній” [14, с. 374]. А композиція – “побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображення, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру, орієнтацією на адресата” [14, с. 371]. Отже, композиція – єднальна ланка між персонажами, сценами, епізодами, подіями та розділами твору.

А.Ткаченко стверджує, що композиція – це “побудова, взаєморозміщення і співвіднесеність усіх чинників художньої форми твору” [15, с. 181], яка включає до композиції фабулу, сюжет, позафабульні елементи, розміщення персонажів, кути зору, рівні тексту тощо. Поняття “архітектоніка” і “структура” він вважає синонімами до терміна “композиція”.

Т.Денисова, дослідниця великих прозових жанрів, зокрема роману, включається до цієї дискусії тезами про те, що не всі митці приділяють увагу “питанням композиційної майстерності письменника або спостереженням над архітектонікою окремих творів” [16, с. 8]. Аналізуючи праці С.Русаківа, О.Білецького, В.Шкловського, Г.Абрамовича, вона робить висновок: “Ми розуміємо під терміном “композиція” не тільки розташування окремих частин твору, групування його образів і оформлення сюжету, але й організацію всіх його образних засобів” [16, с. 9]. Поняття “композиція” включає в себе архітектоніку й є тією категорією, за допомогою якої досягається цілісність і органічність будови твору.

Ми вважаємо за потребу використовувати поняття “архітектоніка” і “композиція” у взаємозалежному зв'язку. Композиція біографічного роману-пошуку має на меті пов'язати різні події, які розділені в просторі й часі, структурні частини документального матеріалу, що пояснюють ту



чи іншу подію, різномірні факти і спостереження, погляди й оцінки сучасників. Проте, композиція, маючи монтажний фрагментарний характер, виконує функцію не просто формального скріплення сюжетотворчих чинників, а змістовно поєднує компоненти, сприяє створенню цілісності твору.

Однією з особливостей композиції біографічного роману-пошуку є її монтажна побудова. Монтаж виступає як особлива форма художнього мислення, інтерпретація побаченого за допомогою поєднання окремих фрагментів тексту. Між фрагментами встановлюються смислові, виразні, масштабно-просторові, динамічні відношення. Виразність монтажу залежить від характеру епізодів, що поєднуються. Завдання автора – знайти темпоритм, за яким будуть об'єднуватись уривки відповідно до авторського задуму. Композиційна гармонія частин твору досягається через принципи монтажної побудови тексту. Цей принцип отримав розвиток у кіномистецтві й означає відбір у монтажній лабораторії найбільш вдалих епізодів з метою їх зчеплення в єдину цілісну панораму.

Через сюжетно-структурні особливості роман-пошук характеризується специфічним порушенням часо-просторових і причинно-наслідкових зв'язків. Тут побутує декілька хронотопів і подієвих пластів. Маємо асоціативно-емоційний зв'язок між елементами сюжету. Документ у структурі композиції є не тільки будівельним матеріалом сюжету, але й складовою частиною біографічного часу. Тому композиційна архітектура підкорена реалізації задуму автора: подати біографічну постать крізь призму документів, хронотопічних зв'язків біографічного часу, поліфонічність точок зору. Монтажний підхід дозволяє авторові працювати над композицією твору в декількох напрямках: розбивка тексту на блоки; потім у кожному блоці розглянути певний епізод; побудувати всі фрагменти за принципом сюжетно-композиційного розвитку; за допомогою монтажно-логічних зв'язків досягти цілісності тексту. Таким чином, “можна стверджувати, що в художніх біографіях традиційного, сюжетно-подієвого типу, незалежно від ступеня белетризації сюжету, основні елементи композиції, у першу чергу кульмінація і розв'язка, майже завжди визначаються реальною біографією прототипу героя, яка знає свої злети й падіння” [11, с. 46]. Отже, можна стверджувати, що поліфонічний хронотоп роману-пошуку, зокрема біографічний час, складається з подій-документів, які підтверджуються фактичним матеріалом. Дуже часто саме документ перебирає на себе функції оповідача. З'являється паралельний час оповіді. За твердженням О.Дацюка, такий біографічний час набуває перцептуального характеру, “оскільки сприйняття його читачем відбувається через посередника в особі конкретного персонажа” [11, с. 47]. Відбувається зміщення хронотопів: час документа не завжди відповідає часу подій, що відбулися за цей період, і не співпадає з реальним часом, який творить автор. “Як правило, перцептуальний час у життєписах асоціативно-психологічного типу переплітається з

концептуальним, об'єктно-подієвим часом, що й призводить до мозаїчності сюжетної композиції у творах даного типу" [11, с. 47].

Композиційна побудова біографічного роману-пошуку внаслідок асоціативної монтажності та мозаїчності сюжету не має єдиного центра. Він ніби розпорошений. Проте, "мозаїчність сюжетної композиції зовсім не означає, що у романі відсутні її основні елементи" [11, с. 50]. Наприклад, композиційна архітектоніка роману-пошуку В.Жадька "Грек із душею українця" про видатного письменника, просвітника та історика Миколу Аркаса складається з численних фрагментів-центрів, які за допомогою документальних подробиць різного штибу ("родове дерево" родини Аркасів, складене автором, приватний епістолярій, спогади сучасників, офіційні документи, цитати з преси тощо) творять поліфонію біографічного часу. До хронотопу суб'єктивності автора долучаються хронотопи документів, які подаються "фрагментами" або "уривками" у вигляді численних вкраплень у супроводі авторського коментаря. Уявний розподіл на розділи, невеликих за обсягом, підсилює колажність архітектоніки. Отже, монтажна стилістика композиції відповідає вимогам досліджуваного нами жанру.

Роман-реконструкція Ю.Лотмана "Створення Карамзіна" теж не має єдиного центру твору. Певні етапи подій перемежуються вставними розділами ("Куди може завести фізіогноміка"), розділами, що повністю складаються із цитованих документів ("Уривки з документів"). Незвична й кінцівка твору, яка завершується "Висновками", "Епілогом", "Епілогом епілогу" та спеціальним розділом, який присвячено списку літератури про твори М.Карамзіна. У передмові до цього роману-пошуку Б.Єгоров пояснює авторський задум: ця книжка – "не дослідження творчості Карамзіна в цілому й не біографія в смислі переліку зовнішніх фактів його життя. Це біографія душі, спроба розкрити внутрішній пафос шукань автора, який, як вважає Ю.Лотман, все життя виковував себе" [4, с. 7].

Ще одна особливість композиційної побудови біографічного роману-пошуку характеризується зміщенням біографічного часу й порушенням послідовності хронотопів (автора, документа, біографічної особи). Один часовий пласт накладається на інший, хронотоп змінює свою структуру, вбирає в себе частини протилежних хронотопів, нові компоненти зображення. Ваги набувають позасюжетні елементи (опис, авторська характеристика, ремарки, філософські відступи, діалоги, коментар тощо). Наприклад, "Оповідь про Платона" П.Акройда побудована в дусі сократівських діалогів Платона із Душею. Авторський коментар до різних документів у "Бувальщині про Тараса" Л.Большакова відіграє ключову роль у розумінні смислових значень докладних списків солдат Орської фортеці, документів Аральської експедиції, нотаток офіцерів, записок самого Т.Шевченка. Автор використовує особливий вид реставрації – "документальну реставрацію", коли плями з життя

Кобзаря поступово заповнюються фактами, завдяки пошукам в архівах та спогадах.

З “аплікації із цитат” (за висловом Я.Кумка) і літературних ремінісценцій будує композицію А.Перес-Реверте у своєму романі “Клуб Дюма, або Тінь Ришельє”. Половина назв із шістнадцяти розділів роману мають літературні алюзії з творів А.Дюма-старшого (“Анжуйське вино”, “Людина зі шрамом”, “Бекінгем і міледі”, “Підвали Менга”, “Корсо і Ришельє” тощо). Крім того, епіграф до кожного розділу позначений літературним впливом і містить цитати з творів Е.Сю (перший розділ), О.Дюма “Три мушкетера”, “Граф Монте-Крісто”, “Віконт де Бражелон” (другий, четвертий, дев’ятий та шістнадцятий розділи), П.Феваля “Горбун” (третій розділ), А.Крісті “Вбивство Роджера Екрюйда” (п’ятий розділ), Р.Сабатіні “Скарамуш” (десятий розділ), А.Конан Дойла “Долина жаху” (тринадцятий розділ) тощо. Вони є своєрідним авторським коментарем до зображуваних подій і відразу налаштовують читача-реципієнта на відповідне сприймання подій.

Подібним чином розташовані розділи в романі-дослідженні Б.Бурсова “Особистість Достоевського”. Хоча, на перший погляд, композиційна побудова роману проста. Твір складається зі вступу, усього трьох частин (з розділами) і висновками. Проте відкривши книжку бачимо, що кожна частина супроводжується цитатами з епістолярію Ф.Достоевського, а кожен розділ містить численну кількість маленьких підрозділів. Це обумовлено метою, яку поставив перед собою автор. Книжка насичена біографічно-психологічними й літературно-стилістичними характеристиками. Кожен маленький підрозділ – “крок” (чи “етап”) присвячений певній події або грані творчої особистості Ф.Достоевського, які розкриваються перед нами: чи то любов до людей і мистецтва, відношення до своєї власної творчості, чи аналіз перших листів, чи творча лабораторія митця, або ж вольова сфера діяльності. Композиція виконує тут подвійну функцію: вона відповідає не тільки за побудову твору і зв’язок подій, а й за сюжетну лінію. Б.Бурсов пише: “Хоча, треба зізнатися, при вільній, безсюжетній побудові цієї книжки мені весь час треба піклуватися про її єдність, і тим більше я весь час думаю про більш результативні засоби розгляду й вивчення такої невимовно складної особистості, якою є особистість Достоевського” [6, с. 313]. Основні традиційні елементи сюжету втрачаються композицією й не відіграють першочергової ролі. Тим більше, традиційний вигляд їх змінюється, з’являється декілька варіантів часових площин. Виникає мозаїчна фрагментарна композиція асоціативно-психологічного типу.

“Довершена композиція для біографії – половина успіху” [12, с. 25]. Чим закінчиться життєвий шлях героя, заздалегідь відомо. Захоплює читача саме композиція, побудова твору. Особливість сучасної біографії виявляється “насамперед в ускладненні сюжетного розвитку і композиційної структури твору” [11, с. 34]. Сюжет, який будується на використанні фактичного матеріалу, знаходиться із композицією в

органічному взаємозв'язку, але вони не є тотожними поняттями. Проте О.Дацюк пропонує вживати термін “сюжетно-композиційної єдності” [11, с. 34], мотивуючи це тим, що у “біографічній прозі, на відміну від більшості епічних форм, сюжетний розвиток ґрунтується на реальних фактах життя головного героя” [11, с. 34]. Але саме у сфері композиції автор може виявити свій таланти і творчу свободу. Композиція для автора стає тим засобом, який допомагає осмислити й оцінити елементи сюжету, органічно поєднати їх, а не просто “штучно” зціпити.

Сюжетно-композиційна єдність біографічних творів, зокрема роману-пошуку, полягає в надзвичайно ускладненому й глибинному рівні взаємодії і модифікаціях цих двох літературознавчих структурних категорій, що враховує не тільки зображення подій та ситуацій, але й хронотопи з різними часовими зв'язками. Таким чином, композиція ніби контролює сюжет, позбавляючи його зайвих деталей, а сюжет зумовлює композиційну архітектуру.

#### Література

- 1. Акіншина І.М.** Елементи “чорного гумору” та прийом колажу в художньо-біографічній прозі кінці ХХ ст. // Вісник Луганського нац. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка. Серія: Філологічні науки. – 2004. – № 7. – С. 183 – 193.
- 2. Акройд П.** Повесть о Платоне // Ін. лит. – 2001. – № 9. – С. 3 – 60.
- 3. Затонский Д.** Роман и документ // Вопр. лит. – 1978. – № 12. – С. 135 – 162.
- 4. Лотман М.Ю.** Сотворение Карамзина. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
- 5. Полтавчук В.Г.** Біографічний роман і проблема виховання історією. – К.: Товариство “Знання”, 1989. – 48 с.
- 6. Бурсов Б.І.** Личность Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1974. – 680 с.
- 7. Дружников Ю.** Узник России. Роман-исследование. – М.: Изограф, 1997. – 656 с.
- 8. Галич О.А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
- 9. Большаков Л.Н.** Быль о Тарасе. Книга первая. Яман-Кала. – Москва – Оренбург, 1993. – 438 с.
- 10. Жадько В.О.** Грек із душею українця. Роман-пошук. – К., Видавець СПД Жадько В.О., 2003. – 348 с.
- 11. Галич О.А., Дацюк О.О., Мороз Л.В.** Художня біографія: проблемі теорії та історії. – Рівне, 1999. – 94 с.
- 12. Кумок Я.** Биография и биограф // Вопр. лит. – 1973. – № 10. – С. 18 – 33.
- 13. Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. – М., 1970. – 363 с.
- 14. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.** – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
- 15. Ткаченко А.О.** Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
- 16. Денисова Т.Н.** Роман і проблеми його композиції. – К.: Наук. думка, 1968. – 252 с.

The article is devoted to a new genre of documentary prose – biographic novel-search. This variety of documentary-biographic literature is characterized by the complex subject-composition construction. The assembling-fragmentary chart of serve of actual material and polyphonic construction determine nature of composition architectonics and allow connecting different temporal layers.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Шевчук

**Н.М. Сизоненко**

### **ДОКУМЕНТ ЯК ОСНОВНИЙ ФАКТОР СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА “ВЕЛЕСИЧ”**

“Слово о полку Ігоревім” становить предмет неодноразових звернень Василя Шевчука (наукові статті, віршований переспів) до осмислення й потрактування образу ймовірного автора найдавнішого писемного передання, виявлення потенційних значень і смислів тексту “Слова”. Підсумовує багаторічну дослідницько-пошукову роботу В.Шевчука роман “Велесич” [1], сприйняття якого в літературознавчих студіях коливалося від одних крайнощів – “твір цікавий насамперед своєю концептуальністю, оригінальністю прочитання самого “Слова о полку Ігоревім” та історії його створення” [2, с. 12] – до інших – “невірна жанрова орієнтація, переоцінка деяких своїх припущень щодо темних місць “Слова”, плитке, однобоке уявлення про можливого автора пам’ятки” [3, с. 259].

Найбільш акцентованим у наукових розвідках К.Волинського, М.Ільницького, П.Охріменка, М.Петінова, С.Пінчука та ін. постало питання співмірності факту й домислу в романі, проблема сюжетно-композиційної реалізації авторської концепції. Власне, художні гіпотези письменника, витлумачення ним ряду так званих “темних місць” пам’ятки й “викликали заперечення та суперечки вчених” [4, с. 28]. Так, зокрема, С.Пінчук вважав, що романіст мав би дотримуватися “найвірогіднішої, з його точки зору, наукової версії про конкретну особу автора” [3, с. 252]. Інші дослідники (Г.Клочек, М.Ільницький, П.Охріменко) наукові судження В.Шевчука сприймали як такі, що варті уваги “спеціалістів-знавців цієї безсмертної пам’ятки” [5, с. 6], проте з певними застереженнями щодо їх наукової вивіреності.

Частково розглядається в низці літературознавчих розвідок й проблема сюжетно-композиційної організації роману, ключ до розв’язання якої, на наш погляд, вдало був “підібраний” М.Ільницьким. Науковець справедливо відзначив, що в тлумаченні В.Шевчуком давньої пам’ятки “поєднані науковий підхід до предмета зображення й вдале

перевтілення проблеми в художній матеріал, яке відбувається, можна сказати, на очах у читача” [6, с. 58]. Осмислення специфіки сюжетно-композиційної організації роману “Велесич” через призму естетичної рецепції становить мету нашої розвідки.

Передусім зазначимо, що у визначенні жанрового модусу роману “Велесич” літературознавці не дійшли одностайної думки. Більшість дослідників (К.Волинський, О.Галич, В.Дончик, М.Жулинський, М.Ільницький, М.Наєнко, М.Стрельбицький) ідентифікували твір з **історичним романом**, його різновид (**історико-художній**) і підгрупу (**умовно-історична**) конкретизувала С.Андрусів [7, с. 17]. До власне **біографічних**, з уточненням його жанрової номінації, зараховують роман “Велесич” І.Ходорківський (“до певної міри **експериментальний**” (виділено нами – Н.С.) [8, с. 2]) та В.Полтавчук (**книга-гіпотеза** [9, с. 8]). Семантично близьким до останнього жанрового визначення є й авторське – **роман-дослідження** [10, с. 37]. У новітніх дослідженнях (маємо на увазі розвідку І.Савенко [11]) роман В.Шевчука розглядається в парадигмі **біографічного роману-пошуку**. Такий різнобій думок щодо жанрового витлумачення роману “Велесич” вочевидь засвідчує теоретичну нерозробленість питання, що й сьогодні залишається відкритим: розмежування документально-біографічних та історичних жанрових форм. З’ясування “статусу” головного персонажа в романі (реальна історична особа чи художній образ), ступені та якості художнього вимислу та домислу, ролі документу в сюжетно-композиційній схемі твору дозволить нам розв’язати дану проблему.

Сюжет роману розгортається у двох часових планах (сучасний і давній), які перманентно переплітаються: поет Макар та його супутниця Лада мандрують по місцях “Слова о полку Ігоревім”, ніби повторюючи маршрут князя Ігоря; про часи давно минулі, зокрема про ймовірного автора “Слова” – Велесича – дізнаємося з марень та видінь Макара (художня реконструкція історії написання пам’ятки в авторській інтерпретації). Застосований автором композиційний прийом подорожі, попри те, що він не новий для нашої романістики, у контексті роману виконує принаймні дві функції. Перша, найбільш очевидна – пов’язує дві сюжетні лінії, два часові плани, що дозволяє письменникові поглянути на минуле “під кутом зору інтересів сучасності, якихось її важливих назрілих запитів” [12, с. 2]. Конкретизуємо: зацікавлення В.Шевчука давньою пам’яткою продиктоване розумінням діалогічної природи словесного твору. Орієнтуючись на задоволення потреб реципієнта в популярних роботах про “Слово” [13, с. 4], письменник здійснює спробу логічно поєднати в романі рівень декодування образів та смислів пам’ятки (фактичний матеріал) з репродуктивним рівнем інтерпретації, який передбачає художню реконструкцію. Таким чином, попереднє розуміння інтерпретованого феномену формується сучасною частиною роману, а індивідуальне розуміння, інтерпретація – ретроспективною. Друга функція жанроформувальна. Сюжетно-композиційна організація

роману спрямована на пошук подробиць (маршрут і мета Ігорового походу), заповнення “білих плям” (трактування письменником заспіву поеми, висловів “земля Трояна”, “віки Трояні”, “тропа Трояна”, тлумачення слів “дивь”, “Карна и Жля”, рядка “суды рядя до Дунаю”), побудування гіпотез (вік, освіта, соціальне становище, духовний світ митця – можливого автора “Слова о полку Ігоревім”).

Оповідь про події, що ведеться гетеродієгетичним наратором у хронологічному й психологічному аспектах (подорож Лади та Макара і його видіння) та в логічному (введення до художнього хронотопу роману документів різного характеру), створює своєрідне сюжетне плетиво.

Сюжетна лінія Макара та Лади виписана схематично, як і їх образи, оскільки основна увага письменника концентрується навколо розв’язання суто наукового питання, вкладеного в уста Макара: “Поет-співець і літописець... Одна чи дві людини?” [1, с. 23]. Пошук відповіді на нього, прагнення встановлення істини стосовно безіменного автора давньої пам’ятки (пізнавальний і гедоністичний мотиви) зумовлюють ініціювання Макаром подорожі місцями “Слова”, спрямовуючи його інтелектуальну й психологічну роботу.

