

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 1 (81)

2005

2005 січень № 1 (81)

ВІСНИК
ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавком 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 № 6 від 24 грудня 2004 р.)

Виходить 1 раз на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор –
проф. Харченко С.Я.

Перший заступник головного
редактора –

проф. Синельникова Л.М.

Заступник головного редактора –

проф. Ужченко В.Д.

Відповідальний секретар –

проф. Галич О.А.

Члени редколегії:

проф. Гриценко П.Ю.,

проф. Зеленько А.С.,

проф. Тараненко О.О.,

доц. Унукович В.В.

Засновник – Луганський національний
педагогічний університет імені
Тараса Шевченка

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової
інформації: серія КВ № 3783 від
19.04.99

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

Матеріали номера друкуються мовою
оригіналу

CHIEF EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

Prof. Kharchenko S.Y.

First Deputy

Prof. Sinelnikova L.M.

Deputy

Prof. Uzhchenko V.D.

Executive secretary

Prof. Galich O.A.

Editorial Board Members

Prof. Gritsenko P.Y.,

Prof. Zelenco A.S.,

Prof. Taranenko O.O.,

Doz. Unucovich V.V.

Founder – Taras Shevchenko Luhansk
National Pedagogical University

Registration Certificate KB № 3783
dated 19. 04. 99

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

The Material is published in the original

Видавництво Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка "Альма-матер"
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011

Дільниця оперативної поліграфії Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка: вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011

Адреса редакції: вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011
Тел./факс: 53-00-08, тел. 53-73-74
E-mail: mail @ lgpu. lg. ua

© Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка, 2005

ЗМІСТ

Актуальні проблеми літературознавства

1. **Абрамян Ю.В.** Інтерпретація біблійних мотивів та образів у творчості Анатолія Дімарова.....6
2. **Веретейченко І.А.** Новоромантичний дискурс драматургії Лесі Українки.....12
3. **Верник О.А.** Манифест Н.Гумилёва "Наследие символизма и акмеизм" в оценке В.Брюсова и А.Блока.....23
4. **Вітченко А.О.** До проблеми художньої інтерпретації класики в сучасній світовій драматургії.....32
5. **Галич В.М.** Інтертекстосвіт публіцистики Олесья Гончара.....38
6. **Галич О.А.** Жанрова специфіка та ритмічна організація лірики Миколи Малахути.....58
7. **Дмитренко В.І.** Український Фауст Григорія Косинки.....66
8. **Довженко О.В.** Проблема національного характеру в малій прозі Олесья Гончара.....73
9. **Ильин С.А.** "Дон Кихот" М.Сервантеса в інтерпретації В.Набокова.....78
10. **Кулініч О.О.** Проблема митця й мистецтва в поезії М.Чернявського (часопросторовий аспект).....86
11. **Кулініч Т.О.** Метафори в поезії Ігоря Калинця.....91
12. **Лагода Г.Ю.** Інтелігент початку ХХ століття в драмах В.Винниченка та Л.Леонова.....95
13. **Лапко О.А.** Емоційні домінанти ліричного суб'єкта у поезії Тодося Осьмачки.....99
14. **Левицька Н.Є.** Феномен прозаїка Юрія Липи.....106
15. **Перетяцько М.О.** Своєрідність осмислення біблійних текстів у поезії Леоніда Талалая.....114
16. **Пінчук Т.С.** Питання про авторство "Велесової книги".....122
17. **Пустовіт В.Ю.** Духовний потенціал творів як засіб формування світогляду студентів.....129
18. **Степикіна Т.В., Лубенець Л.В.** Трансформація образу Америки в літературно-філософському дискурсі кінця ХІХ – ХХ століть.....133
19. **Шестопалова Т.П.** Естетичний канон соцреалізму очима сучасної європейської науки.....142
20. **Юган Н.Л.** Основа и принципы жанрово-стилевого новаторства В.И.Даля в цикле "Были и небылицы".....149

Сучасна фольклористика

21. **Скиба О.В.** Вираження народних ідеалів природної і моральної краси людини в ліричних родинно-побутових піснях.....158

22. Віват Г.І. Фольклорні алюзії в поетичній творчості В.Стуса.....	165
---	-----

Документалістика на порозі XXI століття

23. Бабенко Т.Ю. Автор і читач художньо-біографічної прози: виховний аспект.....	173
24. Неживий О.І. "Природа живіша...": листи Григора Тютюнника до Федора Тютюнника.....	179
25. Скнаріна О.Ю. Художній часопростір як системотворчий чинник суб'єктивного і об'єктивного.....	187
26. Фоменко В.Г. Рецепція Києва в автобіографічній прозі Валерія Шевчука.....	193

Рецензії

27. Кизилова В.В. Щоб слово жило: Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія.....	199
28. Прядка І.М. З народних джерел творів українського письменства: Скиба О.В. Фольклорні джерела літературних творів.....	201

Відомості про авторів.....	204
----------------------------	-----

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Дімаров

Ю. В. Абрамян

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНИХ МОТИВІВ ТА ОБРАЗІВ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА

Мистецькі взаємовпливи збагачують культуру різноманітними формами впливу всередині літератури й взаємозв'язками сучасної літератури з художньою культурою минулих епох. При цьому несуттєвими стають часо-просторові перешкоди, “різнопланові та хронологічно віддалені явища можуть опинитися поряд, подібно до того, як у людській пам'яті можуть зафіксуватися давноминуле і сьогодення, і це минуле може видатися більш рельєфним і зримим, ніж те, що сталося зовсім недавно” [1, 445]. Майстерне відтворення в літературних творах мотивів, сюжетів, образів, ідей, художніх засобів та прийомів інших творів, більш ранніх, перш за все культових, через запозичення, цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо утворює цікаві міжтекстові співвідношення літературних творів, так звану інтертекстуальність.

Актуальність даної роботи зумовлена потребою вивчення творчості відомого сучасного прозаїка Анатолія Дімарова у контексті історії української літератури.

Мета даної роботи полягає у визначенні ролі й місця християнських ідей у творах Анатолія Дімарова.

Відповідно до мети в статті ставиться завдання розкрити особливості творчого використання та інтерпретації біблійних мотивів та образів у творах Анатолія Дімарова (на прикладі оповідання “Голгофа” й повісті “Молитва по Марії”).

Теоретичною основою послугували дослідження проблем інтерпретації християнських канонів у художній літературі, які містяться у працях С.Аверинцева, І.Бетко, І.Кирилової, М.Переяслова, Є.Сверстюка, В.Сулими, Р.Іванчука та інших.

Біблійні мотиви були завжди одним із найпривабливіших творчих поштовхів для митців різних родів мистецтва. Живописці, іконописці, скульптори, музиканти століттями трактували сюжети й образи зі Старого й Нового Завітів, священні історії земного шляху Христа: благовіщення, пророцтво, народження, поклоніння волхвів, перебування в Єгипті, хрещення, в'їзд у Єрусалим, таємні вечери, муки, розп'яття, оплакування, воскресіння, вознесення. У літературі, починаючи з

давньоруської, так званої житійної літератури, стверджувалася святість як моральний ідеал поведінки, як особлива життєва позиція, через яку чи не найвиразніше реалізується розуміння відношення тогочасної людини до Бога [2, 8], що відбилося у створенні культу святих, найперше Бориса та Гліба, Феодосія Печерського, князів-мучеників тощо. Наприклад, святим Борису й Глібу присвячувався цілий цикл творів: невідомого автора “Сказання і страть і похвала святим мученикам Борису і Глібу”, написане Нестором “Читання про житіє та про погублення блаженних стратотерпців Бориса і Гліба” тощо. А от уже в створеному Нестором “Житії св. Феодосія Печерського”, яке входить до “Києво-Печерського патерика”, наряду з темою святості як мучеництва знаходимо й розлогі тлумачення самої сутності святості, хриstopодібності. Житійна література дала поштовх розвитку моральних колізій творів письменників наступних століть. Наслідуючи, переосмислюючи житійний канон, літератори наділяють героїв усіма мислимими й немислимими чеснотами й принадами, оголошують святими тих, хто жив, а тим більше загинув у ім’я християнства й Батьківщини. Традиції давньої агіографічної літератури стійко побутують упродовж кількох наступних століть. Згадаймо, хоча б трактування християнських догм, біблійних сюжетів у творах Івана Вишенського, Мелетія Смотрицького, Феофана Прокоповича, Касіяна Саковича, Григорія Сковороди тощо. Письменники першої половини XIX століття – Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ’яненко, Микола Гоголь, створюючи в основному світську літературу, у творах все ж дотримувалися християнських традицій. У творах видатних діячів української культури, літератури й науки середини XIX століття – Миколи Костомарова, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша яскраво звучать ідеї християнської любові до ближнього та до Батьківщини. У творчості Лесі Українки та Івана Франка біблійні мотиви органічно переплітаються з оригінальними сюжетами та образами. Інтенсивна розробка біблійних сюжетів і мотивів в українській літературі кінця XIX – початку XX століття змінилася жорстокою духовною кризою наступних пореволюційних поколінь. Щоправда християнські образи й мотиви досить виразно звучать у творах Павла Тичини, Максима Рильського, Богдана-Ігоря Антонича, Миколи Вороного, Михайла Драї-Хмари, Миколи Зерова, Євгена Плужника, Олександра Олеся, Юрія Клена, Євгена Маланюка, Олександра Довженка, Володимира Винниченка, Івана Багряного, Миколи Хвильового, Уласа Самчука та інших. Їх твори створювалися в епоху глобальної бездуховності, проте засвідчують великий потяг, зацікавленість духовним світом людини, стверджують ідеї християнської любові, віри, надії. Зверненнями, власними інтерпретаціями, своїми явними або опосередкованими віддзеркаленнями біблійних сюжетів та образів, дотриманнями найважливіших християнських канонів вони промовисто засвідчують неугасиме зацікавленість українських митців до євангельської концепції живого Бога й спасіння людей через жертву

Ісуса Христа [3, 273]. Акцент на вільному мучеництві, жертвовності, що мислиться вершиною, досяжною для людини на шляху її сходження до Божої природи, визначає, принаймні, одну з найвиразніших рис української ментальності й понині [2, 18]. Насичені біблійними запозиченнями, паралелями й ремінісценціями твори шістдесятників – Миколи Руденка, Івана Світличного, Василя Симоненка, Василя Стуса, Євгена Сверстюка та інших. Нова духовна криза доби застою знову на кілька десятиліть пригальмувала духовне відродження нації [4, 70]. Стан сучасної української літератури характеризується поступовим поверненням до християнських ідеалів добра й справедливості, біблійно-релігійні мотиви виразно звучать у творчості Івана Драча, Дмитра Павличка, Ліни Костенко, Олесея Гончара, Павла Загребельного, Володимира Дрозда, Романа Федоріва. Високодуховні літературні традиції розвиває нове покоління літераторів – Олег Журавський, Іван Малкович, Ігор Римарук, Ірина Жиленко та інші. “Численні поетичні і прозові книги, які побачили світ у незалежній Україні та за її межами, несуть до читачів нові твори, сповнені образами, іменами, символами, алегоріями зі Святого Письма” [3, 390].