Естетичний досвід Макара, що має безпосереднє відношення до світу мистецтва (поет) і науки (вивчення пам’ятки протягом п’яти років), а також навички спілкування їх мовою, порівняно з естетичним досвідом Лади (обізнаність з пам’яткою на рівні реципієнта), значно ширший. А тому в діалогічному наративі взаємодія голосів Макара та Лади, їх свідомостей різняться в аспекті інформативному: вільне оперування документами. Макар о-мовлює своє розуміння у формі тлумачення й гіпотез, натомість Лада, відштовхуючись від відомого, ставить запитання, дискутує і, таким чином, спрямовує рух дослідницької думки (від відомого до нового), забезпечуючи повноту висвітлення проблем, пов’язаних зі “Словом”.

Слід зауважити, що в контексті роману Макар не тільки віддзеркалює особистість автора, але й виступає персонажем цілком самостійним, “який генетично зв’язаний із анонімним співцем походу князя Ігоря Сіверського на половців трагічного травня 1185 року” [6, с. 57]. За його образом закріплюються функції передусім інтерпретатора “Слова” й авторського коментаря, хоч доцільнішою тут була б “роль автора в його прямому вияві” [6, с. 58]. Авторська позиція, що реалізується через образ Макара, виявляється вже в накресленні маршруту подорожі, який по суті має збігатися з маршрутом походу Ігоря. Вдаючись до цитування історичного документу – Іпатіївського літопису, – Макар висуває гіпотезу, підтверджуючи її картографічними аргументами, що великий шлях на Київ з Волині йшов із Корця не через Ушомир (літописний Ушеськ), а через Бараші [1, с. 10 – 15]. Також, спираючись на зміст пам’ятки і на той же літопис, пропонується новий маршрут Ігорового походу – лівобережжям Сіверського Дінця – і місце битви – у пісках біля села Варварівки, неподалік Рубіжного. Окремі

відрізки маршруту персонажів чи то їх зупинка в певному населеному пункті розгортають сюжет роману в художньому часопросторі й дозволяють авторові здійснювати пошук, виводити гіпотези, робити висновки й подавати фактичний матеріал про ймовірного автора “Слова” так би мовити “дозовано”.

Літературознавець К.Волинський виокремлює дві групи аргументів, які підтверджують історичну ймовірність авторської концепції [2, с. 13]: історичні відомості (літописні, етимологічні, фольклорні) й рецепція В.Шевчуком значень і смислів, що містяться у самій пам’ятці. Різноманітні документи вводяться до наративу в певній послідовності, вписуючись у логіку побудування доказів: спершу висувається припущення у вигляді робочої гіпотези, що потребує доведення; аргументи добираються або з наявних у розпорядженні автора документів, або внаслідок ревізії наукових концепцій, що піддаються сумніву й залучаються до аналізу. В інших випадках до наративу вводяться вже доведені дослідниками положення в статусі аксіом, що ретельно перевіряються шляхом зіставлення з новими фактами, не залученими до наукового аналізу й інтерпретації. Причому такі факти не завжди зафіксовані в документах, а тому сприймаються як вірогідні, домислені автором. Таким чином, внаслідок пошуку логічного зв’язку між припущеннями й доказами оформлюються основні положення авторської концепції, яка становить новий горизонт рецепції “Слова”. Проілюструємо це на прикладі ключового в концепції В.Шевчука витлумачення власного імені Трояна. Вказуючи на згадку в “Слові” таких рядків, як *“рища в тропу Трояню”*, *“вступив дівою на землю Трояню”*, *“на сьомому віці Трояні”*, Макар звертається за роз’ясненням до існуючих наукових концепцій, безвідносно до імен їх авторів. Характерно, що введення тез науковців до наративу (передбачається, що вони відомі читачеві) підпорядковане логіці доказовості: від найменш неприйнятних з погляд у аргументації до тих, що претендують на істинність висунутих положень. Короткий виклад сутності наукових концепцій, згідно з якими *“Троян – це імператор римський, а звідси і віки його, й тропа його”* [1, с. 44], супроводжується коментарем Макара: *“Слово”* просте і чисте, гранично точне в усіх своїх частинах. І раптом, – немов Пилип із конопель, – з’являється імператор, та ще й не свій, а римський, що жив тисячу років тому. Хіба це в душі *“Слова”*? [1, с. 45]. З коментаря видно, що подібна теза суперечить основному документові – *“Слову”*, – а тому пошук поновлюється. Версія про те, що *“Троян – це бог поганський, земля Трояня – земля слов’янська, руська”* [1, с. 45] видається Ладі переконливою, проте Макар захищає іншу гіпотезу, висунуту вченими: *Троян – це “державна, троїстий союз племен”* [1, с. 45]. Власне, доведення тези, що *Троян є прадержавою східних слов’ян, “стає головною сюжетною пружиною роману”* [3, с. 254], з нею пов’язаний основний мотив походу руських князів на половців з метою визволення землі Трояні, яка сягала *“від Дону*



аж до Угорщини, від моря Суразького до моря Білого!..” [1, с. 162]. Гіпотеза, що захищається автором, ґрунтована як на самому тексті “Слова” й історичних відомостях, так і на дійсному факті – опис заснування Києва міститься у вірменському літописі. За подібними принципами вибудовуються й інші гіпотези.

Виявом розуміння пам’ятки є не тільки о-мовлення значень і смислів у формі тлумачень, але й “дотворення” літературного тексту шляхом активізації уяви й асоціативного мислення. Важливо зауважити, що переключення оповіді з плану подієвого до ретроспективного – художньої реконструкції історії створення “Слова”, – а також нерівномірність описів різночасових площин зумовлені, з одного боку, хронотопом Макара, який відбирає документи, здійснює пошук і висуває гіпотези, а з іншого – орієнтацією на сприйняття читача, розпізнавання й розуміння ним художньої мови тексту “Слова”. Декодовані Макаром смислові значення пам’ятки, що так чи інакше пов’язані з постаттю ймовірного автора “Слова”, об’єднуються у своєрідні смислові блоки, які в ретроспективній частині розгортаються у певні образи, поглиблюють і розширюють з’ясовані смисли. Так, скажімо, у сучасній частині роману обґрунтовується теза, що вірогідним автором “Слова” могла бути людина причетна до світу мистецтва, а в ретроспективній частині висунута теза здобуває своє художнє завершення: в уяві Макара ймовірний автор пам’ятки оформлюється в образ Велесича – воїна-дружинника, піснетворця, носія народного духу й ідеалів. Це, як зазначає М.Льницький, “не сковувало уяви письменника, і він мав можливість будувати біографію свого героя такою, яку вважав найбільш ймовірною за обраних умов” [6, с. 58]. “Видіння” Макара виконують важливу сюжетно-композиційну функцію: вони дозволяють письменникові вільно рухати сюжет у різночасових площинах, що постійно переплітаються й характеризуються своєю незамкненістю. Чим більше Макар під час подорожі прояснює для себе якісь моменти, пов’язані зі “Словом”, тим частішими й тривалішими стають його видіння, з яких проглядає історичний простір доби, дух часу, живі люди, яких “ми просто мусимо ... зрозуміти, побачити в них не ікони, а рідні душі, трепетні й такі ж вразливі, повні любові й болю...” [1, с. 27]. Порівняно з сюжетною лінією Макара та Лади лінія Велесича виписана динамічно, оповідь розгортається стрімко завдяки насиченості колізіями, що загострюють душевні боріння головного персонажа. Навіювання Макара виникають несподівано, виявляючи глибину його естетичного переживання, зумовленого естетичними стосунками між текстом пам’ятки (об’єктом) і ним як реципієнтом (суб’єктом). Власне, спостерігаємо ситуацію, коли первинний (чужий) горизонт тексту еднається з горизонтом сучасності (власний горизонт інтерпретатора) для здобуття горизонту нового тлумачення, що оформлюється в художній твір.

Таким чином, формозміст роману В.Шевчука вписується в герменевтичну тріаду “розуміння – тлумачення – застосування”,

засвідчуючи єдність науково-аналітичного й художнього підходів письменника до опрацювання фактичного матеріалу, який базується на документі як основному факторі здійснення пошуку й реалізації авторської концепції. Розташування елементів сюжету роману побудоване за принципом сумірності епізодів сучасного та минулого (монтажна форма композиції), які утворюють складне сюжетне плетиво. Оповідь носить фрагментарний характер, що призводить до порушення часо-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між описуваними подіями, тим самим забезпечуючи асоціативно-психологічне розгортання сюжету. Важливим засобом організації романного мислення виступає ретроспекція, в якій раніше відкриті факти набувають художньої зримості, розширюючи уявлення про образ вірогідного автора “Слова о полку Ігоревім”.

Визначаючи жанровий модус роману, виходимо з розуміння авторської концепції, за якою ймовірним автором “Слова” виступає митець (Велесич), чиє біографічне життя подається як вигадане, хоч і вірогідне. Також враховуємо наступне зауваження О.Галича: “чим далі в часі від нас зображується історична особа, тим менше надій перевірити справжність фактів і подій її життя, а звідси – неможливість створити книги документально-біографічної прози про осіб давно минулих епох, хоча... історичний твір... може бути створено” [14, с. 15]. Отже, жанр роману ідентифікуємо з **історичним**, а його різновид – з **романом-пошуком**, оскільки його сюжетно-композиційна організація спрямована на пошук подробиць, заповнення “білих плям”, побудування гіпотез. Детального аналізу потребує встановлення специфіки функціонування категорій часу й простору в романі, що пов'язані з усіма компонентами твору.

#### Література

1. **Шевчук В.** Велесич: Роман. – К., 1980.
2. **Волинський К.** Історичні твори Василя Шевчука // Шевчук В. А. Предтеча: Романи. – К., 1982.
3. **Пінчук С.П.** Чарівне зерно поезії: Літ.-крит. нарис. – К., 1986.
4. **Філатова О.** З досвіду радянського історичного роману // Рад. літературознавство. – 1982. – № 4. – С. 22 – 28.
5. **Клочек Г.** За що і чим платимо: Нотатки до прози Василя Шевчука // Літ. Україна. – 1983. – 10 лют.
6. **Ільницький М.М.** Людина в історії: (Сучасний український історичний роман). – К., 1989.
7. **Андрусів С.** Мости між часами // Укр. мова і літ. в школі. – 1987. – № 8. – С. 14 – 20.
8. **Ходорківський І.** Образ митця. Який він? // Літ. Україна. – 1984. – 5 січ.
9. **Полтавчук В.Г.** Біографічний роман і проблема виховання історією. – К., 1989.
10. **Шевчук В.** Заради грана істини // Рад. літературознавство. – 1985. – № 7. – С. 35 – 37.
11. **Савенко І.** Структурні особливості парадигми хронотопу біографічного роману-пошуку // Вісник Луганського нац. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка. – 2006. – № 1. – С. 175 – 184.
12. **Волинський К.** Труді і дні Велесича // Літ. Україна. – 1980. –

23 груд. **13. Голець Я.** На перехрестях історії // Київ, правда. – 1984. – 12 груд. – С. 4. **14. Галич О.** Коли герой – особа реальна // Рад. літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 12 – 17.

The problem which is considered in the article had not found its reflection in literary investigations, exactly: the role of the document as a scientific base, on which the author carries out the realization of his own conception in interpretation of “Slovo”. So the genre modus of V. Shevchuk’s novel is specified coming from the peculiarities of compositional organization with a plot and establishing the degree of conjecture and invention in representation of the main character – Velesich.

УДК 821.161.2. – 312.6.09 Жиленко

**С.Ф. Сіверська**

#### **НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОБІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ ІРИНИ ЖИЛЕНКО “НОМО FERIENS”**

У сучасному літературознавстві наратив став предметом великої кількості нових досліджень. Цей факт можна пояснити виникненням нової парадигми, згідно з якою слово концентрує в собі багатомістовий історичний досвід попередніх поколінь. “Оповідна форма – усна та письмова – являє фундаментальну психологічну, лінгвістичну, культурологічну й філософську основу наших спроб дійти згоди з природою та умовами існування” [1, с. 30]. Російський дослідник М.Бахтін зазначав, що “кожна історія й кожне слово є “багатоголосим” (поліфонічним)”. “Кожне слово, речення або оповідь зберігають у собі залишки всіх тих суб’єктів, можливих та реальних, які колись використовували це слово, речення або наратив” [Цит. за: 1, с. 34]. Історію й світогляд будь-якого народу можна пізнати й дослідити, якщо простежити сукупність слів певного контексту, через те, що “історія – це в першу чергу мова, себто середовище вільного обертання смислових еквівалентів, що й є головною умовою існування тієї Історії” [2, с. 10]. “Історії розповідаються з певних “позицій”, вони “трапляються” в локальних моральних контекстах, в яких права та обов’язки осіб як оповідачів впливають на визначення місця знаходження авторського голосу” [1, с. 34].

Спосіб життя, почуття, систему уявлень про світ певної особи можна осмислити, якщо дослідити матеріальний результат її самовираження. Тобто, для того, щоб зрозуміти певний твір, ми повинні дослідити засоби, за допомогою яких автор організував власну історію. Отже, сукупність засобів вираження авторського “Я”, що становить певну інтертекстуальну цілісність, яка реалізується через окремі засоби

процесу оповіді, є предметом нашого дослідження. Об'єкт дослідження – автобіографічний роман І.Жиленко “*Homo feriens*”. Метою статті є спроба висвітлення нарративних особливостей вищезазначеного твору. Мета передбачає вирішення ряду завдань: визначення нарративного типу досліджуваного твору, вивчення форм нарративного вираження авторського світобачення, розгляд взаємозв'язку між досліджуваним романом та локальним культурно-історичним середовищем. Актуальність дослідження обумовлюється двома факторами: по-перше, з 80-х років ХХ ст. спостерігається підвищення уваги до нарративного дискурсу взагалі, по-друге, протягом останніх десятиліть можна помітити зацікавлення літературознавців і критиків сучасною документалістикою, мемуаристикою та біографічними творами.

За словами І.Бондар-Терещенка, сучасна проза “досліджує нові культурні коди й оперує новими пропорціями світу, ще й вчить відчувати життя в інших масштабах, з іншими, якщо завгодно, уявленнями про добро і зло, правду і кривду, державне і рідне” [2, с. 25]. Отже, завдання літературознавства полягає в дослідженні нових тенденцій в літературі та критиці, в співзвучному та об'єктивному відтворенні спектру закономірностей сучасного літературного процесу.

Наратологія як окрема літературознавча дисципліна сформувалася в 60-х роках ХХст. Різними дослідниками було запропоновано декілька класифікацій нарративної типології тексту. Одним з найперших науковців, який запропонував власну класифікацію, був англійський літературознавець П.Лабокк, який виділяв чотири оповідні форми: “1) панорамний огляд (*panoramic survey*); 2) драматизований оповідач (*dramatized narrator*); 3) драматизована свідомість (*dramatized mind*); 4) чиста драма (*pure drama*)”. За поданою класифікацією, досліджуваний нами роман І.Жиленко можна віднести до другого типу – драматизований оповідач, через те, що “в цій оповідній формі наратор не володіє всезнанням, не присутній всюди, розповідає свою історію, як правило, від першої особи, в “картинному” модусі з позиції індивідуалізованого, особистісного сприйняття описуваних подій” [3, с. 59].

Відомі класифікації американського дослідника Н.Фрідмана, німецьких вчених Е.Лайбфріда й В.Фюгера, австрійського літературознавця Ф.К.Штанцеля. Проте ніхто з вищезазначених вчених не наводить у своїх прикладах автобіографічні твори. Але за ознаками, окресленими в класифікаціях, можна визначити певний тип автобіографічних творів. Досліджуючи нарративний тип автобіографічного роману І.Жиленко “*Homo feriens*”, ми можемо визначити нарративний тип й інших автобіографічних романів, бо означені твори мають одну спільну рису. За переконанням українського літературознавця А.Цяпи, автобіографія “конкретизує тотожність суб'єкта й об'єкта”. Вчений зауважує, що “окрім точки автобіографії існують ще точка персонажа (який в автобіографічній реальності знову

починає просуватись лінією життя від народження) та точка реальної особи (яка продовжує рухатись реальністю)” [4, с. 35 – 36]. “Голландський дослідник Ян Лінтвельт, здійснив спробу узагальнити фактично всі попередні типології та запропонував власну класифікацію наративних типів, відштовхуючись від головного, на його думку, принципу, – центру орієнтацій читача в романному світі” [Цит. за: 3, с. 67]. Спираючись на класифікацію Лінтвельта можна зазначити, що автобіографія є гомодієгетичною, тому що тут “наратор одночасно виступає в ролі оповідача та дійової особи”. Наративний тип буде аукторальним (auctorial), тому що “центром орієнтації для читача є сам оповідач з власними оцінками та зауваженнями й ніхто з акторів-персонажів” [Цит. за: 3, с. 67].

У світі існує величезна кількість історій, “які розповідають про такі складні речі, як людське життя. З досліджень феномену автобіографії відомо, що будь-яка історія життя зазвичай охоплює декілька життєвих історій, які, до того ж, змінюють сам хід життя. Помилковою є думка про те, що різні автобіографічні наративи різняться тим, що деякі з них є “правильними”, а інші “не (менш) правильними”. Хибність цього твердження в тому, що існує певний тип градації значень істинності історій, які починаються від істинної історії, що базується на документальних фактах, та закінчується неправдивою історією, яка часто заснована на неправді. Реальність, таким чином, розглядається як певний сорт об’єктивного, квазі-документального критерію, на основі якого можна судити про істинність наративної репрезентації” [1, с. 36]. Т.Гаврилів зазначає: “Наше ставлення до світу виявляється в тому, як ми його, світ, ословлюємо. Ословлення світу – це оповідання історій про світ” [5, с. 84]. Ірина Жиленко в романі “*Nomo feriens*” розповіла нам власну історію життя, спираючись на свій індивідуальний досвід та набуті знання. Об’єктивна реальність існує в просторі й часі незалежно від суб’єктивного ставлення тих, хто з нею стикається. “Еко стверджував, що кожний вигаданий світ паразитує на дійсно існуючому або реальному світі, який вигаданий бере як основу” [1, с. 40]. Наратор, в нашому випадку І.Жиленко, є носієм неповторного, унікального, індивідуального світобачення. Її життєвий досвід, викладений в романі, не має аналогів, це пояснюється тим, що “хоча наратив може окреслювати суто індивідуальні та ситуативно-специфічні версії реальності, він використовується в загальноприйнятих лінгвістичних формах, таких як жанри, структури сюжету, лінії оповіді, риторичні тропи” [1, с. 31].

Спробуємо дослідити формальну структуру оповіді автобіографічного роману І.Жиленко “*Nomo feriens*”. “Якщо виходити зі старого, введеного російськими формалістами визначення, що фабула – це ЩО розповідається в творі, а сюжет – ЯК це розповідається, то визначення сюжету виявилось недостатнім, і в цьому ЯК було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура оповіді, що стосується викладення й розподілу подій, часу, простору та персонажів; і, по-друге,

засоби викладення цієї формальної структури з точки зору прямого чи непрямого діалогу письменника з читачем” [3, с. 70]. Спираючись на це твердження, слід зазначити, що автор веде прямий діалог з читачем: у тексті наявні звертання до наратора. Події, зображені в романі, розташовані хронологічно. Оповідь починається прологом, у якому наратор знаходиться в теперішньому часі; автор стисло розповідає про найважливіші моменти свого життя, наповнюючи свою історію численними філософськими роздумами та спогадами: “Наближається 1996 рік. І ми вже трішки втомились ждати “кращих часів”. Та й чи потрібно їх ждати? Треба жити. Старість добра ще й відсутністю соціальних ілюзій. На все маєш власну думку і не боїшся ту думку оприлюднити” [6, с. 17]. Після концентрованого опису життєвих подій, викладених у пролозі, починається сама оповідь.