Досліджуючи творчість відомого сучасного прозаїка Анатолія Дімарова, ми зафіксували подекуди яскраво виражені, іноді опосередковані, а дець ледь відчутні, відтворення християнських моральних канонів. Це не є пряме запозичення – використання автором уже відомих мотивів, образів чи художніх засобів інших літературних творів, а тим більше це не переробка, переспів, стилізація, аплікація чи наслідування чужих творів [5, 282]. У творах Анатолія Дімарова зустрічаються образи, грані образів, окремі риси, теми, мотиви тощо, які наводять на смислові асоціації з Біблією.

Християнські мотиви прозаїк використовує, з одного боку, для зображення цілком впізнаних простих людей, що долають життєві труднощі, чесно працюють і прагнуть справедливості, у зв’язку з чим виникає мимовільна асоціація з праведниками давньоруської агіографічної літератури, а з іншого – для змалювання як вад усього суспільства, так і окремих осіб. Певний відгомін християнських моральних канонів, у розширеному смисловому значенні, наявний у романах “І будуть люди”, “Біль і гнів”, “Прожити і розповісти”, повістях “Тридцяті...”, “Боги на продаж”, “Самосуд”, “Баба Ониська і її четверо чоловіків” та інших. Біблійні образи й мотиви вперше зустрічаємо в оповіданні “Голгофа” й повісті “Молитва по Марії”.

У назві оповідання “Голгофа” міститься натяк на певний, всім відомий образ, розрахований на ерудицію реципієнта. покликаною розгадати його закодований зміст [5, 30]. Автор свідомо не дає тлумачення щодо назви твору чи посилань на Святе Письмо, але смислове значення просвічує крізь розповідь нратора. У ході розвитку сюжету виникає безсвідома асоціація з біблійним сюжетом. У прототексті – Божий Син, який притерпів муки заради гуманних ідей і

спасіння людства, – ідеальна людина, що після смерті воскресла й вознеслася на небо, возз'єднавшись з Богом. У сучасному творі – отець Миколай, предстоятель стародавньої миргородської церкви, якому притаманні найпрекрасніші душевні риси безкорисливості, оптимізму, прагнення справедливості, добра й чистоти – всього, що споконвіку становило загальне уявлення про ідеальну людину, і якого вбито просто за відданість ідеалам та дотримання свого християнського обов'язку служіння Богу та Батьківщині. У даному творі абсолютно обґрунтовано вжито алюзію, тобто лише натяк на загальновідомий образ Голгофи як скорботний символ, що означає муки безневинно вбитого помазаника Божого. Алюзією досягається додатковий смисловий відтінок головної думки твору: нездоланність людського духу, який підкріплений святою вірою й національною ідеєю: “Він (отець Миколай – Ю.А.) ніколи не казав “Малоросія”, - ділилася спогадами матуся. – Тільки Україна. А Шевченків “Кобзар” лежав поряд із Біблією” [6, 52]. Оскільки, як відомо, дорога до Бога веде через Батьківщину, яка є ареалом найповнішого розквіту індивідуальності й духовності людини [7, 148].

У Анатолія Дімарова благоговійне й водночас насторожене ставлення до релігії заклалося, мабуть, ще з раннього дитинства. Онук сільського священика, син вихованої у високоморальному дусі матері й побожного батька, не міг зрештою не прийти до Христа. З віком, переосмислюючи орієнтири в суцільному хаосі відносин, інколи просто перекручених цінностей та ідеалів, про що переконливо свідчить автобіографічна книга „Прожити і розповісти”, письменник наполегливо розробляє у своїх творах морально-етичну тему, яка, на нашу думку, ґрунтується на духовних християнських засадах.

Повісті „Молитва по Марії” притаманне поєднання біблійних і національних мотивів, бо традиційна християнська віра, хоч люто викорчувувалася кілька десятиліть, залишилася в генній пам'яті українського народу й у відповідну мить до кожного вертаються такі напівзабуті образи й символи, як жертвність, милосердя, безсмертя душі, воскресіння тощо. Новозавітні образи й мотиви невідомо, але так точно й влучно відтворено в сюжеті повісті „Молитва по Марії”. Зокрема, у творі присутній відголосок (ремнісценція) євангельського мотиву про Господнє всепрощення й спасіння через щирю віру. Наприклад, утихомирення бурі на морі, оздоровлення хворих, воскресіння мертвих та інші дива знаходять своє відображення, хоч і не пряме, а асоціативне, напочатку повісті, коли автор описує страшну спеку, що спалювала вщент землю і все живе на ній. У цей скрутний час люди у відчай згадали Бога (бо щира віра жила приховано в серцях), ублагали священика, і потаємно вночі справили *нечуваний на Україні молебень. Крадькома, пошепки молили в Бога дощу. І Бог таки почув гарячий той шепіт* [8, 159]. Господь у котре врятував грішних людей, бо звернулися щиро до Нього, сказано ж у Євангелії “Просіть – і буде вам дано...” [9, 10].

Образи Божої Матері й Сина Божого проступають крізь сюжет сучасного твору, як промені сонця, пронизують, освітлюють, наповнюють серце невимовною тугою й світлим смутком, омивають, зрошують душу гіркими сльозами, щоб зник відчай, щоб народилася надія, ожила віра, запанувала любов. Образ матері є наскрізним для всієї творчості Анатолія Дімарова. Майже немає творів, у яких би письменник не торкнувся, хоч принагідно, материнської долі, іноді щасливої, а більше гіркої, материнських тривог і вболівань, її надій і сподівань. Сумна, по-різному складна доля склалася в героїнь творів „Мама Люба”, „Реквієм по матері”, „Матка”, „Німецька курва” та інших. Особливо світлий, хоч і журливий, образ головної героїні у повісті „Молитва по Марії”. Перед нами постає величавий і водночас теплий та простий образ української Мадонни. Подібно до іконописців, які, створюючи лик Божої Матері, надихалися прекрасним обличчям земної жінки, Анатолій Дімаров створив бентежно-трагедійний образ матері, асоціативно співвідносячи жінку-матір з Богородицею.

У християнському трактуванні Богоматір символізує єднання небесного святого з земним. Через Пречисту Діву Марію та Духа Святого відбулося народження Сина Божого, який добровільно прийняв муки заради спасіння людства. У творі Анатолія Дімарова чиста земна жінка народила сина, виростила, виховала, все своє життя до останньої краплини віддала йому [8, 183]. А добрий, розумний, освічений хлопець, захоплений національною ідеєю, добровільно прийняв муки й смерть, обстоюючи власні моральні принципи. І як не благала його матір у тюрмі одступитися від своїх переконань (хоч не дуже й розуміла от чого саме), щоб врятуватися, бо напевне відчувала страшну небезпеку, що нависла над сином. Просила покаятися й чула відповідь: *„Мамо, мамо, чи ж ви мене вчили коритись неправді! – У них своя правда, сину... – Я їхній правді коритись не буду!”* [8, 183]. І жодного слова нарікання на свою долю, чи побивання про згублену молодість, чи, тим більше, відречення від своїх поглядів. Постать сина вимальовується дуже лаконічними штрихами, поступово, через розповідь норатора, який все бачить, все знає, й короткі діалоги матері й сина. Образ цей уособлює в собі образи борців за національну ідею, незламних, аскетичних поборників правди й справедливості, що народилися з християнської жертвовності, готовності безкорисливо служити ідеї [3, 8]. Виникає безсвідома асоціація образу сина з мучениками давньої „житійної” літератури й образом Сина Божого. Біблійна Марія народила сина у кошарі: *„І породила вона свого Первінця Сина, і Його сповила, і до ясел поклала Його”* [9, 72]. Сучасна Марія свого сина народила в холодній селянській хаті, тулячись до телички, щоб тепліше було, але *„не сходила над нею та над новонародженим біблійна звізда і не поспішали мудреці з благодатною вістю”* [8, 177]. У цьому запереченні-алюзії відчувається не просто відгомін, а свідоме запозичення образів й, частково, сюжету Святого Письма для надання більшої значущості, звичайні події, народження

дитини. В іншому місці, не у Віфліємі - в Україні, в іншу епоху, у двадцятому столітті, народилася людина, яка не побоялася стати проти влади, протиставити себе тоталітарному режимові заради ідеалів добра й справедливості. Не допомогли матеріні сльози й благання, віра в справедливий суд, хоч надіялася й чекала, що рано чи пізно, там докопаються правди й син повернеться додому [8, 185]. Але у страшний день звістки про смерть втратилася остання надія, „світ назавжди померк, все стало байдуже й чуже” [8, 186], серце застигло в невігойній тузі, бо не змогла захистити, вберегти єдину дитину. Спасіння від божевілля знайшла в Божому Храмі, куди її привели як маленьку дитину, що шукає прихистку. Ікона Богородиці, до якої несвідомо підійшла й приладнала свічу Марія, оповила таким небесним теплом, що жінка аж застогнала. Коли підняла голову до образу та вдивилася, прямо в застиглу душу засяяли небесно-сині очі, вони жили, дихали, вбирали Марію в себе [8, 186]. Автор, розкриваючи образ матері, надає портретну характеристику героїні, якою її змальовує норатор, акцентуючи особливу увагу на очах: *синюці; що й темрява мусить розступитися перед ними; сяють такою первозданною синню, що моторошно в них дивитись* [8, 165, 181]. Такі ж очі побачив норатор на потемнілій від часу іконі Богородиці, до якої завжди молилася Марія, прохаючи заступництва для свого сина. І було в них „стільки любові й ласки, стільки жертвовної відданості, наче всі матері світу дивилися тими очима” [8, 168].