Перша подача твору містить сім розділів, кожний з яких присвячений певному значущому періоду життя автора. З першого розділу читач може дізнатися про “сьоме небо дитинства” письменниці. Оповідь наповнена численними інтимними теплими спогадами про кольорові скельця, які зберігалися у коробочці з-під пігулок, про запахи весни та цвітіння кульбабок, про “американські подушечки” – перші жувальні гумки, про дитячі “секрети” та цікаві ігри, про старий буфет та старе піаніно, про перший фільм, який письменниця побачила по телевізору, про маму, яка в дитинстві здавалася казковою царівною, та про багато інших речей, які будуть близькі тим особам, дитячі роки яких прийшлося приблизно на часи дитинства письменниці. З цього ж розділу нам стає відоме те, чому в подальшій творчості автора вікно стає чи не найголовнішим образом-символом. У другому розділі подані спогади про бабусю, яка є уособленням історичної минувшини, що схарактеризована письменницею: “Про розгром панської економіки в 1905 році, про спалення села в 14-му, коли згоріла і бабина оселя, про лихоліття революції і громадянські війни, всі ці криваві зміни влад, бандитські терори, про колективізацію, розкуркулення, репресії і голод – про весь цей жах я не раз чула від бабусі” [6, с. 38]. Можна припустити те, що саме завдяки цим розповідям І.Жиленко турбують теми національного самовизначення та болять численні кризи, які періодично торкаються України. З третього розділу ми дізнаємося про те, як саме І.Жиленко обрала для себе творчий шлях. Це відбулося завдяки шкільній вчительці: “Цю вчительку, Діну Іванівну Попель – послала мені сама доля. Якби не вона – не знаю, чи судилось би мені бути українським поетом і україркою”, – згадує автор. В наступному розділі письменниця сміливо відкриває читачеві світ своєї юної душі, оприлюднивши щоденникові записи за період з 1959 до 1962 року, з яких ми дізнаємося про події, які відбувалися під час навчання в університеті.

Текст оповіді наповнений численними порівняннями: “...голова моя срібна, як сніг за вікном...”, “... люди, <...> мов ящірки...” тощо; протиставленнями: “У моєму житті було багато подій, великих і

яскравих, багато свят і трагедій, шани і кривди”, “Болісно самотній вечір, у якому так гостро переплелись горе і несмілива радість, відчай і надія” тощо; суб’єктивними епітетами: “фосфоресуючі синню засніжені дахи”, “золотоока яєчня”, “люблячі і нещасні душі діда з бабою”, “незрозуміла радість” тощо; незвичними метафорами: “Митець – колесо, яке, обертаючись довкола своєї осі, все ж рухає вперед вселюдського воза”, “... права рука не відає, що творить ліва” тощо. Однією тільки фразою письменника може точно передати глибокий смисл життя, який стосується кожної людини, бо торкається вічних філософських тем. Автор пише: “Молодість – новенька лакована скринька, розчинена навстіж, порожня-бо. Жде вмісту. Пришестя себе. А старість – скринька антикварна, коштовна” [6, с. 61]. Така влучна метафора наштовхує на роздуми будь-якого читача. “Метафора – поруч з очевидністю – вибудовує інакший світ, що є трансцендентний даному в якості можливого” [2, с. 67], – зазначає І.Бондар-Терещенко. З п’ятого розділу зі сторони свого індивідуального бачення письменника повідомляє нам про культурну “відлигу” у 60-х роках. Можна сказати, що цей розділ має певну документальну цінність, бо в ньому містяться відомості про багатьох видатних діячів українського культурного життя, таких як В.Шевчук, В.Дрозд, І.Світличний, Є.Гуцало, Г.Тютюнник тощо. Шостий розділ – це романтична історія кохання між В.Дроздом та І.Жиленко. Сьомий розділ наповнений спогадами про останні роки навчання в університеті та теплі стосунки між письменницею та її чоловіком.

Особливістю досліджуваного нами роману є те, що автор час від часу перериває свою епічну оповідь ліричними уривками. Лірика не так зображує події або героїв, як виражає думки та світовідчуття автора. Віршована мова відрізняється більшою емоційністю, кожне слово в поезії набуває особливої виразності, значущості. Сама І.Жиленко з цього приводу пише: “Вірші знають більше, ніж ми, бо то розум серця, якого розум не знає” [6, с. 14]. Віршовані уривки дають змогу автору влучніше передати власні переживання та почуття, а читачу краще зрозуміти її душевний стан.

“Однією з найсуттєвіших функцій наративу як виду мистецтва є суб’єктивізація світу. Сутність цієї суб’єктивізації полягає в тому, щоб зробити нас відкритими для гіпотетичного, для сфери актуальних та можливих перспектив, які створюють реальне життя свідомості, що інтерпретує” [1, с. 41]. Проте ми не можемо розглядати наратив окремо від певного культурного контексту, в якому він використовується. Автор є носієм та відтворювачем окремої культури, бо, “ословлюючи” навколишній світ, він користується певним набором слів, які несуть на собі багатовікове інформаційне навантаження. “У даному випадку автор роману – це заручник мови, носій певної мовленнєвої поведінки, а, отже, і відповідного мислення” [2, с. 108]. Для того, щоб правильно зрозуміти слова автора, читачу потрібні не тільки вільне володіння мовою,

уважність та спостережливість в процесі прочитання тексту та певне емоційне розуміння його змісту, а ще й певна обізнаність в галузі культурного контексту. Еко зазначав, що “читачі та слухачі літературного твору повинні багато знати про реальний світ, для того щоб розглядати його в ролі правильної основи вигаданого світу. Однією ногою вони стоять в реальному світі, іншою – в універсамі нарративного дискурсу” [1, с. 40].

Досліджуючи текст автобіографічного роману І.Жиленко “*Nomo feriens*” ми побачили відбиття в ньому, з точки зору автора, реальних фактів, які дійсно відбувалися в минулому, і є історичним надбанням українського народу. Можливо, текст досліджуваного твору не зацікавить англійця, німця або француза, але для українського читача він буде актуальним, бо означений твір можна вважати документально важливим з огляду на величезну кількість наявних в ньому специфічних для українського менталітету згаданих автором подій. З боку авторського світобачення в романі відображені події історичної минувшини: хвилі репресій діячів української культури, суспільний устрій держави в період радянської влади, розпал технічної революції, економічна криза 90-х років, явище білінгвізму, яке розповсюджене й сьогодні тощо. У тексті містяться моменти цікаві з етнографічного погляду: опис українських традицій та звичаїв, повідомлення про дитячі ігри, перелік діалектично специфічних назв предметів тощо. Для літературознавця текст роману є цікавим з багатьох сторін: по-перше, з точки зору використовуваних в ньому риторичних тропів та художніх засобів, по-друге, досліджуваний твір – це достовірне джерело для вивчення літературного процесу другої половини ХХ століття, по-третє, сам роман являє собою цілісну літературну та культурну цінність.

Отже, автобіографічний роман І.Жиленко “*Nomo feriens*” є результатом взаємозв’язку між українським культурним контекстом та індивідуальною авторською свідомістю. Наративні особливості досліджуваного тексту передбачають урахування двох важливих моментів: суб’єктивного бачення об’єктивної реальності самим автором, який є вихованцем та носієм специфічного національного менталітету, і попереднього життєвого досвіду кожного читача цього роману, який схильний по-своєму інтерпретувати прочитане, спираючись на систему власних уявлень про світ. З огляду на це, можна стверджувати, що викладений автором зміст тексту, маючи формальну організацію виражальних засобів твору, відбиває особливості українського народного світогляду в сукупності з унікальністю організацією світобачення автора.

#### Література

1. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // *Вопр. философии*. – 2000. – № 3. – С. 29 – 42.
2. Бондар-Терещенко І. Текст 1990-х: герої та персонажі. – Тернопіль: Джура, 2003, – 208 с.
3. **Современное** зарубежное



литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: ИНИОН, 1999. – 320 с. 4. **Цяпа А.** Біографія і автобіографія: діалог про найвищу інстанцію (на матеріалі творів У. Самчука та Е. Канетті) // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 35 – 40. 5. **Поліщук В.** “Наратологічний словник”: до проблеми “порозуміння і культури спілкування”// Слово і час. – 2003. – № 7. – С. 84 – 88 6. **Жиленко І.** “Homo feriens” // Сучасність. – 1998. – № 9. – С. 12 – 87.

This article is about peculiarities of the autobiographical novel by Irina Zhilenko. This research shows us narrative type of novel, explanations of author narrative expression form, and analysis of connection between local cultural environment and individual peculiarity of author.

УДК 82-94(477)

**М.Р. Федунь**

#### **СПОГАДОВІ СВДЧЕННЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ПРО КУБАНЬ ТА ЇЇ НАСЕЛЕННЯ – САМОБУТНІ СТОРИНКИ НАРАТИВНОГО ДИСКУРСУ ВІТЧИЗНЯНОЇ МЕМУАРИСТИКИ**

Так склалося історично, що чимало українців упродовж віків знаходили для себе житло та кращу долю далеко поза Батьківщиною. Це й чисельна кількість тих, хто емігрував на терени американського континенту, і ті, яких доля змусила поселитися на землях Зеленого Клину, Кубані та інших. Полишаючи свої, молоком і медом пливучі землі, українці на чужині не втрачали власної самобутності, сміялися й плакали, співали рідною мовою. Батьківщина для них не лише поставала сонцесяйним міражем, але й частково вкраплювалася на чужих теренах у назви станиць, селищ, містечок... Нині нами знайдено чимало мемуарів, пов'язаних із життям наших земляків поза Україною. У своїх попередніх дослідженнях ми вже частково вели мову про описи Зеленого Клину в спогадах О.Рейтер, про подорожні нотатки з теренів США та Канади О.Кисілевської, в котрих на першому місці була проблема української людини у світовому просторі, її самоідентифікації.

Відрадним є те, що в нашій науці сьогодні знаходимо праці, котрі репрезентують вітчизняну мемуаристику, як наприклад, дослідження О.Галича, І.Василенко, Г.Маслюченко та інших. Однак доводиться констатувати, що мемуарна література нині потребує подальшого пильного вивчення. Насамперед це стосується споминів, виданих у першій половині XX століття, про які й хочемо повести мову в цій статті. Зупинимося на мемуарах, в котрих йдеться про кубанські землі та їх

населення. Адже вони, безперечно, відкривають унікальну сторінку життя українців поза своєю історичною Батьківщиною, а також пропонують широкому загалу цікаві спогадові твори, пов'язані з певною історичною епохою. З іншого боку, прагнемо окреслити на матеріалі пропонованих спогадів різноплановість наративних моделей вітчизняної мемуаристики, їх поетику. Хочемо торкнутися детальніше двох творів спогадового характеру – праці “Шкільництво на Кубані (зі спогадів М.Омельченко)”, котра побачила світ 1927 року, та спогаду М.Галагана “Делегація на Кубань (грудень 1917 р.)”<sup>\*</sup>, який був виданий у 1930 році.

Насамперед звернемося до першого із щойно названих джерел, адже знаходимо в ньому не лише факти, котрі стосуються шкільної справи, але й цифрові дані про той шматок землі, який став рідним чималій кількості українців. Це, загалом, є особливістю спогадів першої половини ХХ століття, адже в більшості з них, як наприклад, у споминах О.Рейтер, о. О.Пристає та інших, подаються статистичні дані про певні місця проживання українців, їх громадські організації тощо. А свого часу О.Назарук наголошував на доконечній потребі передавати потомкам у своїх спогадах якомога більше документів, наводити цифрові дані тощо.

Праця М.Омельченко символізує почуття нескореного духу українства. На це наштовхує читача й поміщена на титульній сторінці світлина із зображенням пам'ятника запорожцям на Тамані, й епіграф, котрий мемуаристка обрала для своєї книги: “Народ не вмер, народ живе, / Хвилює по Рюїні, / І мова плеще і пливе / Річками по Вкраїні” (Олександр Олесь) [1].

Отож, своїми спогадами авторка прагнула сповістити землякам, що й на кубанських землях не вмерло українство. А його на Кубанщині було на той час чимало, адже, наводячи цифрові дані (площа кубанських земель 103246 кв. км, заселені вони 1792-го року за наказом Катерини II, товщина ґрунту чорнозему становить 0,5 – 2 метри в глибину, біля 80-ти пунктів мають лікувальні води та грязі), авторка не забуває сказати, що кількість українців тут становила на той час 70% від усього населення.

Сучасник мемуаристики, В.Біднов, аналізуючи книгу М.Омельченко, зазначав, що авторка розповідала про становище народної освіти на Кубанщині в останнє десятиліття перед революцією, тобто в час, коли їй довелося учителювати. А через те, що Омельченко переповідала про свої особисті спостереження та випадки з педагогічної діяльності, її книгу можна було характеризувати як спогади. До них авторка, як зауважував Біднов, “приточувала” загальні відомості (топографічні та історичні, котрі ми навели вище) про Кубань від 1792-го року.

---

<sup>\*</sup> Назви видань та цитати із джерел першої половини ХХ століття подаємо відповідно до сучасного правопису, однак із збереженням стилю оригіналу

Зважаючи на те, що “доказом потенціальної сили кожного народу, виявом його духовних прагнень являється його шкільництво” [1, с. 2], мемуаристка обрала для себе такий тип спогадової нарації, котрий межував із науковим викладом. Авторка поставила перед собою завдання, яке окреслила так: “...вважаю доцільним познайомити шановного читача, як Кубань задовольняла потреби освіти до 1920 р. і як стоїть шкільництво в сучасний мент” [1, с. 2].

Мемуаристка взяла на себе сміливість заявити, що на той час освіта на Кубані “стояла ліпше, ніж в першорядних губерніях б[увшої] Росії” [1, с. 2]. На думку авторки, “до світової війни деякі наші школи [маються на увазі кубанські. – М.Ф.] рівнялись навіть модерній європейській школі” [1, с. 2]. Нараторка брала на себе сміливість сказати саме так, адже могла цей факт засвідчити особисто, бо 1905-го року перебувала на Ставропольщині, тоді ж була й на курсах у Стрільні (біля Петрограду), 1913-го – на шкільній виставці Петроградського округу, а 1915-го – на Всеросійському з’їзді психологів, у 1917-тому – на Всеросійському з’їзді директорів і начальниць учительських семінарій.

Авторка споминів (свідомо чи несвідомо) прагнула дати відповідь на злободенні для українства питання. І першим із них окреслила наступне: “Чому школа на Кубані була поставлена так високо?”. А далі мемуаристка поставила перед собою завдання розкрити проблему ставлення жителів Кубанщини до закладів освіти, особливості навчання у них.

Отож, авторка зазначала: “Швидкому росту освіти на Кубані та матеріальному забезпеченню школи сприяли такі фактори: населення Кубані давно прагнуло до знання і не жаліло грошей на школу...” [1, с. 4]. Ще у 80-тих роках ХІХ століття 136 станиць віддало “на користь шкіл” більше, ніж 30000 десятин кращої землі. Тому авторка підсумовувала, що по “числу грамотних” Кубань до 1905-го року займала перше місце на Кавказі, а після 1905-го середні школи почали засновувати і по станицях. У мемуарах зазначається: “Станична інтелігенція працювала для підвищення культури рідного краю, при школах існували “Шкільні Ради”, в кінці року влаштовувалися академії. По містах засновували приватні гімназії, “діточі садки”, кожного року вчителі бували на різних курсах, вчителі, що були на курсах, одержували допомогу 40-50 карб., їм надавали безплатний проїзд і помешкання, крім того відвідували курси в Празі, Берліні. Після 1905 р. кожний рік влаштовувалися під час Різдвяних свят Краєві та повітові з’їзди...” [1, с. 4].

Чому ж так часто малограмотний козак сприяв становленню школи? М.Омельченко даний факт пояснювала тим, що “сірома”, який віддавав все своє життя казармі, розумів “конечність освіти для своїх дітей, він надіявся, що його діти не будуть нести тягар військової служби” [1, с. 6].

А що ж відбувалося усередині такої школи, котру населення утримувало на свої кошти? Авторка переповідала, що шкільні будинки, в яких часто облаштовувались і помешкання для вчителів, були найкращими в станиці (в їх приміщеннях були зали на 200 – 300 дітей, бібліотеки, фізичні кабінети, кімнати для вчителів, окрім загальної бібліотеки були також так звані “мінімальні бібліотечки” для кожного класу, де містилися книги для обов’язкового читання). Цікаво, що після прочитання книг часто проводилися їх обговорення, конференції. У початкових класах було безкоштовне навчання, а також підручники, які “...кожний учень, чи то козак, чи то іногородній, одержував дарма” [1, с. 9]. Майже при кожній школі був сад чи город, де “діти навчалися сільському господарству та бджолярству” [1, с. 9]. Із споминів М.Омельченко довідуємося, що окрім козацьких шкіл були також по станицях ще школи іногородні та церковно-приходські, однак значно бідніші. Авторка зазначала: “Для козачої старшини та “чиновників” існували дві школи [...]: Дівочий Інститут та Реальна Гімназія для хлопців” [1, с. 10], тоді як діти простих козаків для продовження освіти могли вчитися у фельдшерській школі, сільськогосподарській нижчій та учительській семінарії, в якій на 20 вакантних місць було 120 – 130 вступників.

З метою збільшення кількості педагогічних кадрів станиця Полтавська заснувала другу вчительську семінарію для хлопців, а в Катеринодарі було відкрито також жіночу семінарію, котра вважалась однією з найкращих на Кавказі. Мемуаристка повідомляла, що вона сама доклала чимало зусиль для того, щоб у 1916 році заснувати другу вчительську жіночу семінарію в станиці Полтавській, а підтримкою для неї була моральна та матеріальна підмога самих полтавців.

Коли ж 1917 року Кубань стала самостійною, то, як писала Омельченко, “Краєва Рада взяла провід політичного, соціального і культурного життя Краю в свої руки” [1, с. 12]. Відповідно, освіта “нагло зробила великий поступ”. У революційний час було також відкрито Північно-Кавказький політехнікум, Кубанський політехнікум, реформовано середню музичну школу в консерваторію. Мемуаристка акцентувала на тому, що “все це змогли зробити кубанці, коли ліпші сини Кубані, молоде козацтво, бились на фронті громадянської війни” [1, с. 13].

Багато нового приніс на Кубанщину 1919 рік, адже тоді були влаштовані в Сіську курси для підготовки вчителів українців, а восени цього ж року в перших групах деяких початкових шкіл почалося навчання на рідній мові. Не обминуло це й Полтавської семінарії. Авторка констатувала: “...так почався національний рух на Кубані” [1, с. 13]. Однак уже події 1920 – 1923 років спричинилися до того, що поглибилася тяжка господарська та культурна криза, а це, в свою чергу, призвело до часткового припинення національного руху. Однак із 1923

року, за словами мемуаристки, “знову почався національний рух на Кубані, але українізація йде поволі” [1, с. 15].

Закінчуючи свої спогади, підсумовуючи, авторка знову звернулася до слів Олександра Олеся: “Ми позбавлені можливості працювати на рідному терені і ми лише хтіли б, хто зараз на Кубані, або ті, кому не заборонені шляхи туди, щоб всі збагнули велич доби, яку переживає Кубань, і, любовно працюючи в напрямі волі і щастя рідного краю, сприяли б здійсненню думки нашого поета О.Олеся: “О, Україно-мати! Зглянься, захисти, / Прости свою доньку безталанну і зрадливу, / Пошли ти янгола, любовно одвести / Від круч дитя твоє сліпе на рідну ниву” [1, с. 16].

Як бачимо, обраний мемуаристкою вид нарації, котрий майже межує, як ми зауважили, з науковим нарисом, не заважає їй вдатися до ліричних відступів. А вибрані з поезій Олеся уривки підсилюють розуміння нею важливості вирішення в час переходової доби національних питань.

А тепер коротко зупинимося на спогаді М.Галагана, який дотичний до першого, розглянутого нами щойно спомину. Цю близькість вловлюємо не лише в історичному часі, про котрий іде мова, але й у піднятій авторами проблемі національної свідомості.