За традиційними народними повір'ями, найсильнішим захистом є материнське заступництво, але земна жінка, у свою чергу, черпає сили у вселюдській Матері, звертаючись до неї у молитві. Заступницею називають у народі Богородицю, і саме її захисту для сина просила Марія, стоячи навколішки біля улюбленої рятівної ікони, поки сама не піде до нього. Багато років терпеливо чекала того часу, невтомно працюючи, допомагаючи всім, хто просив, спокійно й мужньо приймала життєві негаразди, хвороби, самотність як випробування Всевишнього. Непомітно в повсякденному житті проявляється неабияка сила духу жінки, надломленої горем, але врятованої вірою.

Анатолій Дімаров з надзвичайно проникливим ліризмом розкриває образ головної героїні від народження до смерті. Коли народилася Марія, над селом, над найбіднішою хатою, у якій жила її матір, засяяла чарівним світлом небувала райдуга. А через багато років над тим же селом, над тією ж хатою, після лютої грози розгорнулася ясна просинь і заграла веселка, цілком зрозуміло, що в цю мить душа Марії полетіла до сина. Райдуга в християнському трактуванні символізує з'єднання божественного з земним, а в повісті „Молитва по Марії” ще й знаменує перехід віз земного життя до небесного.

Якнайточніше, щонайоб'ємніше автор вималював образ Марії завдяки використанню ремінісценції, переосмисленню, за допомогою надання нового змісту біблійному сюжетові. А найголовніше, створюється художня багатозначність твору, розширюється його

значеннєвий простір. Образ матері постає як втілення найвищих ідеалів доброти й любові, мужності, вірності й самовідданості у своєму покликанні й життєвому подвижництві. Мистецька інтерпретація, запозичення, ремінісценція тощо зі Святого Письма вносить у твір безліч нових значень, дозволяє в лаконічній формі, що взагалі притаманне творчості Анатолія Дімарова, висловити найсуттєвіше, примушує пильніше вдивлятися у художній світ твору.

Література

1. **Галич О.**, Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К., 2001. 2. **Образ Христа в українській культурі** / В. Горський, Ю. Сватко, О. Киричок та ін. – К., 2001. 3. **Сулима В.** Біблія і українська література: Навчальний посібник. – К., 1998. 4. **Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – початку XX століття // Українська мова і література. – 1991. – № 10. 5. **Літературознавчий** словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К., 1997. 6. **Дімаров А.** Вісім оповідань // Київ. – 2003. – №10. 7. **Іванчук Р.** „На небі Бог, а на землі Україна!” // Дзвін. – 1994. – №10. 8. **Дімаров А.** Зблиски: Оповідання та повісті. – К., 2002. 9. **Новий Заповіт.** Книга Псалмів. – 1992.

The aim of the research is to establish the role and place of Christian ideas in Dimarov's works. The article reveals peculiarities of creative use and interpretation of Biblical motives and images given in the tale "Golgotha" and in the story "The player for Mary".

УДК 821.161.2 – 2.09 + 929 Українка

І. А. Веретейченко

НОВОРОМАНТИЧНИЙ ДИСКУРС ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Драматургія Лесі Українки розвивалася в руслі пошуків і здобутків європейської драми зламу століть, що виявилось у її багатьох чинниках оновлення поетики. Серед них – багатомірність образу, переакцентування на внутрішню дію, перевага слова над дією, лірико-філософського струменю над подійним, значення підтексту. Це стимулювало новий тип конфлікту, його багатоплановість. Центром драматизму стає внутрішній світ персонажа. Розширення розуміння твору йде не так за рахунок зображуваного, як вираженого, збільшення його ідейно-художньої функції, як і всієї об'ємної символіко-метафоричної системи. Більшість літературознавців та культурологів

В.Агеєва, А.Бичко, Т.Гундорова, С.Павличко, А.Паньков, Т.Мейзерська, Я.Поліщук – це пов’язує з виникненням нового, модерністського напрямку в українській літературі з його стильовими модифікаціями, що найкраще розкривається у творчості Лесі Українки та викликає неабияке зацікавлення.

У драмі-феєрії “Лісова пісня” Леся Українка удосконалює модель неоромантичного сприйняття світу з виразним забарвленням індивідуалізму Ніцше. “Міфологічне мислення виходить із усвідомлення ряду опозицій і спрямовується на їхнє поступове “осереднення” (зближення)” [9, 213]. Поетеса однаково уважно зосереджувалася як на світі людей, так і на світі лісових мешканців, вона не ідеалізувала жодного світу, але й не очорнювала котрийсь зокрема. Самі середовища – і одне, і друге – в силу неоднорідних характеристик не мали бути спокійними, тим більше, мови не могло бути про спокій, коли з’явилася можливість вторгнення, переходу з однієї системи в іншу. “Опозиція лісового/сільського світу, лісу/хати, людини/природи деталізується, увиразнюється через ряд інших, частковіших протистоянь, зближень і відштовхувань” [1, 197]. Питання про гармонію людського буття набирає у творі найбільшого напруження. Леся Українка майже у всіх творах торкалася цієї проблеми, але в “Лісовій пісні” вона сягає космічного аспекту.

“Лісова пісня” Лесі Українки тонко поєднує риси міфологізації з елементами власне авторського міфу. Міфологічна схема твору не запозичена в цілому, – міф як оповідь тут присутній лише вибірково. Зате “феєрія” дає змогу вільно, проте цілеспрямовано, інтегрувати в авторському задумі елементи міфу” [14, 39]. Л.Скупейко теж зазначає співвідношення міфологічного й авторського, але відмовляє Лесі Українці у праві на міфотворення, трактуючи художність твору в річищі міфопоетики. Образність “Лісової пісні” “...народжується в площині міфопоетичної знаковості й претендує на осягнення найуніверсальніших істин буття й свідомості” [15, 56]. Письменниця у творі зображує авторську “креативну модель над прийомами міфопоетики” [14, 39]. Використання міфологічної площини надає п’єсі, як сукупність прийомів, канву, фабулу, так і спосіб поєднання різнорідних елементів у єдину поетичну структуру. Відповідно, завдяки волі автора, форма міфу, його ритуально-семантичні риси переосмислюються, переконструюються в контексті ранньомодерністичної конвенції язичницьких культів та символів, але це не значить повернення до первісної міфології. Авторське бачення відчувається не лише в сюжеті, а й у персонажній системі. У драмі-феєрії дивовижно поєднуються міфологічні істоти з персонажами-людьми, чого не припускала традиційна міфологія, де сакральні й профанні вартості чітко розмежовувалися.

Так, У Лесі Українки Мавка набула нових рис, втіливши ідеї поетеси. З образом цієї героїні пов’язані найголовніші проблеми твору –

проблеми світлого кохання, людяності, волелюбності, взаємовідносин людини і природи, мистецтва, краси.

Символічність Мавки полягає в незвичайному змалюванні, що починається вже із своєрідного освітлення. Письменниця опромінює свою героїню полум'яним зоряним ореолом. Це огнисте сяйво супроводить Мавку протягом всієї п'єси. Воно то розгоряється, то пригасає, залежно від розвитку дії, настрою і стану Мавки. Огнисте освітлення не випадкове в “Лісовій пісні”, воно відповідало цілісній системі образного світу Лесі Українки. “Вогонь – поняття наскрізь діалектичне, в ньому зрима субстанція переходить у незриму, темна – в світлу, матерія – в дух, закутність – у визволення. Вогонь є актом, породженим взаємодією творчого духу з матерією (серце, душа), і разом з тим, актом, породжуючим цю взаємодію. Вогонь в одночасні матеріальна причина і духовне начало, він породжує творчу свідомість як синтез матерії і Духа” [11, 22-23]. Видатний французький філософ Гастон Башляр у своїй блискучій розвідці “Психоаналіз вогню” констатував той факт, що всі, пов'язані з вогнем психокомплекси, надзвичайно болючі і дають витoki одночасно і неврозам, і творчості, які межують з безумством [3, 167].

Цікаво, що зоря в образному світі Лесі Українки часто заступає музу й уособлює творчий процес, мистецьке натхнення. Таким чином, зоря в переосмисленні письменниці – це сама поезія, духовна творчість людини. Якщо далі провести цю аналогію, то зоряний вінок на чолі Мавки символізує поетичне одухотворення, висоту і стан душі в моменти, коли людина “скарби творить”. Однак не треба трактувати це спрощено і прямолінійно, образ Мавки значно складніший, більш місткий, він поетичний і в той же час глибоко філософський. Протягом твору героїня переживає складну гаму настроїв – від апофеозу щастя розділеного кохання до смертельної розпуки, викликаної зрадою Лукаша. Кохання з юнаком їй уявляється як ніжні пестоші весняного леготу й берези.

Образ Лукаша казково забарвлений. Уперше він з'являється з сопілкою, що вирізав з очерету, і виступає дивним, незвичайним музикою, співцем, чарівником, своєю грою оживлює старий ліс, пробуджує лісових духів: “З очеретів чутно голос сопілки, ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі”. [17, 213]. Лукаш-чаклун грає, і з цими звуками оживає природа. Все підвладне музиці, все слухається магії музичних звуків: “Лукаш грає веснянки... На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа, біліє цвіт калини, глode соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти” [17, 219]. У цих магичних звуках людина і природа поєднуються, знаходять спільну мову. В.Петров стверджує стосовно творчості Вагнера: “Творчість Вагнера, піднісши музичне мистецтво на недосяжне верхів'я, ствердила погляд на музику, що згідно з ним в музиці проявляється стихійна основа в її чистому

вигляді. В коханні й музиці людина наближається до природнього, поринає в стихійний процес, починає жити з природою одним життям. У людській творчості розвивається й досягає своєї досконалості врода природи і природне перетворюється через втілення в ньому іншого людського принципу” [13, 159]. Те ж саме зображує і Леся Українка у своїй п’єсі.

Спостерігаємо паралель між Лукашем-чарівником і Орфеем з античної легенди, що так само міг розворушити нерухому й мертву ворожість природи, ввести лад у хаос. У романтиків ця легенда була популярна і базувалася на тому, що за своєю природою мистецтво магічне, а поет-чаклун своїм словом накладає закляття. В.Петров, посилаючись на Новаліса, так описує міф про Орфея, який мав чарівну силу пісні над природою: “Так у давні часи, в межах теперішньої грецької держави, були поети, що викликали чудесними звуками чарівних інструментів таємне життя лісів, духів, схованих в стовбурах дерев; вони оживляли мертве насіння рослин в диких місцевостях і утворювали там розкішні сади, вони обертали швидкі річки в тихі води і навіть захоплювали мертве каміння в стрункому рухові ритмічного танку” [13, 161]. Цей міф Леся Українка введе в свою поему “Орфееве чудо”.

Лукаш, зустрівшись із Мавкою, вчиться досі невідомому йому розумінню, спілкуванню, а головне – мови. Слово несе трансцендентну місію, відмову від об’єктно-суб’єктного протиставлення природи й людини. Згідно з Е.Кассіером, міфологічна метафора максимально “інтенсифікує концентрацію чуттєвого досвіду” [8, 36]. Треба зазначити, що Леся Українка наділяла даром мовлення не тільки людей, а й будь-яку істоту (“Німого в лісі в нас нема нічого”, – з гордістю розкаже Мавка Лукашеві). Якщо хтось хоч раз зречеться даного слова, накличе на себе біду, пробудить злі сили. Але слово може бути як небезпечним, загрозливим, так і табуйованим, може відганяти пропасницю, зціляє рану, навіть звіра обертає у людину. Так Мавка змогла повернути Лукаша, покараного Лісовиком, із вовкулаки в людину: “Бо я його порятувала. В серці // знайшла я тее слово чарівне, // що й озвірілих в люди повертає” [17, 271].

Магія слова всесильна, тому недаремно після повернення в людську подобу Лукаш боїться навіть назвати саме слово “вовкулака”. “Міфологічний циклічний час, у якому розвивається дія “Лісової пісні”, співвідноситься, отже, з міфологічним слововживанням, з творенням словесної магії” [1, 201]. Мавка повернулася від смертного сну у Марища, почувши голос Лукаша, і знайшла своє заповітне слово:

І слово
уста мої німії оживило,
і я вчинила диво...[17, 272].

Т.Гундорова вказує на новоромантичну звільняючу тенденцію слова у творчості Лесі Українки: “Звідси – особливе поцінування

активного будівничого призначення поезії, мистецтва, слова-пісні. Просвітительський дискурс Леся Українка відкидає – у неї не йдеться про дидактичну функцію й риторичну ієрархічного смислового простору. Новоромантична теорія переймається ідеалізуючою і навіть трансцендентною місією слова і підставляє на місце традиційної християнської ідеї Спасіння комунікативну словесну утопію” [6, 269].

Інший шлях знаходження спільної мови - діалог між людиною й лісом, де і людина, і ліс стають самі собою, тільки розкриваючи себе для іншого і за допомогою іншого. “Відрив, від’єднання, замикання в собі як основна причина втрати самого себе... І все внутрішнє не є достатнім собі, повернуте зовні, діалогізоване, кожне внутрішнє переживання виявляється на межі, зустрічається з іншим, і в цій напруженій зустрічі – вся його сутність... Саме буття людини (і зовнішнє, і внутрішнє) є найбільш глибоке спілкування. Бути – значить спілкуватися... У людини немає внутрішньої суверенної території...” [2, 311-312]. Діалог людини й лісу – ось той засіб для кожного утвердити себе, своє власне буття, через буття інших і через спілкування з іншими.

Життя лісу – це урок стоїчного терпіння, радостей, незгод, які неодмінні і в долі людини. Рослинність, демонологічний світ – нижча форма життя, але саме в ній з дивною простотою й гармонією виступають автохтонні закономірності буття, про які людина забуває, вростаючи в роздроблені форми приватного побуту.

У людини інший спосіб існування (це усвідомлює Мавка): свідомий, цілеспрямований. Але ціна цього – розрив, болісний, трагічний, з цілісністю навколишнього світу.

Основна рушійна сила, що зумовлює драматичну дію п’єси, – трагічне зіткнення замкненого в собі міфологічного світу, репрезентованого лісом, і сучасного письменниці побутового, буденного внаслідок домінування власницьких інтересів, світу селянського існування; трагічна несумісність опоетизованої, одухотвореної народною поезією природи і людського життя, обмеженого соціально-побутовими функціями.

Леся Українка з величезним художнім тактом зуміла згармонізувати живу й дійову картину міфологічного лісу, увиразнила й конкретизувала зв’язки між персонажами демонології, не порушивши при цьому принципів, законів і функцій їхнього буття, філософського змісту міфологічно-фольклорних образів, у деяких випадках неоміфологізувавши їх.

Письменниця, звертаючись до образу Лукаша, доводить, що людині на власне людській, духовно творчій основі потрібно зростати так нескоримо, як живе ліс. Буття лісу досконале саме тому, що в ньому немає розриву між суцільним і даним, дійсним і можливим, все в ньому живе за своїм покликанням. І тому вторгнення чужого тут неможливе – лісові сили протестують проти цього. Ліс з його життям у материнському лоні землі – рідний, автентичний. Корінна рідність людини і дерев (сопілка – з

дерева) – необхідність братерського ставлення людини до дерева, застосування принципу – “не ріж, не убивай”. “Ніцше каже, що чужа й ворожа людині природа, “знов помириться з людиною, своїм загубленим сином”. В любовній сп’янілості людина знов обертається в істоту, віддану стихійному, і тоді в співі й танці людина, як митець, стає твором мистецтва” [13, 159]. Саме таким мав бути Лукаш.

Кохання між ним і Мавкою – це щире чисте почуття, яке принесе велике щастя, що розвине в людині творче начало. Ще одне варіювання творчого начала розкривається у творі М.Коцюбинського “Тіні забутих предків”. У повісті витоки творчості розглядаються не в “первинності” світу, а в здатності утримувати трагічність переживання, що піднімає над часом і смертю митця, прирікаючи його на самотність. “Первинність” виступає як позаморальна, вона не може привести до повноти буття-краси, “первинність” – це непросвітленість, темрява душі, яка не вирізняє людину зі світу стихій і звірячих інстинктів. Відбувається боротьба між красою й потворністю. Краса в повісті – це людина, а потворність – доля, фатум. Як стверджував О.Шпенглер: “В ідеї долі відкривається світова туга душі, її поклик до світла, злету, звершення і здобуття свого покликання” [19, 273]. Саме творча душа Іванка намагається сягнути трансцендентальних висот, і допомагає йому його кохання до Марічки. Любов визначає своєрідність духовно-емоційного стрижня цілого твору. “Йдеться про любов між чоловіком і жінкою, взаємну, глибинну, закладену на розумінні, міцно пов’язану з духовною, душевною і тілесною сутністю закоханих, їх екзистенційними переконаннями і прагненнями. Любов, що не полишає вибору, окрім любові або смерті. Любов, що не має сумнівів, докорів, моралі, сумління, розваги, забобону, пересуду, зволікання, страху (окрім страху за саму себе). Вона йде з глибин природи людської, природи земної й небесної. Вона –могутня й неминуча, розважна й винахідлива, свідомо власної глибини й значущості, винятковості й благодаті. Вона – єдине, що стає смыслом серед жорстокого й незрозумілого світу. Це любов-радість, любов-доля, яка завжди витала у мистецтві, але рідко в ньому справджувалась” [11, 18-19].

Глибокі почуття героя, його чутливе серце, бездонна душа були відкриті до любові й гармонії, але втрата коханої людини (Марічки) залишає Іванка безпорадним і самотнім, він опиняється наодинці з долею. Тому М.Коцюбинський будує свою повість на основі міфологічної структури, що розгортається як “універсальна міфологічна схема” [16, 56]. Автор кидає героя у несподівані обставини, примушує боротися з незнаними силами (Чугайстер). І в цьому поєдинку своєю мужністю і творчістю Іван долає трагічний фатум, що наближає його до кінцевого, смертельного бунту проти долі. Смерть стає останнім танцем. “Звершеність і завершеність людського життя співвідносяться за функцією і значенням з втіленим, артикульованим іменем, із закінченим, істинним смыслом людської комунікації, яка замикається в останньому,

завершальному слові людського дискурсу, яким є слово “смерть” [6, 249]. Кохання, що несли в собі Іван та Марічка, відкривало нові грані пізнання, життєві обрії, порозуміння звеличує їх думку і серце серед природи, духів, богів і людей, оправдує земне буття і кличе до небесного. У такому коханні закладений новий тип культури і людяності в цілому. Воно знищує всі перешкоди на своєму шляху і через втрати, страждання, розпуку завжди долає – як не в житті, то в смерті. У спогадах С.Параджанова зазначено, що “схожий мотив народжувався у багатьох народів, і у цієї теми, звичайно ж, є інтернаціональне звучання” [12, 65].