Отож, М.Галаган переповідав про те, що мав можливість відправитися з делегацією від Центральної Ради на Кубанщину. Мемуарист зізнавався, що тогочасна подорож залізницею не могла набути характеру приємної мандрівки, адже скрізь снували демобілізовані вояки... Та в дорозі Галаган спостеріг взаємопорозуміння розділених кордонами людей: “...взаїмна пошана так би мовити потенціяльних союзників виявилась у тому, що коли донці починали упівголос співати свою пісню про тихий Дон, то кілька українських голосів прилучилось до них, а коли українці затягли “Ще не вмерла Україна”, то їм помагали донці...” [2, с. 37]. Автору було цікаво розмовляти з моряками, які “горіли й дихали огнем національної і соціальної революції” [2, с. 37].

Коли делегати прибули до Катеринодару, ніхто не зустрів їх хлібом-сіллю, однак, пише М.Галаган, “Кубань нас зустріла своїм хлібом” [2, с. 38], адже хтось із моряків приніс на зупинці білу хлібину. Це була окраса краю, про що автор зазначував: “...перше, що ми дістали на Кубані до своїх рук, був символ багатства природи й землі кубанської – білий хліб” [2, с. 38].

Після приїзду депутати одразу ж відвідали голову тамтешнього революційного уряду – Л.Л.Бича, інтелігентну людину, як його характеризував мемуарист, близьку до журналістики особу, громадського та політичного діяча, зовнішній вигляд котрого символізував в уяві наратора кубанську відрубність: “Л.Л.Бич був одягнений по-козацькому: чорна черкеска; при боці на пояску кинджал;

на грудях білі кістяні палочки замість набоїв; погонів, як і в інших “стариків”-козаків, не було” [2, с. 39].

М.Галаган на сторінках свого спомину давав характеристику місцевому населенню, поділеному “двома доволі різкими перехресними лініями: одною лінією воно поділене було на дві станові групи – козаків та “іногородніх”, а другою лінією – національно – на українську й російську частини” [2, с. 39]. Автор мемуарів зафіксував зародження в місцевих людей “початкових елементів”, як він зазначав, усвідомлення “необхідности державно-політичної єдности” [2, с. 39]. На думку мемуариста, перешкодою для зв’язків Кубані з Україною була неунормованість внутрікубанських відносин та недостатньо висока свідомість української частини населення.

Згодом делегати зустрілися з отаманом полковником Філіповим, однак зустріч, з погляду Галагана, була цілком формальною. А 11 грудня (за старим стилем) 1917 року приїжджі відвідали засідання Краєвої Ради. Картина, яку побачили, викликала в мемуариста такі асоціації: “Більшість членів Ради були поважні козаки [...]. У задніх рядах видно було молодих депутатів Ради; темновато-сірі черкески на них були потріпані; обличчя невеселі, стомлені; це, без сумніву, були “фронтовики”. На правій від сцени половині партеру окремою групою сиділи депутати, одягнені так само, як і всі інші в черкески, але в кругленьких папках: черкеси. Загальний образ зібрання мальовничо-привабливий. Живі запорожці... Січ... багатий матеріал для мистецької творчости Рєпіна...” [2, с. 41]. Однак побачене зіпсував згодом факт виголошення промов російською мовою. Засіб антитези (мемуарист назвав його “дисонансом”), який використав автор, не завадив йому далі повести мову про те, що козаки розмовляли між собою “своєю рідною мовою чорноморською, ц. т. доброю українською мовою” [2, с. 41]. З деяким болем писав мемуарист далі: “...але це була “проста” мова, мова дружніх, інтимних зносин, якою вони однак не користувались у прилюдних офіційних виступленнях; виходячи на трибуну, речник-чорноморець говорив іншою мовою – офіційною “панською”, значить, російською, хоч кубанські козаки-лінейці прекрасно розуміли українську” [2, с. 41]. Отож, на думку наратора, сумна доля не обминула й нащадків запорожців.

Особливо тепло учасники засідання зустріли представлених головою Краєвої Ради М.Рябоволом гостей делегації. Гучні оплески посилювалися після того, як М.Галаган піднявся та поклоном відповів на привітання. Про що він пізніше занотував: “Цей мій рух дав, очевидно, можливість усім присутнім точно встановити, де є власне витані гості. Разом з тим це було ніби сигналом для збільшення сили оплесків, які перейшли у справжню овацію [...].” [2, с. 41]. Оплески поновлювалися знову й знову. Мемуарист у наративній формі спогаду намагався дати психологічну оцінку того, що відбулося. Насамперед, він передав свої перші думки, котрі тоді виникли: “Думалось: ніякими людськими силами

не можна штучно викликати подібне виявлення почуття й настрою; це є та сама стихія, яка глибоко захвилювалась також і на просторах України; ця українська стихія така буйна й могутня, що пірвала за собою і своїх іно-національних земляків...” [2, с. 41]. На його погляд, сила біопсихічного зв'язку та спорідненості двох частин одного народу повинна розвинути у щось куди більше, ніж самі почуття, “перетворившись у свідомість єдності, за нею мусить прийти й створення інших форм співжиття окремих віток одного народнього дерева, одної нації...” [2, с. 41]. І наратору захотілося поринути у своїх спогадах ще глибше. Адже він раніше вже переживав подібні хвилини “глибокого зворушення, захоплення, патосу”: перший раз це було в квітні 1917 року під час Національного конгресу, коли кілька сотень голосів присутніх наповнили залу купецького зібрання в Києві звуками національного гімну, а наступного разу – в часі проведення другого Військового з'їзду в червні, коли після виголошення Першого Універсалу більше тисячі присутніх “з молитвенним пієтизмом, стоячи навколішки, співали “Заповіт”...” [2, с. 41].

Хоча автор спостеріг, що в Кубані “козачий організм роз’їдала тоді іржа внутрішньої незгоди й суперечностей” [2, с. 43], однак це не завадило йому з особливим піднесенням сприйняти події параду перед відкриттям об’єднаного з’їзду. Ось як переповідав про свої враження мемуарист: “...несли військові регалії [...]. Несли старі військові прапори, літаври, бунчуки, срібні труби, відзнаки... багато несли річей. І кожна та річ мала свою історію, що зв’язана була з певним моментом життя чорноморців. Чи збереглась вона ще з давніх часів та перейшла до сучасних нащадків запорозьких козаків від дідів-прадідів, чи здобута була в боях, чи подарована котроюсь царицею – все-одно вона наочно свідчила про минуле війська. Не були козаки-чорноморці якісь безбатченки [...]" [2, с. 44].

І навіть, коли згодом промовляв на з’їзді старий сивовусий генерал Кокунько, який говорив по-російськи, то цього разу сприйняття було зовсім інше, ніж на початку перебування автора на Кубані: “Говорив він російською мовою, а думки, чуття і навіть фразеологія були в нього українські. Все згадував і покликувався на традиції, звичаї й славу запоріжців... Душа й стихія українська в цей момент панувала над усіми...” [2, с. 43]. Таким чином, зустрічаємо на сторінках цього спомину нарацію пафосну, часто із символами козацької вольності.

Завершуючи свої спогади, автор прагнув підсумувати становище на Кубані, особливо ж ставлення козаків до національної ідеї. Тут його думки близькі до роздумів М.Омельченко: на 1917 рік національна думка серед кубанців тільки починала відроджуватися. Тому в мемуарах М. Галагана читаємо: “Фактом є те, що в кінці 1917 р. ми не зустріли в Катеринодарі великого числа свідомих українців-соборників серед козаків-чорноморців. Широкий загал чорноморського козацтва переживав ще ту стадію розвитку, коли національна українська ідея не

вийшла ще у нього з ембріонального стану. Вона виявилась не в свідомій певної загальнонаціональної мети акції, а більше у формі емоціональних відрухів...” [2, с. 45].

Як бачимо з аналізованого нами матеріалу, вітчизняна мемуаристика першої половини ХХ століття, в котрій ідеться про кубанські землі, має цікаві за змістом і за формою види нарації, зокрема “активного” (за визначенням історика та громадського діяча І.Кревецького) характеру, тобто в розглянутих нами споминах зустрічаємо “гомодієгетичного наратора”, такого, який розповідає про художній світ, у якому перебуває як учасник подій (за визначенням науковця М.Ткачука). Національна ідея, до котрої зверталися мемуаристи в минулому, була не лише засобом самоорганізації українства, але й ставала консолідуючим чинником, не залежно від прагнень нараторів, мемуарної розповіді. Остання ж, як показали наші дослідження, допомогла збагатити тогочасний спогадовий дискурс елементами психоаналізу.

#### Література

**1. Шкільництво** на Кубані (зі спогадів М.Омельченко). – Прага, 1927. **2. Галаган М.** Делегація на Кубань (грудень 1917 р.) // Історичний календар-альманах “Червоної Калини” на 1931 рік. – Л., 1930. – С. 36 – 46.

The article analyses the memoirs about Kuban and its population in the period of 1917 – 1923 of Omelchenko and Galagan. The peculiarities of these narrative models of the native memoir literature are traced here.

УДК 821.161.2 “19”

**Л.І. Яшина**

#### **М.КОЦЮБИНСЬКА ПРО В.СТУСА В СПОГАДАХ “У СВІЧАДІ ПАМ’ЯТИ: ВАСИЛЬ СТУС”**

Творчі особистості шістдесятників, до яких належить і Василь Стус, надихнули на “друге духовне народження” Михайлину Коцюбинську, яка знайшла серед них “свій дім і сотворила своє власне ім’я” [1, с. 10]. “Українські шістдесяті, – зазначала Т.Гундорова, – це час, коли Михайлина Коцюбинська переживає період пробудження і вивільнення з-під магічної влади імені-тотему, а відтак і з-під влади ілюзії” [1, с. 5]. Саме після зустрічі з однодумцями-шістдесятниками вона переоцінює свій попередній ідеальний світогляд, вчиться бачити життя “критично і раціонально”. Тому більшість її спогадів, що ввійшли до другого тому книги “Мої обрії” (2004), з вдячністю й любов’ю



присвячені однодумцям і друзям – І.Світличному, В.Стусу, І.Жиленко та багатьом іншим. Як констатувала Т.Гундорова, “літературно-критична практика Михайлини Коцюбинської відбила і легалізувала персоналістську самосвідомість шістдесятництва. Вона не лише пережила, а й проявила у своїх працях його еволюцію...” [1, с. 10].

У спогадах письменниці особливо теплі слова прозвучали на адресу В.Стуса. Доробок М.Коцюбинської містить багато статей про його ранню поезію, епістолярну спадщину, розвідки загального характеру тощо. Викликає зацікавленість стаття “У свічаді пам’яті: Василь Стус”, в якій за допомогою блиц-кадрів її спогадів виокреслено портрет Людини з великої літери з глибоким духовним світом, поета-борця, який самозречено виступив за високі ідеали загальнолюдських цінностей: добра, правди, справедливості. Отже, мета даної статті – висвітлити цілісність, складність і багатогранність особистості В.Стуса, репрезентованої зі спогадів М.Коцюбинської.

Зрозуміло, що письменниця не має наміру відтворити повний життєвий і творчий шлях В.Стуса. Як зауважує послідовний дослідник української документалістики О.Галич, “подібну ціль (*відтворення життєвого і творчого шляху – Л.Я.*) важко досягти, оскільки мемуаристу в такому разі необхідно знати про героя буквально все, а для цього потрібне щоденне й щогодинне спілкування протягом всього життя, що навряд чи є реальним” [2, с. 45]. У спогадах відсутня хронологічна послідовність, кожен із згаданих епізодів є вагомим у розкритті образу В.Стуса. Тому в тексті є датовані частини: 1980 р., 1966 р., 1971 р., 1972 р., наведені уривки поетичних рядків поета, мають місце і власні роздуми, асоціації авторки з приводу конкретних подій. У спогадах М.Коцюбинської відчутна “доскіпливість серця”. Ці слова як духовний заповіт вона отримала від В.Стуса, переглядаючи його листування з рідними, з листа до дружини від 24.06.81 р., в якому ціла сторінка була звернена до неї: “Ти знайдеш жанр свій, де не треба доскіпливості літературознавця, а лиш доскіпливість Твого серця. Згармонією якомось набуване і віддаване – прекрасна, як на мене, гімнастика духу” [3, с. 307].

Розпочинає розповідь про В.Стуса М.Коцюбинська зі спогадів про “прип’ятське *intermezzo*” – літній вечір на Прип’яті, де розташувався табір “дикунів”-відпустників. При цьому відсутня послідовна часова хронологія: приїхали, влаштувалися, поїли тощо, а спростерігається певна калейдоскопічність: окремі яскраві кадри або наведення стислих деталей і обов’язково емоційний авторський стан сприйняття подій. За словами М.Коцюбинської, виник табір Радості, “де кожен із нас – на Великій Землі по-своєму гнаний і переслідуваний – почувався собою, а всі разом становили громаду друзів-однодумців” [3, с. 296 – 297]. У спогадах про відпочинок, відтворених авторкою, домінуюча роль належить святу Нептуна. Письмениця ретельно перераховує його атрибути: їжа – свіжа хрумка риба, відро юшки, пляшка, одяг –

купальники у жінок, плавки у чоловіків, як додаток – паперові “метелики”, оркестр з незвичайних інструментів – ложки, миски, каструлі. Поява головного персонажа – короля свята Нептуна на справжньому, прикрашеному зеленню човні в оточенні русалок – викликає щасливий емоційний сплеск у оточуючих: “Високий, худий, але міцної статури чоловік. На голові – вінок, латаття примхливо звисає з плечей, обвивається навколо пояса, в руках костур-тризуб. Він справді гарний, він справді величний, цей наш Нептун. Наш друг. Наш поет. Василь Стус” [3, с. 296]. М.Коцюбинська називає “табір Радості” “дочорнобильським казковим світом”, який сьогодні вже не існує: атомний вибух на ЧАЕС забруднив навколишню природу, перетворивши її на зону відчуження, а колишня влада понівечила, а то й знищила долі багатьох шістдесятників. Однак у пам’яті письменниці зберігся острівець спогадів про спілкування з друзями, який вона називає “святим душі”, до якого повертається в тяжкі життєві хвилини як до духовного порятунку. І почесне місце на цьому святі – у Василя: “І Стус в образі міфологічного бога так і живе в пам’яті як поетичне осердя, душа цієї воістину суверенної “республіки”. Як добрий дух доброго царства... Це – з тих образів, які залишаються на все життя в емоційному активі людини” [3, с. 297]. Наступний бліц-кадр – і зовсім інший В.Стус, стан якого в сірій дощовий ранок авторка передає через низку промовистих деталей – “обличчя зосереджене”, “відчуває тягар відповідальності”, розпалюючи вогнище, щоб зігріти друзів гарячим чаєм. Останній спогад М.Коцюбинської з літнього відпочинку – вираз обличчя Василя після вдалої риболовлі з величезною щукою в руках: “Непідробний захват, якась дитинна гордість, щось безпосереднє, незахищене...” [3, с. 298]. Цей період спілкування письменниці називає “духовно інтенсивним”, наголошуючи: “Та духовна єдність, спільність моральних орієнтирів, певність дружнього плеча – то було чимось samozрозумілим і незаперечним” [3, с. 298].

М.Коцюбинська акцентує, що активне спілкування між нею і В.Стусом у межах Інституту літератури, де авторка працювала науковим співробітником, а Василь тільки вступив в аспірантуру й мав своє коло аспірантських турбот, майже не відбувалося. Поєднало їх поза інститутське життя – літературні вечори, художні виставки, концерти, зустрічі з представниками української діаспори. Єднальним моментом їхніх доль, що “по-справжньому зблизив”, став вчинок, який для багатьох відкрив шлях випробування й ламання власної долі. М.Коцюбинська згадує епізод перегляду в кінотеатрі “Україна” фільму “Тіні забутих предків”, після якого Іван Дзюба повідомив про арешти, і люди встали на знак протесту. Серед них були і сама письменниці, і Василь Стус. Його збуджений стан авторка запам’ятала назавжди “він тремтів кожною клітиною свого тіла”, вигукував якісь сміливі фрази і поставила собі риторичне запитання: “Як же ти, хлопче, житимеш у цьому світі?!” [3, с. 299], наперед знаючи відповідь. Наступного дня його виключили з

аспірантури. Почалися поневір'яння – без роботи, певного заробітку. Нервова напруга стала і однією з причин хвороби В.Стуса: він потрапив до лікарні з виразкою. М.Коцюбинська подає чітко окреслений його портрет: “Високий, худий, у довгому лікарняному халаті” [3, с. 299]. Проте зустріч запам’яталася їй тому, що вперше авторка познайомилася з його майбутньою дружиною Валентиною Попелюх, яка “саме в цей тяжкий час увійшла в його життя – тихо, без голосних слів і жестів – щоб перейти з ним “сто плах, сто багать, сто голгоф...” [3, с. 299]. Про їхнє весілля у спогадах – стислі рядки: “...скромне весілля у Святошині, зігрите присутністю щирих друзів” [3, с. 299]. Святошин залишився в пам’яті письменниці уособленням Василевого світу в дерев’яному двоповерховому будинку з хащами бузку, “одухотворений поетичними образами і присутністю Василя”.

Важливе місце у статті М.Коцюбинської посідають спогади про захоплення В.Стуса музикою – відвідування філармонії, поцінування творів Бетховена й Баха. Емоційні рядки письменниці – у згадці про хор Роберта Шоу із США, який вразив її й Василя як розкутістю, так і майстерністю виконання. Гастролі московських театрів також не залишалися поза увагою. М.Коцюбинська пригадує перегляд зі В.Стусом сатиричної комедії “Діон” на матеріалі античності, спроектованої в сучасність. Цікавим виявився персонаж комедії з гігантським вухом для підслуховування. Цей елемент спектаклю був актуальним і зрозумілим, в атмосфері тогочасного суспільства такі “вуха” у великій кількості були реально існуючими. Після вистави, за словами М.Коцюбинської, читаючи власні вірші, Василь жартома запропонував їй автограф, який поставив під вісьмома віршованими мініатюрами 1971 року. Аркуш, закладений у сторінках старого записника, забувся. Виявила його авторка вже після смерті поета.

Згадки М.Коцюбинської про арешт В.Стуса – всього декілька рядків. Здивування ситуацією, коли ні до слідчого, ні на суд до Стуса її не викликали і тривога за Василя, знаючи “його натуру, його відкритість, повну нездатність до житейської дипломатії і готовність до самоспалення” [3, с. 301].

Вагома сторінка спогадів – листування з Василем. Цікавим є курйозний епізод, згадуваний письменницею. На прохання Стуса вона надіслала йому схему александрійського вірша (гекзаметр + пентаметр), але лист не дійшов до адресата. Як зрозуміла М.Коцюбинська, схема видалася цензору таємним переданням інформації. У наступному листі вона дописала до схеми примітку до цензора з розлогими поясненнями символів віршованого розміра, прийнятого в літературознавстві, і лист потрапив до Василя. На думку письменниці, того часу з листами творилася сваволя: більшість із них конфісковували без пояснень, причому зникали епістолярні “шедеври” – змістовні, ліричні. Шкода їй було свого зниклого листа, написаного після відвідування симфонічного бахівського концерту, сповненого роздумів про “музику і духовність, про

вічне й немируще, про прекрасне і трагічне. Лист вийшов сам як музичний твір – я відчула це, перечитавши його” [3, с. 301]. Мав рацію Деметрій Фалерський, наголошуючи на тому, що кожен, хто пише, дає в листі відображення своєї душі [4, с. 237]. М.Коцюбинська відтворила лист вдруге, вклавши ”високе тремтіння душі, ширяння духу у високостях”, а результат – “той самий”. Тоді письменниця оцінила завбачливість Олега Орача, який, листуючись із Василем Стусом, залишав чернетки своїх записів. Зниклі листи М.Коцюбинська називала “скромними свідченнями епохи, скалочками долі, сподівань і вболівань”, “конфіскованими частинками наших душ”.

Характеризуючи листи В.Стуса із заслання, авторка зосереджується на думках про складність його життя: заборона проживання на квартирі, лише в гуртожитку серед перевірених владою сусідів, котрі намагалися усіляко провокувати Стуса й морально знущалися з нього. Тільки велика кількість листів від близьких, однодумців, нових друзів по лінії Міжнародної Амністії, за словами М.Коцюбинської, рятували В.Стуса від самотності, провокацій, цькування у пресі. У тексті районної газети, друкованому в декількох номерах, Стуса кваліфікували “мало не як фашиста”. Незважаючи на постійну нервову напругу, з рядків листів виокреслюється ліричний образ поета, якому в неволі так не вистачає рідних і друзів: “Скучив за Тобою, як за Софією Київською”, “На день свого народження пильнуй, чи не прихилиться до Тебе небо. Якщо прихилиться, то знай: Господь почув мої молитви” [3, с. 302].

Період “смертеіснування” (В.Стус) випробовував поета й на витривалість. М.Коцюбинська перераховує спеціальності, якими він оволодів: прохідник підземної дільниці копальні, машиніст скрепера з розробки гірничої підземної дільниці й висловлює здивування, як з “букетом хвороб” (хворе серце, третина шлунка після операції, нерви) він витримував таке навантаження. Визначальним є епізод для характеристики Стуса як борця, згаданий М.Коцюбинською. Щоб поїхати на похорон батька, він розпочав голодування, вивісивши на дверях кімнати оголошення із зазначенням мотивів, що спонукали його на цей крок, і домігся свого. Зустріч у хаті на околиці Донецька розкрила нового Василя Стуса для письменниці: “Василь – небагатослівний, дуже чоловічий, без скарг і нарікань. Стриманий. Біль, турбота – не про себе, а про те спільне, що нас гнітило. Про те ж і розмова” [3, с. 303]. Як засвідчує М.Коцюбинська, враження від зустрічі з ним залишалися незмінними: “Відразу радістю спалахувала душа – від самої можливості причаститися таїнства справжньої Людини” [3, с. 304].

Особливо відзначає М.Коцюбинська вміння В.Стуса бути принциповим і не змінювати усталених поглядів. Як приклад, вона згадує про позицію поета ні в кого нічого не просити і сприймати наругу над іншими, як особисту. Саме в той час влада винайшла “новий” тип репресій, що полягав у фабрикації кримінальних справ зі

звинуваченнями у згвалтуванні, хуліганстві, збереженні наркотиків тощо проти колишніх політичних в'язнів або людей, у яких закінчувався термін позбавлення волі з метою “зламати” їх і позбавити вільного життя, повернувши за ґрати. Голос В.Стуса звучав на захист багатьох: В.Овсієнка, М.Горбала, Ю.Литвина. Промовистим є факт матеріальної допомоги Чорноволу, занотований письменницею. Почувши від неї про чергову фабрикацію справи проти В'ячеслава Чорновола, В.Стус віддав ощадну книжку із скромною грошовою сумою для передачі дружині Чорновола, яка збиралася до чоловіка в Якутію, де розігрувався спектакль брудної сфабрикованої справи. Згадуючи цей випадок, письменниця констатувала, що в цьому світі Стус не міг жити, бо “притерплюватися” не мав наміру, “кидався незахищеними грудями на амбразуру, готовий прийняти на себе вогонь, без ніякого страхування, без найменшого тактичного маневру” [3, с. 305]. Цей стан М.Коцюбинська трактує як фатальну запрограмованість приреченості поета.

Обуренням сповнені рядки спогадів письменниці про 1980 рік – другий арешт і повторний суд над В.Стусом. Авторка фокусує увагу на “показовому дійстві”, в якому брала участь як свідок: у залі – спеціально підібраний контингент публіки для інсценування відкритого суду, жодного знайомого обличчя, відсутність інформації навіть для дружини, яка довідалася про суд тільки наступного дня від свідків, виголошення свідчень, стоячи спиною до підсудного. У цій трагічній ситуації виокреслюється талант В.Стуса як здібного оратора. Василь мав право ставити запитання свідкам. М.Коцюбинська відзначає його суто риторичні запитання, грамотно сформульовані, в яких уже було закладено відповідь. Свою промову письменниця вважає першим публічним виступом про Василя, під час якого охарактеризувала його як людину високого сумління, людину честі. Не викликає заперечень той факт, що з плином часу слова правди про В.Стуса, виголошені М.Коцюбинською на суді, не змінилися і проголошуються нею на літературних вечорах пам'яті та звучать у літературознавчих статтях. Залишаючи “театральну сцену судового дійства”, вона востаннє подивилася на Василя Стуса – “він був блідий, напружений, зі стиснутими кулаками – один проти всіх” [3, с. 306], відтак більше вони не зустрілися.

Не обійшла увагою М.Коцюбинська у спогадах і таку тему, як Стус-поет, зауважуючи, що як людина він був для неї “завжди втіленням образу Поета”: “Поетом у житті – у способі думання й почування, у своїх реакціях, екстазах і емоційних забуреннях, але якось відокремлено від конкретної матерії його віршів” [3, с. 307]. І причину тому письменниця не змогла назвати. Відчуття і глибоке сприйняття поезії Стуса прийшло до неї в останні роки його життя, коли листи із заслання майже не надходили і зникла надія на зустріч. М.Коцюбинська, тісно спілкуючись із В.Стусом, усвідомлювала, що його душа не витримає довго наруги без

щонайменшого бажання адаптуватися до жорстоких умов. З погляду авторки, В.Стус уособлював собою “вічний бій за свої людські права, за свою людську гідність, вічне самоспалення. Щоб вижити, катастрофічно бракувало кисню...” [3, с. 307]. Саме в цей період, відчуваючи необхідність спілкування зі В.Стусом, М.Коцюбинська звертається до його поезії, яка, за її словами, увійшла в її життя “органічно, як дихання”.

Зі спогадів М.Коцюбинської “У свічаді пам’яті: Василь Стус” постає цілісна особистість: справжня Людина з домінуючим духовним світом, борець за людську гідність, талановитий поет і “поет у житті – у способі думання й почування, у своїх реакціях, екстазах і емоційних забуреннях” – шістдесятник Василь Стус.

#### Література

**1. Гундорова Т.** Шістдесятництво: метафора, ім’я, дім // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т. 1. – К., 2004. **2. Галич О.А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ, 2001. **3. Коцюбинська М.** У свічаді пам’яті: Василь Стус // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: В 2 т. – Т. 2. – К., 2004. **4. Деметрій.** О стиле // Античные риторика. – М., 1978.

In the article integrity and many-sided nature of the person of the fighter for high ideals of universal values is considered: the kind, truth and justice of the writer of the 60-th V. Stus, represented from the memoirs of M. Kotsubinsky for which creative generation, according to T. Gundorova, became “the new home, the second spiritual birth”.

## Теорія масової комунікації

УДК 070.1:659.131

**І.М. Акіншина**

### **ЕФЕКТИВНІСТЬ РЕКЛАМНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРЕСИ ЛУГАНЩИНИ)**

Реклама становить собою важливу сферу журналістської й видавничої діяльності. За визначенням І.Михайлина, “журналістика – це система, що динамічно розвивається, маючи своєю кінцевою метою максимальне задоволення інформаційних потреб суспільства і наповнення інформаційного простору якісними, об’єктивними повідомленнями” [1, с. 71]. Під поняттям інформаційного простору розуміють “сукупність територій, охоплених засобами масової інформації певної категорії (регіональними, національними, світовими)” [1, с. 71].

Схема рекламної комунікації подібна до будь-якого іншого виду комунікацій. Основні елементи рекламної комунікації: відправник, кодування, звернення, канал комунікації, посередник, фільтри, перешкоди, одержувач. Провідна роль належить одержувачу (адресату) комунікації, який визначає більшість характеристик всіх інших елементів. Відправник (адресант, комунікатор, джерело комунікації) – сторона, від імені якої адресату надсилається рекламне звернення. Рекламний контакт – досягнення сигналом, посланим комунікатором, одного адресата. Звернення (послання, повідомлення) – основний інструмент і носій інформації психологічної установки, емоційного впливу комунікатора на цільову аудиторію. Кодування – процес представлення ідеї комунікації, переданої адресату інформації у вигляді текстів, символів і образів (котрі є предметом вивчення семіотики). Посередник (комунікант) – той, хто представляє комунікатора, у чий вуста вкладається рекламне звернення. Необхідні якості посередника (сумлінність, привабливість і професіоналізм). Одержувач (адресат) у рекламній комунікації – цільова аудиторія, якій призначена реклама (ті, хто приймає рішення про купівлю, і ті, хто на це рішення впливає). Канал комунікації поєднує всіх учасників процесу комунікації та носія інформації з моменту кодування сигналу до моменту одержання його адресатом. Канал повинен максимально відповідати ідеї переданої інформації й використаним для її кодування символам; часто використовують сполучення каналів.

Рекламна піраміда (стадії готовності до купівлі) будується таким чином: незнання, поінформованість, знання, прихильність, перевага, переконаність, покупка, повторна покупка.

Дослідники з рекламознавства виділяють такі основні функції реклами: економічна (допомагає реалізовувати продукти виробництва, що поліпшує попит, товарообіг, виробництво загалом, а це, у свою чергу, збільшує капітал країни й підвищує рівень життя її населення), інформаційна (інформування про товар чи послугу, їхня популяризація, що тісно пов'язана з економікою), комунікаційна (встановлення безпосереднього або опосередкованого контакту споживача з товаровиробником), контролююча (здійснює певний контроль за якістю та кількістю пропонованої споживачеві продукції), коригувальна (коригує кількістю продукції в залежності від потреб ринку), керування попитом (вплив на певні сегменти ринку споживачів). “Реклама має переконати людей довести до логічного кінця маркетингову стратегію, головним завданням якої є прибутковий продаж того, що, на думку відділу маркетингу, люди бажають купувати. Реклама повинна впливати на вибір споживача та його рішення щодо купівлі” [2, с. 34].

Реклама не претендує на неупередженість, звертається зі специфічними закликами в рамках оплаченого місця та часу. Вона багатофункціональна, може й не перестає стимулювати витрату грошей чи їхнє нагромадження. Це феномен, здатний принести приголомшливий ефект в обстановці кінцевої невизначеності.

Провідними каналами рекламної комунікації на сьогодні залишаються різноманітні жанрові системи журналістики. У загальнонаціональному розумінні журналістика є великою інформаційною індустрією, тобто “масовоінформаційним виробництвом”, котре “залежно від конкретної класифікації може означати виробництво... реклами для ЗМІ; періодичної преси (газет, щотижневиків газетного типу, щотижневиків журнального типу, журналів, альманахів, брошур, книжок)” тощо [3, с. 25].

На сьогодні майже не залишилось друкованих ЗМІ, на шпальтах котрих не було б рекламних оголошень. Оскільки будь-яка стратегія маркетингу значною мірою зосереджується на комунікативному аспекті, а одними з провідних засобів масової комунікації є друковані ЗМІ, то й не дивно, що відомі товаровиробники велику увагу приділяють розміщенню своєї реклами на сторінках газет і журналів, де “реклама є найпереконливішим і найдешевшим способом поінформувати потенційних споживачів про певний товар або певну послугу” [2, с. 25]. Не є виключенням у використанні маркетингових ходів при розміщенні різного роду реклами й друковані видання Луганщини.

Отже, мета статті полягає в дослідженні рейтингу регіональної преси, що найбільш вдало використовує найновіші технології у формозмістовому вирішенні та маркетингових стратегіях щодо розміщення рекламної інформації.

Лідером ринку інформаційної періодики Луганщини є газета “Восточный Курьер”. Видання з'явилося як альтернатива основоположнику жанру на Луганщині – газеті “Експресс-Клуб”.



“Восточный Курьер” містить виключно рекламні сторінки та різного роду оголошення. Складовими успіху видання “Восточный Курьер” є наступні параметри: 1) чіткий і однозначний формат видання, що позиціонується в розділі “газета оголошень і реклами”, послідовне дотримання контенту; 2) здатність видання до збільшення власного позиціонуючого фактора – безкоштовних оголошень; 3) стрімке збільшення оголошень призвело до росту індексу рекламної привабливості, а звідси й до кількості вже платної інформації у вигляді рекламних матеріалів, що додатково підсилює інформативність видання. Це, у свою чергу, впливає на кількість сторінок (на сьогодні їх 92); 4) сучасний дизайн, журнальна зшивка сторінок, зручні рубрикатори, наявність глянцевої сторінки; 5) відносно невелика ціна для газети такого обсягу та якості.

Друге місце рейтингу поділяють газети рекреативного плану: “Теленеделя”, “Телескоп”, “Арт-Мозаика”. “Теленеделя” – найдавніше луганське видання розважального характеру, яке нещодавно перейшло в нову журнальну форму й додало глянцевої сторінки. Крім того, газета позиціонується як провідний телегид регіону, оскільки має повну ТВ-програму, розгорнуті щоденні й щотижневі анонси телепередач.

У газеті “Телескоп”, навпаки, більше інформаційних матеріалів і порівняно простіша ТВ-програма (яка не є найважливішою у виданні). Найголовніше тут – оригінальне й цікаве інформаційне наповнення видання. Нещодавно газета збагатилася глянцевою обкладинкою, що є дуже привабливим для рекламодавців.

Колишній лідер рекреативного жанру – газета “Арт-Мозаика” почала здавати позиції, оскільки протягом трьох-чотирьох останніх років не виявила ніяких формо-змістових змін. Очевидно, це викликане відсутністю маркетингових і креативних рішень, а останнє є неприпустимим у жорсткій конкуренції на ринку ЗМІ. У такому разі можна прогнозувати поступову заміну місця “Арт-Мозаики” газетами “Телесемь” або “Телегид”, котрі вміщують у собі різнохарактерну розважальну інформацію (інтерв’ю з відомими людьми, консультації психологів, цікаві статистичні дані, різноманітні поради тощо) та глянцевої обкладинки й сторінки з рекламою.

Наступними сходинками рейтингу володіють суспільно-політичні газети із сильною новинною складовою: “Факти”, “Комсомольская правда” (особливо номер, що виходить кожну п’ятницю). Обидві газети – найдавніші, імениті видання з власною історією, традиціями й великим рівнем громадської довіри та симпатій. Вони користуються попитом, бо більшість громадян уважно стежить за перепетіями післявиборчої боротьби, доленосної для України та її населення в цілому. Але якщо “Факти” є загальнонаціональним національним виданням, то “Комсомольская правда” пішла іншим шляхом. Вона являє собою добротну компіляцію з матеріалів головної столичної редакції та місцевого контенту, сформованого в Луганську.

Подальші місяці належать інформаційно-довідковим виданням – газетам “Курьер” і “Экспресс-Клуб”. “Экспресс-Клуб”, як уже зазначалось, є найдавнішим виданням Луганщини, котре складається майже з одних рекламних сторінок і різноманітних оголошень та ТВ-програми. Протягом останніх трьох років традиційним у газеті є усталеність форми та змістового наповнення, що не завжди грає на користь видання, оскільки подібний “застій” незмінно вбивчий для ринкового існування. Однак, найбільш позитивним і привабливим для реципієнтів “Экспресс-Клуба” є обов’язкова перевірка працівниками видавництва всіх вихідних даних для оголошень і реклам, обов’язкова плата за послуги видавництва, що сприяє більшій довірі до видання й значній відповідальності рекламодавців і фізичних осіб, які подають певну інформацію.

Газета “Курьер” демонструє позитивні результати стратегії агресивної маркетингової політики. Наприкінці 2005 року, змінивши власників, це видання встигло швидко провести ребрендинг, трансформувати структуру контенту, винайти новий логотип, запровадити інший дизайн і модернізувати збутову політику. Наслідок – стрімкий злет і прозорі перспективи подальшого зростання споживацьких симпатій та індексів рекламозацікавленості.

На основі сказаного можна зробити загальні висновки, визначивши найбільш привабливі засоби масової комунікації з огляду розміщення в них рекламної інформації та різного виду оголошень.

По-перше, можна прогнозувати першість у медійному сегменті друкованих ЗМІ високоякісним інформаційно-довідковим виданням з великою кількістю оголошень і корисної рекламної інформації. Відповідно й ефективність розміщення реклами тут – максимальна. Однак, з причини перенасичення подібного видання іншими рекламними зверненнями та навіть (можливо) рекламою прямих конкурентів, рекламодавцю слід звернути увагу на елементи якісної відбудови свого звернення від іншої реклами. Рішення в таких ситуаціях полягають або в сфері збільшення кошторису (глянець, колір, співрозмірність блоків подання інформації, частота подання), або в площині креативності (непересічність, новизна, новаторство, незвичайність, яскрава артистичність і емоційність), або інших іноваційних маркетингових стратегій просування.

По-друге, рекреативна преса, особливо із значною ТВ складовою, завжди читабельна, користується попитом реципієнтів. Такі форматні спектри будуть тримати високий рівень рекламопривабливості, бо реклама в розважальних друкованих ЗМІ загальноновизнано є надто ефективною через позитивне сприйняття – сугестивною рефлексією самого формату на підсвідомість споживача. Охоплюючи широке коло читачів, оскільки одну газету читають усі члени родини, колеги в трудовому колективі тощо, видання має стабільний коефіцієнт корисної дії та є однією з найбільш коректних форм рекламного просування

(реклама в газетах не викликає драгівливості реципієнта порівняно з рекламою на телебаченні).

По-третє, з погляду рекламопривабливості індекси сильної суспільно-політичної преси знаходяться в стійкому стані, оскільки рекламні матеріали в таких виданнях розміщуються не насичено, а дають простір для ефективної відбудови замовнику свого рекламного звернення. На жаль, на Луганщині слабкорозвинені регіональні газети цього напрямку. Їх більшість жорстко заангажована, позначена відсутністю сильних аналітичних складових і, як наслідок, контент не відповідає потребам і симпатіям читачів.

По-четверте, активне використання новітніх технологій просування, агресивна маркетингова стратегія, чутливість до змін ринкового й споживацького середовища із швидкою та адекватною реакцією на подразнювачі, гнучка маркетингова політика, високий рівень відповідальності за якість і правдивість подання рекламної інформації.

Отже, рекламна діяльність в цілому – це не просто вид бізнесу, це складна форма спілкування, взаємодії та взаємовпливу людей, в результаті якого вони набувають деяких інших засобів для подальшої комунікації з іншими людьми.

#### Література

**1. Михайлин І.Л.** Основи журналістики: Підручник. – Вид. 3-є, доп. і поліпш. – К.: ЦУЛ, 2003. – 284 с. **2. Джефкінс Ф.** Реклама: Практ. посібник: Пер. з 4-го англ. вид. / Доп. і ред. Д. Ядіна. – К.: Т-во “Знання”, КОО, 2001. – 456 с. **3. Мелешенко О.К., Чічановський А.А., Шкляр В.І.** Інформація, інформаційний: Словник термінів і понять для журналістів і політологів. – К.: Грамота, 2007. – 72 с.

In the article analyzed the facts of advertising activity of the mass media and communication and distingue the most popular newspapers of Lugansk.

УДК 808.5(075.8)

**І.Б. Іванова**

### **МІФОЛОГІЧНІСТЬ МОВЛЕННЄВОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ТЕКСТАХ РЕКЛАМИ**

Проблеми взаємопроникнення свідомості та мовлення, мовна дихотомія, механізми та інтенції творення, а точніше відтворення вербальних текстів належить до однієї з найменш досліджених та актуальних у вітчизняній філософії, лінгвістиці, етнології тощо. Суттєвий вплив ідей та методів структуралізму та постмодерну на розробку технологій продукування та аналізу текстів суспільства

споживачів потребує визначення базових складових міфів, які є інтертекстуальними константами мовленнєвої свідомості українців.

Актуальним для даної статті є розгляд механізмів продукування вербальних тестів, їх етнокультурної, антропологічної та соціальної детермінант. Р.Кісь пише: "... уявлення фіксуються, упорядковуються, ба навіть і формуються завдяки мові та через мову, створюючи своєрідний "фільтр" світосприймання та світорозуміння, то і – відповідно – мова вибудовує властиву окремій мовленнєвій спільноті картину світу, вибірковість і забарвленість світосприймання" [1].