У “Лісовій пісні” Лесі Українки (й частково в “Тінях забутих предків” М.Коцюбинського) на перше місце ставиться проблема Вічної Любові і пов’язаний з нею мотив Великої Відмови (мова йде про відмову примирення з дороговтратою і конечну потребу звільнення й возз’єднання з втраченим), що інтерпретує класичний мотив – порівнюючи Лукаша і Мавку з Орфеєм і Евридікою. Коли, переживши зраду, Мавка потрапляє в царство Марища (Того, що в скалі сидить), Лукаш нічого не робить, щоб врятувати дівчину. Мотив зради поетка розробляла ще в ранній ліриці, наприклад, у поезії “Сапфо” (1884). Леся Українка звертається до міфологічної постаті Сапфо, дівчини-митця, яка не винісши розлучення з коханим, кинулася в море, таким чином знайшовши кінець для своєї пісні. Тобто, у Лесі Українки прочитується інверсія традиційних ролей, поряд з утвердженням багатьох принципів романтичної віри. Можна побачити у творі й певну пародію на романтизм. Агеева В. зазначає: “Згадана інверсія ролей важлива насамперед у гендерному аспекті. “Потоплений дзвін” – це трагедія Генріха, який поривається до недосяжного, “Лісова пісня” ж трагедія Мавки (яку пам’ятаємо, “може тільки жінка написати”)” [1, 203]. Мавка сама визволяється із царства Аїда, щоб врятувати Лукаша, який був покараний за зраду, і обернути його в людину. Хоча за народними повір’ями Мавка повинна була помститися, але вона навпаки звертається до Лукаша зі словами вдячності. Знову йдеться про інверсію фольклорного мотиву про упирів. Лукаш чекає, що Мавка помститися, випивши його кров:

Се ти?.. Ти упирицею прийшла,
щоб з мене пити кров? Спивай! Спивай!
(Розкриває груди)

Живи моєю кров’ю! Так і треба,
бо я тебе занастив ...[17, 292]

Однак Мавка сама стає жертвою упирів, злиднів, які хочуть забрати у неї “калину, оту, що носиш коло серця”, бо це її кров. Мавка не знає, що таке ненависть, ворожість, бо живе в гармонії з собою і намагається жити так з усім навколишнім світом. Вона не пускає злиднів до Лукашевої, але тепер чужої, Килининої хати. Мавчине кохання нікого не затягає й не топить, воно облагороджує. Відштовхнута Лукашем, лісова красуня має почуття власної гідності, тому й не стоїть йому на

дорозі. Зате її кохання досягло такої глибини, що воно стало вічним, безсмертним. Мавка не зрадила себе ані на мить, бо не зрадила свого кохання, хоча заблукала серед буденного життя. Дівчина заради свого кохання йде геть з лісу. Через своє кохання вона стає наймичкою в хаті Лукаша, щоб “працею гіркою окрайчик щастя” заробити. Заради кохання вона скинула з себе святкове вбрання лісової царівни і вдяглася жебрачкою. Усю себе було віддано коханню, все принесено в офіру. Мавка каже про себе: “Я в серці маю те, що не вмирає”, “муку свою люблю і їй даю життя”. У фольклорі завжди людей застерігали від стосунків з демонічними силами, а в Лесі Українки, навпаки, все зображено з лісової точки зору. Так, Лісовик застерігає Мавку: “Не задивляйся ти на хлопців людських, се лісовим дівчатам небезпечно” [17, 214]. Але в цьому застереженні звучить іронічний підтекст щодо фольклору, бо саме лісовий дух в образі жінки був звабницею, спокусницею-погубителькою, а не рятівницею.

Лісова дівчина також не розуміє стосунків між людьми, не може збагнути, чому першим про кохання повинен говорити чоловік, а жінка при цьому зобов’язана мовчати. Тому Мавка перша говорить про своє почуття, не соромлячись голосу свого серця, незважаючи на умовності:

Чи ж то ганьба,
що маю серце не скупе, що скарбів
воно своїх не криє, тільки гойно
коханого обдарувало ними,
не дожидаючи вперед застави? [17, 251]

За це їй постійно дорікає матір Лукаша:

Чого ти все за ним? Не випадає
за парубком так дівці уганяти [17, 245].

Для жінки “пристойне те, що не помітне: займати якнайменше місця, не надто виблискувати, бути маломовною, не заперечувати...” [4, 31]. В.Вулф у “Власному просторі” стосовно місця призначення жінки писала: “Існування жінки, виявляється, дуже дивне й незрозуміле. Уявно вона важлива особа, на практиці ж зовсім малопомітна; вона наповнює поетичні твори від дошки до дошки, вона – це все, але їй бракує місця в історії. В літературі вона визначає життя королів і завойовників; фактично ж вона є рабом будь-якого хлопця, чиї батьки примусили її одягти обручку на палець. Які натхненні слова, які глибокі думки висловлює жінка в літературних творах! У реальному житті вона була ледь грамотною, заледве вміла говорити й існувала як власність свого чоловіка” [5, 42]. У Лесі Українки Мавка - дитя природи, а також і вона не розуміє таких розподілів ролей на чоловічі й жіночі. І все рівно заради Лукаша вона згодна навчитися всього. “Таке кохання: мука, покора, терпіння, біль! Кожну крихту радості куплено ціною великих страждань; за кожну найменшу краплину щастя заплачено ціною нестерпного болю. Іноді біль цей стає таким гірким, таким важким і гострим, що починаєш прагнути забуття. Забути, спочити, заснути, зректися” [13, 163-164].

Мавка намагається відмовитися від свого кохання. Вона сподівається знайти забуття в невідомому краї, “де тихі темні води сплять, як мертві тьмяні очі”, куди не заносить “вітер жодних співів про недосяжну волю”. Лісова красуня йде за Марищем, щоб віддатися йому, замкнутись в мовчазній німоті спокою, навіки заснути камінним сном. Але вона не впала в забуття, бо не позбавилася людського почуття – кохання. Таке забуття є станом впадання в зимовий сон, для Мавки - це повернення у материнське лоно, бо для лісовички не існує смерті. Смерть для міфологічних постатей є впадання в забуття, або сон, що веде до первинності буття. Про це пише Т.Гундорова: “Зокрема, таке важливе для авторського мітологізму поняття “ins Blau”, суголосне з платонівською “хорою”, має суттєвий жіночий підтекст. З погляду семіотичного “хора” асоціюється з такою просторовістю, тим місцем, де народжується можливість артикуляції думки і слова. Таке символічне місце особливо виразно асоціюється зі станом сну, завмиранням, зануренням у воду, розпливанням у блакиті. Окрім того, воно характеристичне як знак материнства, як внутрішній простір, як материнське лоно. Така психоаналітична символіка досить поширена у Лесі Українки. Пригадаймо сон Мавки всередині старої вербиченьки і ту ажурну, дотиково-чуттєву, тактильну образність, яка плететься у відчуттях Мавки: “на сріблі сяли ясні самоцвіти,/ стелилися незнані трави, квіти,/ блискучі, білі... Тихі, ніжні зорі/ спадали з неба – білі, непрозорі – / і клалися в намети... Біло, чисто/ попід наметами”. Так накреслюється первинна, ідеально-духовна основа психосоматичних відчуттів, так виявляється ритміко-інтонаційна, ейдетична природа образотворення” [6, 271]. Тут вбачається візія Лесі Українки, візія переходу, перетворення. Людське тимчасове життя на землі протиставляється вічній красі природи. Людське ніби розчиняється в природному, натурному, що дає можливість переходу у тінь, у візію, у відгук. Все це говорить про своєрідне індивідуалістичне розкриття міфології письменницею. Д.Донцов відзначив геніальний дар Лесі Українки – дар “візіонерки” [7, 8]. Така пластична “візіонерська уява”, що фіксується так званою реальністю слова, яка “постає крізь серпанок її поетичної візії, тому воно ніби подвоєне, чи, навіть, помножене вглиб, як у дзеркальних відображеннях, і, водночас, таке, яке звучить, подібно стихаючому дзвону” [11, 13]. Слово при цьому не втрачає своєї значимості, а, навпаки, стає об’ємним, просторовим, слово стає поетичним всесвітом поетеси, воно як породжує, так і стирає образи, воно – ідея, і одночасно, метафора ідеї – це реалія або вчинок, факт або подія, тобто слово є міфом. Слово рухається, перетворюється з ідеї в реалію, і, навпаки, реалія розчиняється в ідею, смисл. Таке життя слова спровоковане могутньою візією, мрією письменниці. Йдеться про “близькість екстатичного ілюзійнізму платонівського “пригадування”, коли словесна творчість стає неусвідомленим “пригадуванням”, відтворенням досвіду, пережитого у сні” [1, 213]. Мавка перебуває в

такому стані в останніх епізодах, коли повинна за необхідністю відійти до зимового сну, але на мить ще повертається в реальність. На запитання Килини: “До кого ти прийшла?”, “Він твій коханок?” – Мавка відповідає напівпритомно, “мов борячись з тяжкою знемогою”, тобто у неї переплуталась реальна дійсність і побачена:

Мавка:

Колись був ранок
ясний, веселий, не той, що тепер...
Він уже вмер...

Килина

Ти божевільна!

Мавка (так само)

Вільная я, вільна...
Сунеться хмарка по небу повільна,
йде безпричальна, сумна, безпривітна...
Де ж блискавиця блакитна? [17, 278-279]

“Безвладність”, непідконтрольність свідомості, підпаданя не власній, а вищій, Божій волі у досвіді БОЖЕ-вілля, нерозуму, несвідомого, досвіді Офелії – ця якраз (як, скажімо, і в “Кассандрі”) одна з можливостей визволення творчих первнів, осягнення мистецьких вартостей” [1, 214].

Ліс – своєрідний цілісний космос, єдиний організм, де всі частини пов’язані між собою, обов’язкові й не можуть бути довільно виключені, не зашкодивши функціонуванню всього організму. У драмі Леся Українка відтворює свій Олімп (Змія-Цариця, втілює архаїчну міфологему стародавніх греків; Пана Сільвіна і Посейдона авторка змінює на Лісовика й Водяника), а безодні Тартара, де залягають коріння землі й води, змальовує царством “Того, що в скалі сидить”, присутні сама земля і Аїд, де мешкають душі померлих. Такий космос є ланцюгом, у якому все взаємопов’язано, де співіснують дядько Лев і ліс, які будують свої взаємини на вічності буття, на міфосвідомості дядька. Гине дуб, помирає дядько Лев, і тому порушується вся світобудова, лісові доводиться захищатися. У вогні пожежі горить не лише людська господа, а й лихо, що її охопило, таким чином ліс захищається, але робить це не агресивно, а з благими намірами. Тільки смерть дядька, закляття відкривають дорогу нечисті до хати Лукаша. Дядько Лев визнавав ліс як живу істоту, а мати Лукаша й Килина ставляться до нього як нечистої сили, за що отримують помсту. Вони без пошани втручаються в лісовий світ, дивлячись як на сферу “фамільярного освоєння” (М.Бахтін). Зруйновані стосунки між лісом і людьми перетворюються у своєрідну битву. Лісові істоти починають усвідомлювати поняття – добро і зло, тому на добро відповідають добром, а на зло – злом. У драмі-феєрії розкривається амбівалентність космогонічного міфу і його основних міфологем.