Ступінь розробленості проблем виявлення та осмислення міфологічної складової мовленнєвої свідомості схарактеризована в роботах С.А.Мегентесова, Г.Г.Хазагерова, Ю.С.Степанова, О.О.Леонтєва, Л.І.Мацько, Л.М.Хавкіна. Розгляд закономірностей взаємозв'язку мови та свідомості, дослідження проблем соціальної та національної детермінованості мови та мовленнєвої приреченості соціуму робить необхідною дискретність при проведенні таких досліджень. С.А.Мегентесов, Г.Г.Хазагеров зазначають: "У першому випадку нова методологічна схема повністю заперечує попередню, виштовхує її та концентрується на власних теоретичних обґрунтуваннях, лише на одному з протидіюючих полюсів" [2, с. 6].

Такий суворій дискретності є пояснення – багатомірність мови, ускладнена розмаїттям та пріоритетністю положень філософської методології. Але сучасні філософи, лінгвісти й соціологи (Ю.Степанов, Р.Кісь, С.А.Мегентесов) наголошують на необхідності комплексного дослідження явищ сучасного світу, такі дослідження мають високий рівень природності, детальності, більш розгалужену систему методів аналізу. Так розкриваються синкретичні аспекти разом-буття мови та соціуму, мовленнєвої діяльності та архетипів свідомості, складаючи мозаїку "системи систем".

Отже, метою роботи вважатимемо визначення комплексу провідних теорій та методів виявлення міфологізованої мовленнєвої свідомості та її вплив на мовця-споживача текстів через інтертекстуальну складову.

На жаль, протягом тривалого часу концепція текстової, комунікативної обумовленості певного колективу людей залишалася на периферії лінгвістики, філософії та етнології. Але кардинальні зміни в методології сучасних наукових студій дали можливість глибше зазирнути в таємниці механізмів мовотворення та світосприйняття, що й обумовило новизну даної статті: встановлення потенціальних можливостей та форм впливу значно міфологізованої свідомості (культурного позасвідомого), якою є українська свідомість, на продукування соціально та національно маркованих вербальних текстів.

Ще в XIX столітті Ф. де Соссюром був проголошений постулат про соціальну природу мови як універсальної комунікативної системи. Вербальна комунікація зароджується, функціонує та керує соціумом.

Кожен первісний рід, кожна цивілізація ґрунтується на мовленнєвих практиках різного роду, мовлення є одним з основоположних стовпів буття соціумів у сучасному світі. Мовленнєві практики є джерелом та знаряддям комунікації, найефективнішими засобами передавання та обміну інформацією. Теорія інтертекстуальності ґрунтується на тезі Ф. де Соссюра про анаграмність текстів мови: цитований текст вкладається в той, що цитується. Слід докласти інтелектуальних зусиль, знань та інтуїції для того, щоб цей текст розгадати. Таким чином створене вербальне комунікативне повідомлення виявляється закоріненим у позасвідоме творців та користувачів текстів ментально-лінгвального комплексу.

О.О.Потебня одним із перших порушив проблему приреченості людини щодо продукування мовлення, яке є зрозумілим та повно інформативним у певному колективі людей. Отже, взаємообумовленості “етнос – мова”, “світорозуміння – мовлення” виявилися провідними постулатами психологічної школи, що дало змогу стверджувати реальність буття “народного духу” [3]. О.О.Потебня, розглядаючи взаємозв’язок світобачення етносу та образної форми слова, наголошував на існуванні “чарівної замкненої лінії”, яка огортає своїх носіїв. Учений поставив питання про етнокультурну маркованість інтертекстуальності, фактично випередивши подальші відкриття К.Юнга у сфері винайдення маніфестантів культурного несвідомого.

Певною мірою ідеалістична за методом концепція метафізичної сутності мови проголошує її природність, вбачає в мовній системі систем “дух народний”, певне сутнісне начало людини. За таким підходом важливим є ретельне та глибоке дослідження закономірностей розвитку мови, виявлення її найсуттєвіших складників та механізмів діяльності, разом із тим визначення ролі давнього, первісно-міфологічного в сучасній мовленнєвій практиці, які, на нашу думку, певним чином детермінують соціальні практики в Україні.

На початку минулого століття теорія мовленнєвих ігор Л.Вітгенштейна висвітлює процес мовлення як своєрідну інтертекстуальну гру, де зовнішні вербальні процеси залежать від категоріальних та потенціальних можливостей психосемантик та категоріальних потенціалів мов. Л.Вітгенштейн наголошував на тому, що межі рідної мови визначають межі світу людини, можна сказати й більше: межі мови визначають межі комунікативного простору індивіда в колективі людей [4].

Засновник генеративної лінгвістики Н.Хомський вивчає процеси та механізми моделювання мови. Дослідник стверджує первинність так званих генеративних моделей мови, які структурують останню за допомогою породжувальних структур від синтаксису до фонології, від абстракції до примітивного звукового елементу мовної структури. Отже, методологія структурної лінгвістики тяжіє до виявлення глибинної структури тексту, де головним є не мова як така, але чиста думка,

структура свідомості, що була замаскована поверхневими структурами мови.

Ця абстрактна теорія зазнає трансформацій у філософських вченнях постмодерну. Так Ж.Лакан вказує на подібність поетичних тропів до певних форм захисту психіки, які визначають ступінь інтенсивності впливу культурного позасвідомого на світосприйняття мовця, тим самим зближаючи прецедентні феномени свідомості (архетипи, концепти, культурами, міфологеми) з їх вербальними виразниками (еталони, стереотипи, образи). Риторичні елементи (метонімія та метафора) та дивергенції як найбільш типові чинники діяльності мови (за Р.Якобсоном) виявляються співвіднесеними з мовленнєвими механізмами, що визначають діяльність культурного позасвідомого. Утворюється діалектична єдність, де мовлення детерміноване свідомістю, але й свідомість здатна діяти тільки в межах, окреслених системами та категоріями певної національної мови.

Феноменову знакову природу мовних текстів, специфіку деформації мовного знаку в поетичній мові відкриває Ж.Бодрійяр: “У поезії, навпаки, мова звертається на себе для самоусунення. Вона не “зосереджена сама на собі”, вона розосереджується відносно себе самої. Вона розбиває весь процес логічного конструювання повідомлень, повністю руйнує дзеркальну структуру знаку, що робить його знаком, тобто внутрішньо повним, самовіддзеркаленим, зосередженим на собі самому, і в цьому сенсі дійсно неоднозначним” [5, с. 356].

Творча та водночас ментально залежна природа механізмів творення мовних текстів у рекламі та інтерпретативність тексту періодики робить можливим подібний до цитованого процес зміщення, переносу первинних значень. Таким чином, наочним стає порушення внутрішнього балансу співвідношення “означуване й означальне”, “ідеальне й дійсне”: створюється новий вербальний текст із новим співвідношенням елементів значення на цеглинах старого лексико-семантичного потенціалу мови. Здійснюється новий класифікаційний “сценарій” значення, де у складі вторинного знака співіснують дві структури знання: категоризуючі та ситуативні (із певними конотаціями).

У сучасній постструктурній лінгвістиці аналіз тексту базується на виділенні контрастів, згущень, затемнень, сумісностей, конкретизацій, варіювань, узагальнень тощо. Але “піддослідний” опирається філологічному аналізу, О.О.Леонтьєв зазначає, що такий текст можна уподібнити свідомості, а його значення залишається складовою позасвідомого [4]. Автор тексту не розуміє до кінця, що ж він намагався сказати, він закодує певне вербальне послання: рекламне, інтерпретативне, інформативне, чуттєве тощо. Іntenція, закладена в тексті рекламного або інформативного дискурсу, знаходить своє вираження через загальновпізнавані прецедентні феномени етносу, культури, цивілізації. Хоча інтерпретативний компонент споживача тексту спирається на той індивідуальний досвід, що орієнтує людину в

системі констант мовної картини світу. Рекламний текст як ніякий інший потребує найбільш прозорої та яскравої форми кодування, тому користується стереотипами, еталонами та міфами, розширюючи їх кордони, модифікуючи їх до нового типу українця – суб'єкта-споживача.

Свідомість сучасного українця зближена з міфологічною свідомістю за допомогою мови, а точніше вербалізованих прецедентних феноменів як підвалин інтертекстуальності. Базова основа таких феноменів у свою чергу відбудована ще за часів панування міфологічної свідомості в соціумі. Архетипи біофілізму, панування пантеїстичної складової та естетична домінанта у свідомості нації не могли не відбитися на конструюванні мовленнєвої свідомості. Остання тяжіє до міфу, за необхідності адаптації до нового світу продукує нові модифікації давніх міфів-локусів. За О.Ф.Лосєвим: "...міф – це така діалектично необхідна категорія свідомості та буття, яке дано як уречевлено-життєва реальність суб'єкт-об'єктного, здійсненого (у певному образі) взаємоспілкування, де позбавлене ізольовано-абстрактної уречевленості життя символічно втілене в дорефлексивно-інстинктивний, інтуїтивно-зрозумілий, розумно-енергійний образ" [6, с. 73].

Значна доля інформації потрапляє до людини через канали мовленнєвої комунікації, статус та якість життя людини визначається скоріше вербалізованими абстракціями. Щодо української соціентальної інтертекстуальності, то вона має заміфологізований, рефлексивний характер, який певним чином відбивається на мовленнєвій свідомості.

Властивість міфологічної константи свідомості замінити уречевлено-життєву реальність є одним із чинників використання першої у міфопродукуючій структурі української ментальності. До речі, соціальний міф, втілений у приказку, ідіому, пісню, авторську концепцію є одним з характерних конструктів українських реальностей. О.Донченко та Ю.Романенко називають таку заміфологізовану соціальну семантику "естетичним трансом емоційної комунікації" [6].

Мовна картина світу відбиває властивість міфологічної свідомості надавати слову матеріальної та надприродної сили. Зміна мовленнєвої ситуації, тобто зміна суб'єкт-об'єктних стосунків "вмикає" своєрідний перехід від одного етикетного міфу до іншого. Для українця це швидко перевтілення з одної ролі до абсолютно іншої, без якихось моральних коливань та емоційних втрат. Така "мовленнева шизофренія" (за О.Донченко та Ю.Романенко), наче передбачає життя багатьох особистостей в одній. Цим можна пояснити ту прірву, яка сьогодні склалася між стилістикою рекламного повідомлення, естетикою публічного виступу, конфесійною проповіддю та побутовим мовленням у межах мовленнєвої діяльності однієї людини. Причому усі вищезазначені шари може експлуатувати одна людина протягом короткого часового відрізка, швидко змінюючи один мовленнєвий міф на інший, один рекламний образ на протилежний.

Грунтуючись на зазначеному вище, ми дійшли висновку, що соціальна семантика мовленнєвої діяльності продукується та обслуговує життєдіяльність та комунікативні зв'язки в межах соціуму, а точніше групи індивідуалізованих особистостей. Міфологічність мовленнєвої свідомості як основа інтертекстуальності детермінує комунікативну поведінку мовців, актуалізуючи зони сприйняття відповідно до закладених соціальних, біологічних, екзистенційних кодів.

Рекламний текст експлуатує певні парадигми соціокультурно та етнокультурно маркованих прецедентних феноменів, занурених у міф. Адже реклама та журналістика теперішньої української дійсності активно використовують міфологічну складову мовленнєвої свідомості як провідний чинник пропаганди та агітації, перетворюючи останні у форми навіювання.

З огляду на наявність у механізмах відтворення мовленнєвих текстів реклами інтенцій колективного несвідомого ми можемо наголошувати на релятивності сприймання світу мовцями. Щодо українців така релятивність має суттєво міфологізований характер. Під поняттям релятивності мається на увазі світорозуміння, детерміноване власним світобаченням, кероване мовними конструктами – метафорами (метоніміями) соціального світобачення українця “буття-тут-і-тепер”. Так слово оживляє предмети та явища матеріального світу.

Наявність міфологічної складової мовленнєвої діяльності українців є свідомством існування в надрах мовленнєвої свідомості нерелексованого коду – чинника архетипу присутності “минулого” в “майбутньому”. Вербальний текст із таких позицій набуває статусу онтологічної константи, він є одним із джерел та шляхів розв'язання проблем співіснування особистості, члена колективу та суспільства споживачів. У такому аспекті мовленнєва свідомість визначає співвідношення індивід – нація, буття – мислення, мова – мовлення.

#### Література

1. **Кісь Р.** Мова, думка і культурна реальність. – Л., 2002.
2. **Мегентесов С.А., Хазагеров Г.Г.** Очерк философии субъектно-предикатных форм в языковом и культурно-историческом пространстве. – Ростов-н / Д., 1995.
3. **Потебня А.А.** Труды. Символ и миф в народной культуре // О некоторых символах в славянской народной поэзии. – М., 2000.
4. **Леонтьев А.А.** Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности. – <http://www.philology.ru>.
5. **Бодрийяр Ж.Ж.** Символизм смерти. – М., 2004.
6. **Донченко О., Романенко Ю.** Архетипи соціального життя і політика: Монографія. – К., 2001.
7. **Лосев А.Ф.** Логика символа // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
8. **Вайсгербер Й.Л.** Родной язык и формирование духа. – М., 1993.
9. **Забужко О.** Філософія української ідеї та європейській контекст: франківський період. – К., 2006.
10. **Фуко М.** Археологія знання. – К., 2003.



In the article was developed the separate theoretical positions of the new direction of linguistic researches such as theories of speech of mind. The thesis focuses on the complex research of the basic components of language precedent phenomenon in Ukrainian advertising texts. In this work correlation specificity in internal structure of basic constructs of the cultural language picture of the world was also investigated.

УДК 070 (477.61) «1943»

**О.В. Корчагіна**

**ТЕМА ВІДБУДОВИ ОБЛАСТІ НА СТОРІНКАХ  
ГАЗЕТИ “ВОРОШИЛОВГРАДСКАЯ ПРАВДА”  
(ЛЮТИЙ – БЕРЕЗЕНЬ 1943 р.)**

На початку 2008 року виповнюється 65 років з дня звільнення Луганська від фашистської окупації. 14 лютого 3-я гвардійська армія почала штурм Ворошиловграда, 16 лютого місто було повністю звільнене від ворога. А вже 19 лютого з'явилося перше число газети “Ворошиловградская правда”, яка поновила своє існування після семи місяців вимушеної перерви.

Луганськ став першим обласним центром України звільненим від окупантів. Боротьба проти фашистської навали, відбудова знищеної промисловості й сільського господарства, розгортання культурного будівництва залежали від стану ідеологічної роботи серед населення. Завдяки використанню політичної й організаторської сили друкованого слова, населення звільнених міст і районів області залучалося до самовідданої праці з відбудови народного господарства. У Ворошиловграді (Луганську) такі функції були покладені на газету “Ворошиловградская правда” (зараз “Луганская правда”). Наукове й практичне значення має вивчення й узагальнення діяльності обласної газети “Ворошиловградская правда” періоду Великої Вітчизняної війни. У нашій розвідці розглянемо добірку газет “Ворошиловградська правда” (№№ 1 – 21), що виходили друком протягом лютого – березня 1943 року, проаналізуємо функції рубрик у них й з'ясуємо особливості оформлення видання. Отже, дослідимо матеріали, що побачили світ протягом місяця після звільнення міста.

Незважаючи на вкрай тяжке становище звільненого міста, редакція під керівництвом виконуючого обов'язки відповідального редактора М.Карпова поновила випуски газети “Ворошиловградська правда”. Зважаючи на потребу населення в оперативній інформації, газета виходила щодня крім понеділка. У газеті “Ворошиловградська правда” протягом лютого – березня 1943 року виходили наступні рубрики: “От Советского информбюро”, “В последний час”, “За

рубежом”, “Советская Ворошиловградщина”, “По родной стране”, “День нашей области”, “Так было под пятой оккупанта”.

У рубриках були вміщені від двох до дванадцяти матеріалів. Рубрики “От Советского информбюро”, “За рубежом” були постійними і містилися у №№ 1 – 21 газети “Ворошиловградская правда”. У рубриці “От Советского информбюро” повідомлялося про перебіг подій на фронтах Великої Вітчизняної війни. Інформація, що друкувалася в рубриці, відрізнялася оперативністю, бо висвітлювала події минулої доби. Це відзначено в назві рубрики, що включає зауваження “из вчерашнего сообщения” і вказує дату – число, місяць, рік. Наприклад, у № 5 газети “Ворошиловградская правда” від 24 лютого 1943 року рубрика має наступний запис: “От Советского информбюро, из вчерашнего сообщения 23 февраля 1943 года”. [1] У номерах №№ 4, 10, 16 газети “Ворошиловградская правда”, що виходили по вівторках, рубрика повідомляла про події, що сталися в неділю та понеділок. Це було зумовлене тим, що по понеділках газета не виходила. Площа, що була призначена для даної рубрики, не мала постійного обсягу, але мала постійне місце на першій сторінці газети й розташовувалась на 3/4 – 1/2 обсягу сторінки. Коли повідомлень за добу було дуже багато, наприклад, в № 1 – 4, 8, 10, 14, рубрика мала продовження й на другій сторінці, де займала до 1/3 обсягу сторінки. У проаналізованих номерах газети “Ворошиловградская правда” виявилася наступна тенденція – від № 1 до № 21 обсяг рубрики поступово скоротився і з № 17 став займати площу, що не перевищувала 1/2 площі першої сторінки. Така тенденція, на нашу думку, зумовлена тим, що робота редакції газети ставала більш стабільною і продуктивною – кількість власних матеріалів постійно зростала. Поступово все більший обсяг газети починали займати репортажі зі звільнених міст і районів, статті, замітки, кореспонденції, що інформували про хід відбудови області.

Рубрика “За рубежом” також була постійною. У кожному випуску газети “Ворошиловградская правда” висвітлювалися й коментувалися міжнародні події. Питання міжнародного життя займали одне із провідних місць у радянській пресі. У рубриці цитувалися матеріали англійських газет “Таймс”, “Дейли мейл”, “Марсельез”, американських “Нью-Йорк таймс”, “Нью-Йорк Геральд трибюн”, що підкреслювали величезне значення перемоги радянських військ. У них велика увага приділялася зміцненню антигітлерівської коаліції, бойовій співдружності СРСР, Англії й США, спрямованої на розгром спільного ворога. Газети повідомляли про те, з якою пильною увагою світові засоби масової інформації стежили за становищем на радянсько-німецькому фронті, інформували про хід подій на всіх фронтах Другої світової війни, про різні причини, що затягували відкриття другого фронту. Рубрика “За рубежом” була розташована на першій сторінці газети “Ворошиловградская правда” й займала близько 1/8 обсягу сторінки.

Інші рубрики не були постійними, що дає змогу стверджувати, що вони виходили в міру накопичення фактичних матеріалів. Так, за період з 19 лютого до 14 березня 1943 року рубрика “В последний час” вийшла чотири рази. В ній були подані відомості щодо останніх блискавичних перемог Червоної армії на фронтах: “Наши войска заняли города: Оленино, Севск, Суджа, станцию Черталино” [2]. Рубрика “В последний час” розташовувалась на першій сторінці у правому верхньому куті й друкувалася збільшеним шрифтом, що підкреслювало важливість повідомлень.

У газеті “Ворошиловградская правда” протягом аналізованого місяця з’явилася двічі рубрика “Советская Ворошиловградщина”. У ній уміщувалися замітки про допомогу підприємств і окремих мешканців у організації роботи госпіталів, а також листи-подяки від військових, які перебували на лікуванні в них. У № 14 за 6 березня 1943 року в рубриці “Советская Ворошиловградщина” надруковано лист-подяку “Спасибо за ласку и заботу”: *“В день 25-й годовщины Красной Армии к нам пришли колхозники и служащие и принесли много подарков. Это нас очень тронуло и взволновало. Работница сельпо т. Мария Величко принесла патефон и раненые провели праздник очень весело. От всего сердца благодарим за ласку и заботу. Мы горим желанием скорее выздоровить и снова пойти в бой на заклятых врагов – немецко-фашистских варваров!”* Лист колективний має підпис: “Ст. лейтенант-орденоносец И.Белый, Н.Назаров, М.Потапов, И.Зимин, И.Белолипский”. У цій рубриці друкувалося від двох до чотирьох матеріалів, які мали окремі заголовки й містили інформацію про авторів.

Рубрика “По родной стране” подавалася тричі у № 18, 19, 21 газети “Ворошиловградская правда”. Її метою було висвітлення подій мирного життя громадян Радянського Союзу, які відбудовували міста, заводи, фабрики, сільське господарство СРСР. Рубрика містила від п’яти до дванадцяти повідомлень, обсягом від двох до п’яти речень, що не мали заголовків і відомостей про автора: *“Трудящиеся Туркмении отправили в районы, освобожденные от немецкой оккупации 15000 голов рогатого скота, 2000 плугов и борон, большое количество огородных семян”* [3]. На початку повідомлення зазначалося місце відображених подій – Грузія, Азербайджан, Кубань і т.п.

Рубрика “День нашей области” була надрукована тричі за вказаний період й містила від п’яти до восьми матеріалів. У № 18 газети “Ворошиловградская правда” від 11 березня 1943 року вміщено вісім повідомлень, про налагодження роботи соціальних та промислових об’єктів у містах Ворошиловграді й Рубіжному, селищах Сватове та Троїцьке. Повідомлення мають заголовки: “Открытие новых промартелей”, “Сватовцы дают продукцию ширпотреба”, “Открыто 46 хлебных магазинов”, “Первая почта”, “Мастерские артели “Промбыт”, “Возрождение предприятий промкооперации”, “Ткань и носки – для Красной Армии”. У всіх повідомленнях відсутні відомості по авторів.

Рубрика розміщена на другій сторінці газети і займає 1/2 обсягу аркуша. У № 19 від 12 березня 1943 року рубрика “День нашей области” налічує п’ять матеріалів, що стосуються різних аспектів мирного життя міст і районів області. Серед них три повідомлення мають посилання на автора.

Рубрика “Так было под пятой оккупанта” вперше з’явилась у газеті “Ворошиловградская правда” вже у № 4 від 23 лютого 1943 року й присутня у п’яти випусках (№№ 4, 6, 9, 14, 15). Під цією рубрикою друкувалися розповіді, листи очевидців окупаційного режиму, у яких викривались наміри німецьких загарбників, їх злочини, факти знущання над місцевим населенням. Так, у № 14 від 6 березня 1943 року в цій рубриці надруковано колективний лист “Жертвы оккупантов взывают о мщении”, у якому пролунав заклик *“Истребляют оккупантскую мерзость – священный долг всякого честного человека, способного носить оружие!”*. Цей лист підписали капітан М.Спекторов, красноармійці С.Носов та Ф.Малков, жителі селища Ново-Світловка. У № 15 від 9 березня 1943 року в рубриці вміщено листи С.Ігнатенко “Жахливий день” та К.Стрелицької “При німцях не заспіваєш”. В листі С.Ігнатенко “Жахливий день” йдеться про злочинні вчинки окупантів: *“Вот один из тысячи примеров зверств немцев над советскими женщинами. Раненый красноармеец добрался до хаты моей сестры Екатерины Хмельницкой в селе Новая Светловка. Женщины приняли раненого как родного сына и брата. Немцы рыскали по селу и обнаруживая раненых убивали и их и тех граждан, которые ухаживали за ранеными. Так душегубы расстреляли семью моей сестры. Они не пощадили даже 60-летнюю старуху 4-летнего мальчика. Мы никогда не забудем этого страшного дня. Красные бойцы, родные друзья наши, громите, уничтожайте беспощадно проклятую фашистскую сволочь!”* Рубрика “Так было под пятой оккупанта” вміщувала від одного до трьох матеріалів і займала до 1/4 обсягу сторінки.

У № 21 газети “Ворошиловградская правда” від 14 березня 1943 року всі матеріали другої сторінки розміщені під рубрикою “Один месяц”. Під назвою рубрики розташована редакційна стаття: *“С приходом Красной Армии, за героической борьбой которой с замиранием сердца следит весь мир, ворошиловградцы взялись восстанавливать родной город. Сегодня мы расскажем о первых результатах их героического созидательного труда в течении первого месяца возрождения советской жизни”*. На сторінці розташовано чотири матеріали, кожен з яких має окремий заголовок: “До 14 февраля 1943 года”, “После 14 февраля 1943 года”, “Ворошиловград возрождается”, “Это только начало”.

У трьох перших публікаціях наведені факти, що мали місце у зазначений у заголовку період життя міста і не мають авторського підпису. У статті “Это только начало” викладені плани обкома і горкома КП(б)У й обласної Ради депутатів щодо подальшої відбудови господарства і розвитку промисловості обласного центру, міст і районів

Ворошиловградщини. Стаття має автора – “Ил. Бычков, секретарь ГК КП(б)У”.

Окрім матеріалів із названих рубрик, газета також подає редакційні матеріалами-передовиці, коментарі, кореспонденції, замітки, оголошення, історичні документи, статистичні дані, спогади та свідчення учасників Великої Вітчизняної війни та учасників відбудови господарства, звернення, поетичні твори, статті журналістів, письменників, публіцистичні матеріали.

Зовнішній вигляд індивідуалізує видання. Стабільність в оформленні пов’язана зі змістом і тематикою газети. За визначенням В.Ф.Іванова до постійних елементів газети належать заголовна частина, розділові засоби, службові деталі. [4]

Заголовна частина складалася з назви газети – “Ворошиловградская правда”, загальноприйнятого в радянську добу гасла – “*Пролетарии всех стран, соединяйтесь!*”, зазначено, чийм органом є газета – “*Орган Ворошиловградского обкома, горкома КП(б)У и областного Совета депутатов трудящихся*”, а також указаний засновник – К.Є. Ворошилов. Також зазначено, що газета видається 27-й рік (з 1917 року), повідомлені календарні відомості, порядковий номер, ціна одного примірника становила 15 копійок. Газета друкувалась російською мовою. Формат близький до А3. Мала дві сторінки. У №№ 1 – 21 газети “Ворошиловградская правда” не міститься жодного ілюстративного матеріалу, що вказує на брак як фахівців так і обладнання.

Розділові засоби поділяли текстовий матеріал на зручні для читача смислові блоки. Серед досліджених випусків газети “Ворошиловградская правда” наявні наступні розділові засоби: лінійки, розрядки, відбивки, пробіли.

До службових деталей належать вихідні відомості, колонтитул, авторський підпис. Внизу останньої сторінки в кожному з досліджених номерів газети “Ворошиловградская правда” розміщувались вихідні дані – *и.о. ответственного редактора Н.Карпов, телефон редакции № 31, издательство “Ворошиловградская правда”*. Колонтитул розміщувався на другій сторінці верхнім рядком на весь формат шпальти. До нього входили назва газети й дата випуску. Авторський підпис мають 41 відсотки або 89 текстів з 217, що були опубліковані у 21 випуску газети “Ворошиловградская правда”. Авторський підпис розміщується в 97 відсотках публікацій наприкінці. У двох публікаціях авторський підпис подавався над заголовком: “*Микола Бажан, поет-орденоносець*”, “*И.Папанин, дважды Герой Советского Союза*”. Серед авторських підписів шість є груповими, до яких входять два і більше прізвищ, наприклад: “*И.Скорняков, И.Житняк, С.Рыбалко, А.Жук, Г.Стороженко, П.Скиба*”, “*Капитан М.Спекторов, красноармейцы С.Носов и Ф.Малков, жители села Ново-Светловка*”.

У формі подачі текстових матеріалів переважає спосіб “добірка”, що передбачає розміщення кількох публікацій під загальною рубрикою. Матеріали, що не входили до певних рубрик групувалися за принципами тематичності або різнометності: де тематичний блок присвячений лише одній певній темі, а до різнометного блоку добиралися матеріали за актуальністю та важливістю. [5]

Газета “Ворошиловградская правда” періоду лютий – березень 1943 року відзначається насамперед своїм безперервним, плинним характером оприлюдненої інформації, крім того, доступністю його змісту для читачів, творчим пошуком раціонального розміщення матеріалу, засобів графічного його виділення. Редакція газети постійно готувала соціально значущу для сучасників новинну інформацію про події на фронтах, відбудову об’єктів промислового та сільського господарства на звільнених від німецьких окупантів територіях, щодня оперативно висвітлювала місцеве життя.

#### Література

1. **“В последний час”** // Ворошиловградская правда. – 1943. – № 5. – 23 лют. 2. **“От советского инфорбюро”** // Ворошиловградская правда. – 1943. – № 13. – 5 берез. 3. **“По родной стране”** // Ворошиловградская правда. – 1943. – № 18. – 11 берез. 4. **Іванов В.Ф.** Техніка оформлення газети: Курс лекцій. – К.: Т-во “Знання”, КОО, 2000. – 163 с.

In the thesis the press of Eastern Ukraine as a historical source is being examined. The origin and functioning of the periodical editions of Voroshylovhrad regions have been analyzed in the paper, the newspaper’s informative abilities for investigation of the problems of social and economic situation, spiritual life, fighting activity on the front have been characterized.

УДК 821.161.2–92.09 Петлюра

**О.Л. Кравченко**

### **РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАУКИ Й НАУКОВОГО КНИГОВИДАННЯ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. В ОЦІНЦІ С.ПЕТЛЮРИ**

Однією з особливостей видавничої справи в Україні першої третини ХХ ст. є вироблення фахових критеріїв оцінки творів, редакційно-технічного оформлення та майбутнього поліграфічного втілення книги. Становлення фахових вимог до художньої, наукової, навчальної, довідкової, науково-популярної літератури, дитячих і перекладних видань, періодики “з орієнтацією на прогресивні моделі “повних” літератур, що не зреклися національних основ” [1, с. 468],

свідчило про подальший розвиток самоідентифікації українства. Проблеми типології українського книговидання порушували В.Гнатюк, М.Грушевський, В.Дорошенко, П.Зленко, І.Кревецький, С.Сірополко, І.Франко та ін. На думку укладачів посібника “Видавнича справа та редагування в Україні: постаті і джерела (XIX – перша третина XX ст.)”, у цей час наукова книга стоїть на другому після художніх видань місці за частотою реагування на різні види літератури. “У полі зацікавлень рецензентів та дослідників *наукової літератури* [виділення укладачів. – О.К.] опиняються, з одного боку, ті ж самі об’єкти (виклад, апарат, мовна вправність), а з другого, – помітні спроби дефініювати призначення наукового твору, визначити його відмінності від інших” [1, с. 473]. На сторінках тогочасної періодики обговорюються досягнення й недоліки наукового книговидання. Зокрема, проблеми популяризації здобутків української науки розглядає С.Петлюра в статтях “До практичних завдань українства” й “До історії Наукового Товариства імені Шевченка у Львові”, брошурі “Сучасна українська еміграція та її завдання”. Дослідники публіцистичного доробку С.Петлюри – Т.Гунчак, В.Жила, Я.Малик, Г.Машталер, Т.Салига та ін. – зосереджуються переважно на загальній характеристиці його публіцистики, аналізі літературознавчих та мистецтвознавчих статей. Мета розвідки – на матеріалі публіцистики С.Петлюри з’ясувати значення розвитку української науки й видання наукової літератури першої третини XX ст. для згуртування нації, формування національної свідомості та ідеї соборності України.

У статті “До практичних завдань українства” публіцист разом із залученням російськомовної преси в Україні як засобу впливу на українство закликає до якомога ширшого висвітлення діяльності єдиної наукової установи – Українського наукового товариства – для піднесення “в українському суспільстві зацікавлення питаннями наукового знання” [2, с. 141]. С.Петлюра був знайомий із учасниками Наукового товариства імені Т.Шевченка: у другій половині 1904 р., уникаючи арешту, за допомогою Д.Антоновича, що взяв його на поруки, він нелегально покинув Кубань і виїхав спочатку до Києва, а звідти восени за допомогою діячів Революційної української партії (РУП) – до Львова. С.Петлюра налагодив постійні контакти з І.Франком, В.Гнатюком, М.Грушевським, вступив до Товариства, публікував матеріали в “Літературно-науковому віснику” та “Записках НТШ”. Тож публіцист знав роботу Товариства “з середини” й міг належним чином її оцінити.

На його думку, популяризація наукових знань із різних галузей сприяє самоідентифікації українців, оскільки національна установа подібного характеру є “запорукою дальшого розвитку відродження, його непохитної основою і творчим ферментом” для “скріплення збудженої національної свідомості і волі у певних організаційних формах” [2, с. 141]. Автор побіжно оглядає здобутки Товариства, заохочуючи читачів підтримати починання цієї організації. У її діяльності він убачає конкретні шляхи кристалізації національної ідеї, оскільки наукове

осягнення історії, літератури, медичної й технічної галузі, з яких Українське наукове товариство видає збірники праць, дозволяє говорити про сформованість української нації: “Сьогодні ми переживаємо процес усвідомлення самих себе, процес творчих шукань, національного будівництва і в живому його змісті найбільш дійовою має бути думка про створення відповідних умов для установи, чия діяльність, можливо, найбільш сприяє поглибленню цього процесу” [2, с. 143]. Публіцист наголошує громадський характер української науки й наукового книговидання, бо їхній розвиток свідчить про історичний поступ усієї нації, піднесення загальної культури суспільства.

Поштовхом до написання цієї частини статті, виокремленої в окрему рубрику під назвою “Про ставлення до Українського Наукового Товариства”, став київський періодичний орган “Україна” під керівництвом М.Грушевського. Часопис не був першим науковим виданням на східноукраїнських землях. На початку 1906 р. у Києві виходив літературно-науковий місячник “Нова громада” під редакцією Б.Грінченка, В.Леонтовича, а згодом С.Єфремова та Є.Чикаленка. Як зазначає А.Животко, “вже з перших чисел “Нова Громада” виявила себе речником національно-культурних змагань” [3, с. 212]. Однак через відсутність достатньої кількості передплатників часопис змушений був припинити існування. На початку 1907 р. йому на зміну прийшов перенесений зі Львова “Літературно-науковий вісник”. Редакційну колегію у складі В.Гнатюка, О.Олеся, Ю.Тищенка-Сірого та П.Лаврова очолив М.Грушевський. Ще одним науковим часописом була російськомовна “Киевская старина”, яка після 25 років плідної праці перестала виходити. Її місце й заступила підтримана Товариством “Україна” – “журнал переходового часу, документ переходу української інтелігенції і наукових сил на нові шляхи” [3, с. 214]. Зауважимо, що часопис, не зустрівши широкої підтримки, протримався лише до осені 1907 р. Проте Товариство почало видавати суто науковий збірник “Записки Українського Наукового Товариства”. Ці видання побачили світ завдяки підтримці “Українсько-руської Видавничої Спілки” (УРВС), ініціатором заснування котрої виступив М.Грушевський, і відкриття 1907 р. її філіалу в Києві, що відіграло “виняткову роль в ослабленні та поступовому зникненні упередження в підросійській Україні проти “галицької мови” і “галицької літератури” [4, с. 79]. Характеризуючи видавничу продукцію УРВС, видання якої активно поширювалися в цей період на східноукраїнських землях, Н.Благовірна пише, що культивування й нагромадження українськомовних текстів, майже сформований публіцистичний стиль і типологічні ознаки видань у національному варіанті, наукове мовлення “повинні були компенсувати згаяний час і можливості для еволюції видань Східної України, надолужити вимушені прогалини, за словами М.Грушевського, через “розпросторенне без перешкод галицьких видань серед Українців Росії й присвоєнне ними того культурного запасу, який протягом десятиліть



покоління українських і галицьких робітників, супроти російських заборон, складала в галицьких виданнях, в надії, що прийде час, коли тим запасом зможе покористувати ся в своїм культурнім розвою ціла соборна Україна” [4, с. 78].

Тож бачимо, що, хоча сподівання С.Петлюри на підтримку українством видання “України” не виправдалися, однак значення розбудови національного наукового книговидання та наукових осередків для українського державотворення й об’єднання нації усвідомлювали на західних і східних українських землях.

На відміну від попередньої, розвідка “До історії Наукового Товариства імени Шевченка у Львові” має більше формальних ознак наукової статті: строга логіка викладу, постановка завдання, актуалізація матеріалу тощо. У невеликому вступі автор акцентує єдність західних і східних українських земель, яка базується на спільному походженні, історії та культурних інтересах. Ідея єдності України актуалізується тим, що “не роз’єднане вже кордоном двох сусідніх держав, українське суспільство напружено чекає і відчуває непевність долі культурних цінностей і досягнень, набутих у боротьбі за національне існування на тернистому історичному шляху” [2, с. 171]. Стаття надрукована в 1915 р. після захоплення Галичини російськими військами, коли були закриті культурно-просвітні організації, школи, заборонено продавати галицькі видання та читати їх у бібліотеках. Побоюючись ускладнення ситуації, С.Петлюра прагне ознайомити російських читачів із культурними надбаннями Галичини, оскільки це сприятиме “обережнішому ставленню до того, що створило це населення у різних ділянках свого життя” [2, с. 171]. Однак уже з чітко сформульованого завдання статті, що загалом не характерно для його публіцистики, видно: він розглядає зазначену територію не як частину чужої держави, а як складову України. “Мета цієї нотатки – познайомити читачів “Голоса Минувшого” з діяльністю української наукової установи Галичини – Українського Наукового Товариства імени Т.Шевченка, цієї неофіційної Академії Наук українців, що відіграла величезну ролу у справі створення української культури і розвитку української наукової думки” [2, с. 172].

Стаття написана за матеріалами книги В.Дорошенка “Наукове Товариство імени Шевченка у Львові 1873 – 1892 – 1912 рр.” (Київ; Львів, 1914), тому має схожу композицію: подається стисла історія розвитку НТШ, опис його структурних підрозділів, перелік найважливіших видань, відомості про допоміжні установи (друкарню, палітурню, бібліотеку, музей, бібліографічне бюро). У кожній частині підкреслюється спільне прагнення західних і східних українців витворити поважну наукову установу: зазначається, що ініціаторами створення НТШ були представники галицької інтелігенції та культурні діячі “від українців Росії”; перелічуються дописувачі “Зорі” – першого періодичного органу Товариства – “не лише галицькі українці, але й українці з Росії” тощо. Таким чином, у реципієнтів складається враження

про зусилля всіх національно свідомих українців щодо перетворення НТШ “на неофіційну академію наук українського народу, що розгорнула кипучу діяльність, організувала і виховала кадри українських учених і залишила по собі глибокий слід в історії української наукової думки” [2, с. 178].

С. Петлюра використовує здобутки українського наукового книговидання як аргументи у своєрідній полеміці зі С.Щоголевым, автором книги “Современное украинство, его происхождение, рост и задачи”, котру С.Єфремов назвав “доносом” на українців. Говорячи про багатотомну історію України М.Грушевського і про оцінку його роботи Російською Академією Наук, у невеликому памфлеті ““Скорочене” викривання українства паном Щоголевым” автор відкидає звинувачення у “фальшуванні” та ненауковому підході в дослідженнях відомого ученого. Заперечуючи оцінку “Киевской старины” як видання, в якому “зрідка поміщували вельми цінні монографії”, що були “оазами” “серед тенденційної української писанини” [Цит. за: 2, с. 127], публіцист лише перелічує жанри та галузі знань, котрі розроблялися цим журналом, що красномовно свідчить про необ’єктивність С.Щоголева.

У брошурі “Сучасна українська еміграція та її завдання”, виданій у Шипіорно 1923 р., С.Петлюра пропонує українським дослідникам працювати в наукових організаціях інших країн, сприяючи таким чином розбудові української справи: “Коли б наші учені-емігранти зміцнили свою організацію професійну і увійшли в зносили з своїми колегами в поодиноких країнах, і через них вони чимало могли б зробити і для української науки, і для самих себе, і для цілої справи української” [2, с. 249]. Задовольнити наукові інтереси й потреби освіти українців покликана також перекладна література. В основі відбору перекладних текстів для задоволення окреслених потреб повинен лягти такий критерій, як насиченість науковими фактами, “наукова якість” книги. Це сприятиме нагромадженню “тих засобів, за допомогою яких перетворюється з етнографічного матеріалу свідомий своєї волі державний народ” [2, с. 261].