Лукаш з юнацькою завзятістю прийшов до лісу, щоб знайти в ньому дім, кохання, самого себе, але, як невдячний син, зневажає лісові закони. І тому Лісовик вдягає його у вовчу шкіру, щоб через кару пізнав власне людське і після блукань повернувся до лісу, до Мавки. У поверненні Лукаша до лісу, щоб стати там “своїм”, виявляється катарсис, “як утвердження перемоги життя над смертю, світу гармонії над дисгармонією, духовного над тілесним. Це також болісне, але послідовне подолання себе. Таке “заперечення” свого попереднього “я” вимагає рішучості й подвигу” [18, 569]. Тому з останньою грою Лукаша на сопілці пов’язаний колообіг природи, всі ті події, що пережиті ним і Мавкою, буквально за декілька годин, хвилин повторюються, і переосмислюється все попереднє життя. Колообіг, вічне повернення, характерні для поезики міфу, – одна з особливих рис художньої системи письменниці.

У своїй драматургії Леся Українка своєрідно поєднує фольклорно-міфологічні традиції з сучасністю, що давало можливість перше динамізувати, засвоївши його як своє власне. Письменниця бачила в міфології якусь вічну парадигму, але відтворювала це через особистісне сприйняття. Модернізм перетрактуює традиційні архетипні пласти (біблійну, античну, середньовічну міфологію), переосмислює культурну спадщину, яка накопичувалася в мистецтві різними епохами. Новий художній напрям спирався на спадщину романтиків, їх інтерпретацію усної народної творчості. Звернення модернізму до міфології давало можливість на вільний розвиток авторських візій. Так, застосування Лесею Українкою фактури міфу в драмі-феєрії “Лісова пісня” створило модель ідеального світу язичества, що реалізувалося в своєрідній культ модерну, коли новітні теорії були утопічними та не могли реалізуватися в дійсності. Саме інтелектуалізм художнього мислення, про що свідчили дослідники творчості Лесі Українки, допомагає “сконструювати” власний міф, що здійснюється за своєрідними міфологічними значеннями і цінностями і приводить до створення міфу як конструкції відповідних значень.

Література

1. **Агєєва В.** Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. – К., 1999.
2. **Бахтин М.М.** Естетика словесного творчества.– М., 1979.
3. **Башляр Г.** Психоанализ огня.– М., 1993.
4. **Вальчевська С.** Особиста свобода. Домашній матриархат // Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – №17.
5. **Вулф В.** Власний простір. – К., 1999.
6. **Гундорова Т.** Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
7. **Донцов Д.** Поетка пророчиця // Д.Донців. Туга за героїчним: Ідеї і постаті літературної України. – Лондон, 1953.
8. **Кассирер Э.** Сила метафори // Теория метафоры. – М., 1990.
9. **Леві-Строс К.** Структурна антропология / Пер. з фр. З.Борисюк. – К., 1997.

10. **Нестерак О.В.** Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства ("Тіні забутих предків"): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 1997. 11. **Паньков А.І., Мейзерська Т.С.** Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми: Монографія. – Одеса, 1996. 12. **Параджанов С.** Вечное движение // Искусство кино. – 1966. – № 1. 13. **Петров В.** Лісова пісня // Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. 8. 14. **Поліщук Я.** Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2. 15. **Скупейко Л.** Казка і міф у драмі Лесі українки "Лісова пісня" // Слово і час. – 2000. – № 8. 16. **Тудор С.** Визволення слова // Тудор С. Вибрані твори: У 2 т. – Т. 2. 17. **Українка Леся.** Зібрання творів: У 12 т. / АН Української РСР. – К., 1976. – Т. 5. 18. **Флоренская Т.А.** Катарсис как осознание // Бессознательное: природа, функции, методы, исследования: У 4 т. – Тбилиси, 1978. – Т. 2. 19. **Шпенглер О.** Закат Европы: Очерки мировой истории / Пер. с нем. К.А.Свасьян. – М., 1993. – Кн. 1.

"Forest-song", a magical drama of Lesya Ukrainka, is examined; heave the folklore-mythological tradition and contemponaneity have been combined, a concept of neoromantic perception of the world (with a clear tingle of individuality) has been improved.

УДК 82.02+929 Гумилёв

О. А. Верник

**МАНИФЕСТ Н. ГУМИЛЁВА
«НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ»
В ОЦЕНКЕ В. БРЮСОВА И А. БЛОКА**

Проблема изучения полемики вокруг акмеизма не раз затрагивалась в литературоведении. Однако в большинстве случаев в силу идеологической зашоренности советского литературоведения анализ критических отзывов В. Брюсова и А. Блока воспринимался однобоко и поверхностно. Сегодня необходим объективный подход к анализу этих статей, учет различных обстоятельств личных отношений оппонентов, сопоставление их критических выпадов со статьей Гумилёва. Изучение полемики вокруг статьи Гумилёва уже затрагивалось в работах Г. Струве [1], О. Лекманова [2], Е. Эткинда [3], М. Толмачева [4], О. Клинга [5], но эти публикации не дают целостного представления по данному вопросу. Поэтому цели и задачи настоящего исследования заключаются в воссоздании литературного контекста ко времени выхода статьи Гумилёва, установлении причин резких отзывов Брюсова и Блока, объективном сопоставлении критических выпадов с

гумилёвским тезисами. Решение этих задач позволит по-новому взглянуть на проблему творческих отношений Гумилёва и Брюсова, Гумилёва и Блока, понять причины их разногласий.

Многочисленные отзывы в литературных кругах нач. XX в. вызвали программные выступления акмеистов 1912 – 1913 годов: доклад Гумилёва в «Обществе ревнителей художественного слова» (18 февраля 1912 г.) и лекция Городецкого в «Бродячей собаке» – «Символизм и акмеизм» (19 декабря 1912 г.). Устные выступления мэтров акмеизма были подкреплены их манифестами, появившимися в первом номере «Аполлона» за 1913 год – «Наследие символизма и акмеизм» Гумилёва и «Некоторые течения в современной русской поэзии. Акмеизм» Городецкого. Эти литературные декларации вызвали широкое обсуждение в прессе, не утихавшее вплоть до 1921 года. «Только появившись в печати, статьи двух синдиков «Цеха» сразу же попали под перекрестный огонь символистской и реалистической критики, – пишет О. Лекманов. – Причем аргументация критиков двух противоположных лагерей на удивление совпадала. Едва ли не основное обвинение, выдвинутое против акмеистов, состояло в том, что они пожертвовали *главным и вечным* во имя *второстепенного и сиюминутного*» [2, 54]. Среди многочисленных отзывов на манифесты акмеистов наиболее спорными являются статьи В. Брюсова и А. Блока.

Статья Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» (Русская мысль. – 1931. – № 4) является частью цикла из трех статей под общим названием «Новые течения в русской поэзии», две другие статьи критик посвятил эклектикам и футуристам. В статье об акмеизме Брюсов идет от сопоставления этого литературного направления с футуристами, явно отдавая предпочтения последним. «Футуризм – явление стихийное, – пишет критик. – История литературы – всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия... Таково историческое оправдание футуризма...» [6, 388]. В этом замечании Брюсова отчетливо прослеживается не только симпатия к новому направлению, но и осознание связи символистов и своего собственного опыта, своих поэтических экспериментов с футуристами. Акмеизм критик называет «тепличным растением», не имеющим, в отличие от символизма и футуризма, каких-либо предшественников в европейской литературе. «Акмеизм – выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых» [6, 388]. Продолжая противопоставление акмеизма и футуризма, превосходство последних Брюсов видит в отсутствии какого-либо теоретического обоснования их творчества, тогда как «акмеисты ... начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе. Будущие акмеистические стихи

должны писаться сообразно с заранее возведенными правилами. Оценивая футуризм, можно было критиковать поэтическое произведение; оценивая акмеизм, приходится разбирать теоретические рассуждения» [6, 388 – 389]. Это замечание тем более несправедливо, что критик противоречит сам себе. С одной стороны, он говорит об отсутствии какой бы то ни было истории нового направления, а это значит, что объективная необходимость требует от русского акмеизма самостоятельно создавать свою теорию. С другой стороны, упрекая акмеистов в отсутствии произведений, Брюсов уже в следующем абзаце статьи опровергает свои слова: «Футуристы, почти все, в русской литературе – *hominess novi*, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов. Акмеистов, тоже почти всех, мы знаем сравнительно давно, а главари этой «новой школы» насчитывают в прошлом уже по несколько книг, в которых ничего существенно нового не было» [6, 389]. Характеристику символизма, данную Гумилёвым и Городецким, Брюсов называет «слабой ... и по-детски беспомощной. Видно, что они никогда не понимали сущности символизма и не знают, с какой стороны можно ему нанести чувствительные удары» [6, 389].

Далее Брюсов называет Гумилёва и Городецкого «господами», что, по словам Ахматовой, было непростительной грубостью по отношению к какому-либо поэту, а тем более к Гумилёву: «Гумилёв надеялся, что его поддержит Брюсов («Русская мысль») в пику Вяч. Иванову, кот<орый> сразу был откровенно враждебен... Но что бы осталось у Брюсова, если бы он отрекся от символизма? И Брюсов обрушился на акмеизм, и Н. Гумилёв в его статье превратился в г-на Гумилёва, что на языке того времени означало нечто стоящее вне литературы» [7, 7]. Брюсов последовательно опровергает все тезисы, выдвинуты в манифесте Гумилёва. Прежде всего критик отмечает различие названий статьи Гумилёва в тексте и в оглавлении «Аполлона»: в первом случае «Наследие символизма и акмеизм», во втором – «Заветы символизма и акмеизм». Брюсов считает, что второе название было бы более правильным, потому что акмеисты «знают только «заветы» символизма, к которым могут отнести так или иначе, по своему вкусу» [6, 389]. Особенно резко Брюсов критикует гумилёвский тезис о том, что акмеисты, высоко ценя символистов за то, что они указали на значение в искусстве символа, «не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия» [8, 17]. «Как можно «высоко ценить» идею символа и в то же время говорить о каких-то «прочих способах поэтического воздействия», – риторически восклицает критик. – Символ можно или принять как единственную подлинную сущность всякого художественного творчества, или не принять вовсе; никакого совместительства здесь быть не может. Символисты не «изобрели» символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство» [6, 390]. Брюсов полагает, что символизм может

быть единственным способом воздействия и если Гумилёв действительно «высоко ценит идею символа», то у него не должно быть никаких сомнений и в символизме, потому что «он основное и единственное начало искусства» [6, 391]. Критик иронично высмеивает и слова Городецкого о символизме, который, говоря о приближении как об одном из основных приемов символизма, проводит параллели с геометрическим фигурами: «Искусство знает только квадрат и только круг». По мнению Брюсова, Городецкий «не понимает элементарной геометрии» [6, 392]. Также он подвергает критике идеи адамизма, представленные в манифесте Гумилёва: поэт напрасно причисляет себя к «лесным зверям», потому что он «пока заявил себя в своих стихах скорее как поэт излишней утонченности. Парнасец по самому духу своей поэзии, автор «Романтических цветов», в которых романтического было не слишком много, безукоризненных баллад и красивых сонетов, г. Гумилёв к переживаниям «лесных зверей» пока проявлял только интерес эстета» [6, 393]. Эта реплика Брюсова как никогда ранее демонстрирует его двойственное отношение к творчеству Гумилёва, жизненную философию которого бывший учитель не принимал всерьёз. При том критик справедливо считает, что творчество Городецкого в большей степени демонстрирует адамистическую направленность, ему «действительно удалось передать в стихах переживания примитивные, первобытные» [6, 393]. Брюсов не разделяет адамизм и акмеизм, не понимает тонкостей новой теории, сводя все к стремлению насадить примитивизм в поэзии. В связи с этим более чем странными критику кажутся имена поэтов, на творчество которых опирается акмеизм: «Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Рабле в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей poète impressable (непогрешимый поэт), в роли предводителя «лесных зверей», – какая ирония! И что бы ответил сам автор «Emaux et Camées» («Эмали и Камеи»), если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упомянув имени Готье г. Гумилёв отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу «Адама», – только салонная причуда эстетов» [6, 395]. Эти нападки относительно справедливости упоминания Гумилёвым Готье имеют, по-видимому, и личные причины, поскольку Брюсов также раньше переводил французского поэта и, возможно, не мог смириться с конкуренцией в лице своего ученика.

Брюсов заявляет, что не имеет возможности проверить свои выводы об акмеизме на практике, поскольку произведений акмеистов не существует, а вышедшие ранее книги А. Ахматовой, С. Городецкого, Н. Гумилёва, М. Зенкевича и В. Нарбута назвать акмеистическими никак нельзя. В заключение критик пытается предостеречь молодых поэтов от акмеизма и дает прогноз этого поэтического направления: «Писать же стихи, применяясь к заранее выработанной теории, притом столь

неосновательной, как теория акмеизма, – злейшая опасность для молодых дарований. Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма. Исчезнет самое имя его...» [6, 396].

Резкость брюсовской оценки коренным образом повлияла на отношение учителя и ученика, надолго прервав какое бы то ни было общение между ними. «Особую остроту ситуации придавало то обстоятельство, что свой акмеистический манифест Гумилёв сознательно построил на многочисленных перифразах из Брюсова», – пишет Лекманов [2, 377]. Особенно важен тот факт, что Гумилёв перифразирует Брюсова в рассуждении о кризисе символизма. Фраза о том, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает», перекликается с предисловием Брюсова к русским переводам Верхарна: «Круг развития той литературной школы, которая известна под названием новой поэзии, можно считать замкнувшимся» [2, 377]. Рассуждения Гумилёва о достижениях акмеистов в области стихосложения также восходят к критике Брюсова: «Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь придуманной силлабической системе стихосложения» [8, 17]. «Посмотрите, как упорно вели борьбу французские поэты за свободный стих, – писал Брюсов, – посмотрите стихи наших «молодых» поэтов, нарушения обычных размеров у г-жи Гишпиус, вольности Ив. Каневского, совсем безразмерные стихи А. Добролюбова, наконец, мои собственные попытки освободиться от всех условностей метрики...» [Цит. по: 2, 378]. Приведенные перифразы убедительно доказывают желание Гумилёва сознательно искать поддержку Брюсова в создании акмеизма. Возможно, мэтр также ощутил это, и тем острее воспринимается его резкий ответ манифесту своего ученика, которым он по сути от Гумилёва отрекся.

Статья Блока «Без божества, без вдохновенья» была написана в апреле 1921 года, то есть практически через восемь лет после появления акмеистических манифестов. Какие причины побудили поэта вспомнить о выступлениях восьмилетней давности? Рецензия Блока на альманах «Дракон» «Без божества, без вдохновенья» планировалась к печати в «Литературной газете», но еженедельник был практически сразу запрещен, и статья увидела свет уже после смерти автора в 1925 году. О ее содержании современники могли только догадываться: «...В ту пору ходили слухи, что она очень резка... Блок и сам говорил ... то же» [9, 139 – 140]. Изначально предполагалось, что статья будет рецензией на альманах «Дракон», но по сути она представляет собой сведение счетов с акмеистами, Городецким и, главным образом, с Гумилёвым. Несправедливость, агрессивность и неадекватность статьи Эткинд объясняет периодом тяжелой психической болезни Блока [3]. Биограф

поэта А. Турков описывает неожиданные вспышки гнева Блока: «Летели на пол, вдребезги разбиваясь о стены, пузырьки с лекарствами. Блока вдруг стали приводить в исступление вещи. Он в щепы сломал несколько стульев, разбил кочергой стоявший на шкафу бюст Аполлона.

– Я хотел посмотреть, на сколько кусков разобьется эта жирная рожа, – уже успокаиваясь, объяснял он жене свой поступок» [10, 304]. Эткинд справедливо считает, что эта абсурдная статья не случайно была опубликована в 1925 году после гибели обоих поэтов, поскольку «авторитет Блока велик, и его статья «Без божества, без вдохновенья», написанная в период одного из ... приступов исступленной ярости, надолго определила отношение к Гумилёву и акмеистам, во всяком случае, в советской критике. Между тем нет сомнения, что статья Блока, недостойная его по грубой форме и агрессивному тону, глубоко ошибочна и по содержанию» [3, 485]. Иными словами, советская идеология умело использовала статью поэта для ставшего хрестоматийным противопоставления «своего», революционного Блока и «врага», контрреволюционера Гумилёва. Возможно, за этой резкой статьей скрывается обида Блока, вытесненного Гумилёвым с поста председателя Петербургского союза поэтов. Возможно, автор посчитал, что в данный момент, когда вокруг Гумилёва объединилась талантливая молодежь, возродился Цех поэтов и появился альманах «Дракон», его выступление будет более своевременным, нежели в 1913 году. Автор статьи так попытался объяснить свой «запоздавший» ответ акмеистам: «Большинство собеседников Н. Гумилёва было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то страшные события; поэтому Н. Гумилёву как-то не возразили энергично» [11, 471]. Статья Блока открыто полемична, через ироничные и даже язвительные фразы проступает желание во что бы то ни стало доказать читателю свою правоту. По мнению критика, «поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах... драгоценную ношу *русской культуры*» [11, 470], но современная автору поэзия, дробясь на школы и направления, перестала быть единством, а это, считает Блок, – «признак... неблагополучия» [11, 471].

Вся статья Блока строится на опровержении тезисов гумилёвского манифеста, поэтому нам кажется логичным сопоставить первоначальные положения статьи Гумилёва с тем, как его трактует критик. Гумилёв называет акмеизм «достойным преемником» символизма и подробно останавливается на трех ветвях предшествующего поэтического направления, определяя, что ценного каждая из них принесла в мировую литературу и преемником каких именно идей является акмеизм. Поэт выделяет французский, германский и русский символизм: «Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию

соответствий». <...> Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. <...> Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» [8, 17 – 18]. Блок не точно понимает эту мысль Гумилёва, полагая, что автор отождествляет русский и французский символизм, и достаточно резко возражает: «Вообще, Н. Гумилёв, как говорится, «спрыгнул с печки»; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно, полусветским, полупрофессорским языком разговаривать с застенчивыми русским литераторами о их «формальных достижениях» <...> кое за что он поощрял и похлопывал их по плечу, но больше порицал» [11, 471]. Этот выпад Блока не соответствует действительности не только в превратном истолковании слов поэта, но и в эмоциональной оценке манифеста, на самом деле Гумилёв достаточно уважительно говорит о русском символизме, считая его «достойным отцом» акмеизма. Гумилёв, анализируя причины упадка поэтического направления, считает, что символизм приносит символ «в жертву прочих способов поэтического воздействия <...> не чувствует самоценности каждого явления <...> направил свои главные силы в область неведомого» [8, 17 – 18]. Блок, отвечая Гумилёву об упадке символизма, называет две причины: «С одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию Гумилёва); с другой – все назойливее врывалась улица; одним словом, шел обычный русский "спор славян между собою" [11, 472]. Рассматривая само название «акмеизм» и то, как Гумилёв раскрывает его значение, Блок считает: «Единственная... дельная мысль в статье Н. Гумилёва была заимствована им у меня; более чем за два года до статей Гумилёва и Городецкого мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы того же «Аполлона»; тогда я эту мысль и высказал» [11, 472]. Здесь Блок имеет в виду свою статью «О современном состоянии русского символизма», где выступил с требованием «молчания» от поэта-символиста, причастного к религиозному мировосприятию. Эта мысль поэта перекликается с пафосом гумилёвского манифеста о «смирности» акмеистов. Так же, как и Брюсов, Блок, оспаривая тезис Гумилёва о поэтическом способе воздействия символов, считает, что символ в принципе и не может поэтически воздействовать. «Кому кроме Н. Гумилёва, – замечает он в скобках, – приходило видеть в символе «способ поэтического воздействия»? И как это символ – например, крест – «воздействует поэтически»? – этого я объяснить не берусь» [11, 473]. Критик зло высмеивает язык статьи Гумилёва, считая, что «в краткой, но достаточно

сухой и скучной статье Гумилёва среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа» [11, 473] можно найти совершенно немыслимые фразы и заявления. Манифест Городецкого Блоком совершенно не принимается всерьез, потому что автор здесь «наплел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами» [11, 473].