Отже, С.Петлюра усвідомлював значення розвитку української науки й видання наукової літератури для згуртування нації, витворення національної свідомості. Як свідчать розвідки публіциста, за допомогою наукового книговидання українці намагалися подолати локальні суперечності й об’єднати поділену кордонами Україну. Історія розвитку Українського наукового товариства та його здобутки розглядалися С.Петлюрою як обов’язковий елемент самоідентифікації українців та подальшої розбудови державності.

## Література

**1. Видавнича** справа та редагування в Україні: постаті і джерела (XIX – перша третина XX ст.): Навч. посібник / За ред. Н.Зелінської. – Л.: Світ, 2003. – 612 с. **2. Петлюра С. В.** Статті / Упоряд. та авт.

передм. О. Климчук. – К.: Дніпро, 1993. – 341 с. **3. Животко А.** Історія української преси / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.С.Тимошик. – К.: Наша культура і наука, 1999. – 368 с. **4. Благовірна Н.Б.** Становлення і розвиток української видавничої справи Галичини після російської революції 1905 р. (на прикладі “Українсько-руської Видавничої Спілки”) // Наук. зап. Ін-ту журналістики. – 2005. – Т. 21. – С. 74 – 80.

The author of the article analyzes Simon Petlyura’s publicism as a source of study of Ukrainian scientific publishing.

УДК 070.1 (477.61) “1920/1930”

**К.М. Серета**

### **РАДЯНСЬКА ЦЕНЗУРА НА СХОДІ УКРАЇНИ: З АРХІВНОЇ СПАДЩИНИ СТАРОБІЛЬСЬКОЇ РАЙОННОЇ ГАЗЕТИ “ЧЕРВОНИЙ ХЛІБОРОБ”/“СТЕПОВА КОМУНА”**

Аналіз становлення й розвитку партійно-радянської преси Луганщини 20-х – 30-х років ХХ століття як одного з найважливіших аспектів висвітлення провідних засад комуністичної доктрини пов’язаний з ідеологічними катаклізмами в державі, викликаними тоталітарною політикою радянського уряду щодо населення України – утворенням єдиної монополії влади, яка керувалася принципами нав’язування утопічних соціально-політичних, правових та культурних поглядів, ідей та настроїв.

“Прийняти вимоги існуючої влади і звести функції публіцистики до лакування дійсності, захисту культівсько-жандармського ладу або піти з життя” [5, с. 5] саме перед таким жорстоким вибором опинились українські публіцисти й журналісти в перші десятиріччя ХХ століття. Газетні публікації ретельно “просіювалися” через державну цензуру, часописи беззастережно підкорялися партійним органам, а преса стала ефективним знаряддям у руках радянської влади, засобом агітації й пропаганди вже готових директивних текстів.

Дана розвідка має на меті виявити основні причини заборони цензурою більшості матеріалів політичної тематики, які систематично надходили до редакцій газет Луганської області від читачів і дописувачів з народу, дослідити плюралізм громадської думки й палку критику тогочасних реалій дійсності на матеріалі старобільської районної газети “Червоний хлібороб”/“Степова комуна” 20 – 30-х років ХХ століття.

Проблема цензури, самоцензури й захисту свободи преси в різних аспектах була предметом дослідження багатьох наукових студій (В.Карпенка, А.Коваленка, М.Тимошика, Г.Рудого, Н.Сидоренко,

В.Галич, О.Сидоренка, Г.Жиркова, та інших). Проте періодика Луганщини крізь призму зазначених вище професійно-психологічних феноменів до цього часу не розглядалася, що підсилює актуальність нашої статті.

Літопис журналістики приайдарського краю, зокрема Старобільщини, почався 1918 року: узимку цього року вийшов перший номер газети “Известия” (1918 – 1920). Далі, під впливом політичних колізій, назви періодичного видання постійно змінювалися: “Красный пахарь” (1921 – 1923), “Червоний хлібороб” (1924 – 1929), “Степова комуна” (1930 – 1933), “Колгоспна правда” (1934 – 1943), “Колгоспне життя” (1944 – 1947), “Ленінський заклик” (1948 – 1957), “Під прапором Леніна” (1958 – 1991) і, нарешті, – “Вісник Старобільщини” (з 1992 року й до цього часу).

Суспільні перетворення в Україні першочергово позначилися на динаміці назв часопису. Так, прикметник “червоний” (“красный”), наявний у двох варіантах заголовків, є складником багатьох сталих мовних зворотів (червоний прапор, червона армія, червоний інтернаціонал тощо), де набуває символічного значення комуністичної ідеї, соціалістичного ладу.

Початок 30-х років ХХ століття в Україні вважається періодом колективізації, що згодом призвело до загальної економічної кризи, голоду й урядових репресій. Містечко Старобільськ перетворилося на колгоспну “комуна” – “1. Колектив осіб, що об’єдналися для спільного життя на засадах спільності майна та праці. 2. Форму сільськогосподарського кооперування, при якій усупільнювались всі засоби виробництва, а споживання та обслуговування здійснювалось на громадських засадах” [14, с. 254]. Такі історичні обставини стали підґрунтям для чергової зміни назв газети (“Степова комуна” → “Колгоспна правда” → “Колгоспне життя”).

Заголовки “Ленінський заклик” та “Під прапором Леніна” є яскравими прикладами культивування особи вождя пролетаріату, першого керівника комуністичної держави – В.І.Ульянова.

Виходячи з цього, можна стверджувати, що старобільська районка 20-х – 30-х років ХХ століття була під суворим ідеологічним цензурним контролем. З позицій сучасності такі назви “символізують стереотип звернення тодішньої партійної преси до нерозчленованої маси народу й розцінюються як соціально-психологічні знаки сталінської тоталітарної доби” [1, с. 623].

Заради того, щоб видання побачило світ, редакторів часто доводилося виправляти або узагалі вилучати з тексту те, що могло б суперечити ідеологічним канонам пануючої системи влади. Процес “умисного усунення автором зі свого твору фрагментів, які він з тих або інших причин вважає неприпустимим оприлюднювати, ...певне обмеження свободи слова...” у сучасній теорії журналістики йменується самоцензурою [6, с. 369]. Як правило, тематика часопису

урегулювалася диктатом партії. Прикладом цього є публікація “Червоного хлібороба” за 1929 рік “Росте надійна сила”, де дається чітка установка “зверху” діяльності редакторського колективу: “Гасла робкорів у повсякденній роботі: піднести трудову дисципліну на виробництві, розвивати колективні господарства на селі, українську книжку та газету в маси, боротьба з релігією, боротьба з куркулями, боротьба з непманом та їхньою ідеологією, боротьба з бюрократизмом” тощо [13, с. 1]. Будь-які відхилення від зазначених тем могли коштувати працівникові преси життя. Саме тому старобільська районка періоду 20-х – 30-х років намагалася обходити “гострі кути”, навіть дещо лукавити, прославляючи радянський устрій. Проте сьогодні, коли маловідомі сторінки історії стали відкритими, а культ комуністичної влади розвінчаний, маємо змогу по-новому інтерпретувати подібні ідеологічні настанови та журналістську практику початку ХХ сторіччя. Директивно-монологічний характер впливу уряду на маси неухильно проповідував однотипні політичні ідеї в різній комунікативній обробці. Агресивний наступально-пропагандистський тиск не передбачав вільнодумства й свободи слова, зобов’язуючи прийняти позиції, вигідні для комуністичного режиму.

З огляду на зазначене, можна виявити визначальні особливості друкованої періодичної преси Луганщини 20-х – 30-х років ХХ століття:

а) “монологічність”, односпрямованість, відсутність зворотного зв’язку;

б) “ієрархічність” (розповсюдження інформації за чіткою ієрархічною вертикаллю: згори – вниз);

в) директивність, стандартизованість, шаблонність;

г) “репресивність” (захист єдиної точки зору в досить агресивній формі);

г) наступальна пропаганда, що передбачала придушення лібералізму й свободи слова;

д) “контраргументація” (попередня підготовка відповідей на стандартні питання й аргументів на можливі заперечення);

е) міфологічність, утопічність (вигаданий стабілізуючий фактор комунікаційного впливу на маси) [11, с. 53 – 54, 244 – 245].

Значним внеском у дослідження історії преси Луганської області є вивчення рукописних архівів неопублікованих журналістських текстів, які систематично надходили до редакції старобільської районної газети “Червоний хлібороб”. Позначені соціальною гостротою публіцистичні твори порушували канони уславлення соціалістичного будівництва, привертали увагу читачів до суспільних суперечностей, через що й були заборонені. Сміливо репрезентуючи нелегке селянське життя старобільчан, полемічно загострені статті переважно політичної тематики засвідчили появу альтернативної ідейної української національної сили. Ураховуючи об’єктивні історичні, суспільно-політичні, економічні та соціальні чинники, які зумовили журналістику

того часу, не маємо змоги провести повний аналіз усіх неопублікованих колекцій тогочасної преси. Неповнота й розрізненість цих текстів під знаком доби змусили нас обмежити дослідження однолітнім періодом, використовуючи архіви неопублікованих матеріалів за 1926 рік, що все ж таки дозволить виявити специфіку назв журналістських творів у контексті певної історичної епохи й не зменшить актуальності даної розвідки.

Зима 1926 року увійшла в історію Луганщини важливою подією на політичній арені – переобранням керівників державних структур області та районів. Тривоги й хвилювання, надії й сподівання селищної громади на справедливі результати голосувань і гідного керівника – провідна тема матеріалів, отриманих редакцією в цей період (“Кого обирати до Рад?”, “Перевибори”, “До переобрань сільрад”, “Не обирайте такого голову, котрий і ночам не дає спокою”, “Перевибори в Чабанівці” та багато інших). Так, мотив викриття “підмогоричених прихльобателів” владних структур району найяскравіше втілюється в статті “Кого обирати до Рад?”: “В Раді місце – трудівниці-селянці, демобілізованому червоноармійцю. В Раді місце – суспільнику-агроному, учителю, лікарю, – тим із них, хто не на страх, а за совість чесно допомагає поживленню роботи Рад... Немає місця в Раді горлохватам, командуючим на селі, які прибирають до своїх рук шматки суспільного пирога” [8, с. 6]. Звісно, вона не знайшла місця в часописі. Відвертість, прямолінійність і непохитність поглядів невідомого автора погрожували підірвати авторитет усієї передвиборчої кампанії.

Чимало рукописних матеріалів потрапило до районки після проведення виборів. Окрему частину з них становлять кореспонденції (дописи) представників адміністративно-командного апарату. Так, інформатор окрпарткому Петро Мінаєв подає сумну статистику числа виборців у селі Миколаївка: “З 1400 мешканців прийшли на зібрання 375, або 26,8%” [9, с. 60], що свідчить про незацікавленість селян підсумками голосувань, зневіру в їх прозорості, а головне – відчуття безправного становища в руках партійного керівництва. Редактор не наважився пропустити до друку ці досить відверті факти, адже вони досить суперечили загальній картині опублікованих статей про кінцеві результати виборів по району й області.

Велика частина неопублікованих заміток, присвячених процесу голосування, належить самим виборцям – селянам. Прикладом, що засвідчує дискримінацію жінок під час виборчих актів головою сільради є стаття-скарга селянина Дьяченка: “...Збори можна було вже починати, але тут виходе голова сільради... і пропонує: – Чоловіки, станьте осюди – по праву сторону, а жінки окремо – наліво... Отак і докажи жінці-селянці, що вона такий же чоловік, як голова сільради – найвище їхнє начальство – дає гарного прикладу до того, що жінці багато волі давати не можна” [3, с. 120]. Прагнучи відстояти жіночу гідність, стаття

суперечила патріархальним пережиткам того часу, через що й була заборонена.

Інформаційно насичені заголовки низки неопублікованих рукописів (“Правильний голова Сіваківського колгоспу”, “Не обирайте такого голову, котрий і ночам не дає спокою”, “Немає господаря”, “Хиби й хиби” та інші) виражають їх глибокий ідейний зміст – народне бачення сільського керівника. [Докладніше про це див.: Серета К.М. Заголовковий комплекс старобільської районної газети “Червоний хлібороб” як знак доби // Методологічне забезпечення підготовки журналістських кадрів у процесі роздержавлення мас-медіа та створення системи суспільних та громадських ЗМІ: Матеріали міжнародної наукової конференції. – К.: Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. – с. 193 – 201.]. З гнівного болю безправства виростає незборима сила громадської непокори. Саме тому, “тих членів, що були в селищній раді та кепсько робили, багато одхилили, кажуть, що ми бачили, як вони робили, не було користі ні Радянській владі, ні селянам” [12, с. 48].

Прагматика авторського мислення ненадрукованих зразків журналістських творів та посилення їх комунікативної функції неодмінно позначилися на системі жанрових форм. Найрозповсюдженішими серед них є проблемні статті (“Боротьба з пияцтвом”, “Позор бандитам”, “Селяни їдуть за кордон”), замітки, зокрема проблемні (“Охорона лісів”, “Справа українізації”), критичні (“Ревізійна комісія спить”, “Очень плохая сплоченность”) й полемічні (“Спор за урожай”. “Кому користь”), хроніки (“В окрвиконкомі”, “Свято 12 березня”), репортажі (“Про хід перевиборів КВД”), листи (“Что делать?”, “Прошу исправить ошибку”, “Вопрос?”), фейлетони (“Сумний фейлетон”, “Розмова дорогою”) тощо.

Рукописи зими 1926 року в більшості випадків подавалися без підписів або позначалися криптонімічними (наприклад, К.В. – Кирило Верлов) та псевдонімічними (Шпилька, Зрячий, Відгадай, Рогач, Око, Недовольний, Проїжджий, Чорнильниця) назвами. У деяких із них нам вдалося віднайти імена та прізвища справжніх авторів – щирих патріотів своєї держави, які темпераментним, полемічно гарячим публіцистичним словом прагнули донести до темного українського читача соціально важливу інформацію про всі вади й хиби урядового керівництва, партійних активів, зокрема “Комсомольців..., які завжди й усюди повинні бути передовиками, а вони якраз навпаки, йдуть позаду безпартійної молоді” [10, с. 41], про “зразкових” комуністів, які “порушують революційну законність” [2, с. 40], про Лігу націй, “або, просто кажучи, компанію узаконених грабіжників і вимагателів...” [4, с. 36]. Шкода, що сьогодні, крізь пільму років, дуже важко відстежити, яка доля спіткала авторів цих матеріалів у карколомні роки правління комуністичної доктрини, але нікими свідками тих подій залишилися їх тексти, які мусять заговорити сьогодні, у часи демократизації

суспільства, гарячою кров'ю серця, гнівним болем безправства й неволі скривдженої й знівченої української душі.

Таким чином, аналіз архівної спадщини Старобільської районної газети “Червоний хлібороб” / “Степова комуна” 20-х – 30-х років ХХ століття, дає змогу повно й усебічно простежити негативний вплив радянської цензури на українську пресу, що в першу чергу позначилося на змістовій організації текстів, поетико-жанрових особливостях, автурі тощо. Цезурні утиски й ідеологічні переслідування зобов'язували працівників преси вдаватися до самоцензури – суб'єктивного професійно-психологічного феномену, який полягав в самообмеженні свободи вираження поглядів в сталінську тоталітарну добу, що здійснювалося переважно внаслідок страху й різного плану обмежень, спричинених зовнішніми законними чи незаконними чинниками [7, с. 26].

#### Література

1. **Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
2. **Росте** надійна сила // Червоний хлібороб. – 1929. – 23 квітня. – С. 1.
3. **Гойденко В.** Примерный коммунист // Неопубліковані замітки “Червоного хлібороба”. – 1926. – січень – лютий. – ДАЛО. – Ф – Р – 1185. ОП. 2. – С. 40.
4. **Дьяченко.** Перевибори. – Там само. – С. 120.
5. **До переобрань сільрад.** – Там само. – С. 36.
6. **Заверталюк Н.І.** Письменницька публіцистика в Україні 20-х – 70-х рр. ХХ ст. Проблеми. Жанри. Майстерність: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 – українська література. – К., 1992. – С. 5.
7. **Карпенко В.О.** Основи редакторської майстерності. Теорія, методика, практика. – К.: Університет “Україна”, 2007. – 431 с.
8. **Коваленко А. І.** Журналістська самоцензура в Україні: визначення, причини // Українське журналістикознавство. – К., 2003. – Вип.4. – С. 24 – 26.
9. **Кого** обирати до Ради? // Неопубліковані замітки “Червоного хлібороба”. – 1926. – січень – лютий. – ДАЛО. – Ф – Р – 1185. ОП. 2. – С. 6.
10. **Мінаєв П.** Не хочуть брати участі в будівництві влади. – Там само. – С. 60.
11. **Овчаренко В.** Недостатки комсомольцев. – Там само. – С. 41.
12. **Почепцов Г.** Психологические войны. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 2002. – 528 с.
13. **Прохають** комуністів // Неопубліковані замітки “Червоного хлібороба”. – 1926. – січень – лютий. – ДАЛО. – Ф – Р – 1185. ОП. 2. – С. 48.
14. **Росте** надійна сила // Червоний хлібороб. 1929. – 23 квітня. – С. 1.
15. **Словник** української мови. – К., 1980.

In this article the attempt of research the Soviet censure has realized on the Eastern Ukraine in the material archival legacy Starobelskoy district newspaper 20-es – 30-es. The pluralism of public opinions and sharp criticism of the valid that time has studied.



### **Відомості про авторів**

**Акіншина Ірина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Акулова Надія Юріївна** – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна.

**Білоус Петро Васильович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Бойцун Ірина Євгеніївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Борзенко Олександр Іванович** – доктор філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Бородінова Маргарита Веніамінівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

**Будурацька Світлана Анатоліївна** – викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Веретейченко Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Вернік Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Вітченко Андрій Олександрович** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

**Галич Валентина Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Галич Олександр Андрійович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

**Дмитренко Вікторія Ігорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Журавльова Світлана Сергіївна** – аспірант Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Іванова Ірина Борисівна** – викладач Харківської державної академії культури.

**Корчагіна Оксана Володимирівна** – аспірант кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Кравченко Олена Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Кулініч Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Кулініч Тетяна Олександрівна** – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Лапко Олена Анатоліївна** – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Лизлова Світлана Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент Маріупольського державного гуманітарного університету.

**Манич Наталія Євгенівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Матвєєва Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Мержвинський Віктор Володимирович** – доцент кафедри української філології РВНЗ “Кримський державний індустріально-педагогічний університет”.

**Москвич Юлія Василівна** – викладач кафедри гуманітарних дисциплін ПВНЗ “Донецький інститут туристичного бізнесу”.

**Пінчук Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Пустовіт Валерія Юрївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Родигіна Валерія Юрївна** – магістрант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Савенко Ірина Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Санакосєва Наталя Дмитрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістської творчості, реклами та зв'язків із громадськістю Запорізького національного університету.

**Сапожникова Галина Миколаївна** – викладач Лозівської філії Харківського автодорожнього технікуму, здобувач кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Середа Катерина Миколаївна** – аспірант кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Сизоненко Наталія Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Сиротенко Валерій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри слов'янської філології Краматорського економіко-гуманітарного інституту.

**Сіверська Світлана Федорівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

**Сподарець Михайло Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

**Федунь Марія Романівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

**Ярошевич Ірина Андріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

**Яшина Любов Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарної підготовки Академії митної служби України.

**ВІСНИК**  
Луганського національного педагогічного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Коректор** – О. О. Кулініч

**Відповідальні за випуск:**  
проф. О. А. Галич,  
доц. І. Є. Бойцун

---

Здано до складання 25.12.2007 р. Підписано до друку 25.01.2008 р.  
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 30,1. Наклад 100 прим. Зам. №

---

**Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка**  
**“Альма-матер”**  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.