Все творчество акмеистов критик оценивает резко отрицательно, единственным исключением является поэзия Ахматовой, но ее никогда нельзя было назвать акмеисткой, потому что «расцвета физических и духовных сил в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере нельзя было найти» [11, 474]. Кажется, что еще больше усугубляет блоковскую непримиримость тот факт, что Цех поэтов и акмеизм возродились после революции и Гумилёв начал издавать альманах «Дракон», в чреве которого, как считает критик, «сидят люди, ни в чем между собою не сходные» [11, 475].

Нападкам Блока также подверглась статья Гумилёва «Анатомия стихотворения» (1921), которая написана «тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений» [11, 475]. Блок горячо оспаривает мысль Гумилёва о том, что «поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов» [8, 25]. «До сих пор мы думали совершенно иначе, – отвечает на это Блок, – что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда – менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилёва» [11, 476]. Блок с иронией пишет о том, что совершенно не понимает термина «эйдолология», с позиций которого Гумилёв предлагает рассматривать каждое стихотворение. В заключение критик пишет: «Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н. Гумилёв и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездумных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают имени тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*» [11, 477]. Наверное, именно эти слова критика натолкнули Гумилёва назвать свою так и не написанную статью, в которой поэт собирался ответить Блоку, «О душе».

Таким образом, статьи Брюсова и Блока практически лишены какой бы то ни было объективности и строятся, главным образом, на эмоциональной оценке акмеизма, Цеха поэтов и творчества Гумилёва. Нередко критики произвольно трактуют те или иные высказывания Гумилёва, вводя тем самым в заблуждение своих читателей. К сожалению, субъективные статьи Блока и Брюсова в советское время использовались в качестве главного доказательства несостоятельности

акмеизма и творчества Гумилёва в частности. Перспективы дальнейшего исследования данной проблемы связаны с изучением влияния Брюсова и Блока на творчество Гумилёва. Изучения требует вопрос о сопоставлении акмеистического манифеста Гумилёва с манифестами С. Городецкого и О. Мандельштама, а также определение места статьи Гумилёва в контексте литературы Серебряного века.

Литература

1. **Струве Г.** Творческий путь Гумилёва // Гумилёв Н. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. – Т. 2.
2. **Лекманов О.** Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000.
3. **Эткинд Е.** Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1995.
4. **Толмачев М.** «...Всему, что у меня есть лучшего, я научился у вас...»: По страницам писем Н. С. Гумилева и В. Я. Брюсова // Лит. учеба. – 1987. – № 2.
5. **Клинг О.** Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопр. лит. – 1995. – № 5.
6. **Брюсов В.Я.** Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Н. С. Гумилев: pro et contra. – СПб., 1995.
7. **Ахматова А.** Автобиографическая проза // Литературное обозрение. – 1989. – № 5.
8. **Гумилев Н.** Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
9. **Ходасевич В.** Некрополь. – СПб., 2001.
10. **Турков А.** Александр Блок. – М., 1969.
11. **Блок А.** «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Н. С. Гумилев: pro et contra. – СПб., 1995.

Vernik O.A. examines the V.Bryusov's and A.Blok's reviews about the article N. Gumilev's «Legacy of symbolism and akmeizm». The author compares the articles of opponents, tries to define the reasons of literary dispute. Vernik O.A. comes to conclusion that the critical responses of Bryusov and Blok demonstrate emotional perception of fact of appearance of akmeizm rather, than objective estimation of the program of literary direction.

А. О. Вітченко

**ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИКИ В
СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

...літературу характеризує воля до збереження й передачі. Той, хто переписує що-небудь і передає далі, знову ж таки має на увазі своїх власних сучасників. <...> Зафіксоване письмово є незалежним від випадковостей свого походження й свого автора й відкритим назустріч новим позитивним стосункам.

Ганс-Георг Гадамер. “Істина і метод”.

Висловлювання відомого німецького філософа, в працях якого було розроблено теорію розуміння й тлумачення текстів та феноменів культури, обране нами як епіграф не випадково. Г.-Г. Гадамер максимально наближує нас до розуміння сутності того культурного явища, що властиве мистецтву і характеризує його тисячолітній поступ. Мова йде про прийом художньої інтерпретації, який привертає нашу увагу у зв'язку з дослідженням сучасних тенденцій розвитку світової драматургії.

Як відомо, драматургія представляє собою “міжвидову художню форму, що створюється співдружністю діячів різних видів мистецтва: письменників, композиторів, художників, акторів, режисерів” [1, 102]. Хоча основою драми є спеціально побудований словесно-художній текст, її повноцінне існування, на думку дослідників-літературознавців Володимира Блока, Євгена Васильєва, Анатолія Карягіна, Анатолія Ткаченка, Володимира Халізева, неможливе без театральної сцени. Відзначаючи поширення процесів міжмистецької взаємодії і визнаючи значимість прийому інтерпретації в розвитку різних видів мистецтва, зокрема, літератури і театру, вважаємо актуальними питання звернення сучасних драматургів до прийому інтерпретації, методичного забезпечення вивчення творів-інтерпретацій у шкільному курсі “Зарубіжна література”.

Метою нашої статті є дослідження проблеми художньої інтерпретації класики в сучасній драматургії та її практичної реалізації в умовах шкільного вивчення світової літератури.

Досягнення поставленої мети залежало від вирішення наступних завдань:

1. Розкрити сутність інтерпретаційного процесу, розглянувши проблему художньої інтерпретації в її діахронічному і синхронічному аспектах;
2. Вивчити особливості художньої інтерпретації класичних тем, образів і сюжетів у сучасній драматургії;
3. Визначити зміст, етапи, прийоми і форми роботи із творами-інтерпретаціями на уроках світової літератури.

Світова мистецька практика має приклади вдалої інтерпретації драматургічної класики, хоча іноді сам процес інтерпретування безпідставно зводиться до самовираження інтерпретатора, спрощується і не виходить за межі формальної передачі змісту твору-першооснови. Ось чому, на нашу думку, потребують уточнення сам термін “інтерпретація”, а також підходи до використання прийому інтерпретації в драматичному мистецтві, вивчення творів-інтерпретацій у шкільному курсі “Зарубіжна література”.

Дослідженню визначеної проблеми присвячуються теоретичні праці Рональда Барта, Ганса-Георга Гадамера, Умберто Еко, Вольфганга Ізера, Романа Інгардена, Юрія Лотмана, Манфреда Наумана, Поля Рікера, Роберта Яусса та ін. Розкриттю специфіки інтерпретаційної діяльності митця сприяє творча спадщина Бертольта Брехта, Михайла Кропивницького, Леся Курбаса, Володимира Немировича-Данченка, Соломона Міхоелса, Костянтина Станіславського, Григорія Товстоногова, Лесі Українки, Івана Франка, Федора Шаляпіна та інших відомих діячів культури. Психологічні і методичні аспекти проблеми розглядаються в працях таких дослідників, як Лев Виготський, Володимир Дранков, Володимир Маранцман, Ольга Орлова, Наталя Рождественська, Павло Якобсон.

Аналіз проблеми в історії науки і на сучасному етапі її розвитку доводить наявність різних поглядів на сутність художньої інтерпретації, свідчить про неоднозначність підходів до використання прийому інтерпретації. Так, наприклад, у монографії Н. Рождественської “Психологія художественного творчествa” акцент робиться спочатку на необхідності дотримуватися авторської концептуальності (“мистецтво інтерпретації – це високий ступінь співпереживання автору”), а потім переноситься на особистість інтерпретатора (“ставлення до зображуваного, відбір виразних засобів відповідно до власного задуму” [2, 148]). Зрозуміло, що подібний підхід не сприяє чіткому розмежуванню понять “оригінальний” (твір-першооснова) і “вторинний” твір (твір-інтерпретація). З цієї причини більш важливого значення набувають для нас психологічні дослідження Л. Виготського. Автор “Психологии искусства” справедливо підкреслює, що “...для сприйняття мистецтва недостатньо ...пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися і в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати власне почуття, знайти його катарсис, і тільки тоді вплив мистецтва виявиться повнішим” [3, 237-238]. Як бачимо, сутність

інтерпретації – читацької, глядацької, сценічно-виконавської тощо – відомий психолог розглядає в комплексі проблем.

По-перше, це – наближення до авторської концептуальності, що реалізується шляхом проникнення в прихований світ переживань і почуттів митця.

По-друге, поєднання розумового й емоційно-чуттєвого складових у сприйнятті мистецького явища, що сприяє повнішому осягненню твору-першооснови.

Нарешті, по-третє, спроможність інтерпретатора вийти за межі традиційних уявлень, щоб знайти новий естетичний зміст, нові форми його виявлення і тим самим забезпечити умови для впливу мистецького твору на особистість.

Не менш значущими для розкриття обраної нами проблеми є праці тих німецьких учених, які в контексті обраних наукових проблем (філософська герменевтика, історія літератури) намагалися визначити основні ознаки художньої інтерпретації. Так, у книзі Г.-Г. Гадамера “Істина і метод”, до якої ми зверталися раніше, інтерпретація розглядається як посттворчість, що “процесуально не наслідує творчому акту, проте належить до обрису твору, який уже створено, й має на меті втілити його з індивідуальним осмисленням” [5, 117-118].

М. Науман у статті “Літературний твір та історія літератури” вказує на більш важливу функцію художньої інтерпретації, ніж та, що визначалася його попередниками. “Завдяки інтерпретації, – стверджує німецький літературознавець, – твір уводиться до нової системи взаємозв’язків, яка виходить за межі тієї, що дається нам текстом або сукупною масою всіх текстів” [4, 198-199]. Висловлена М. Науманом точка зору знаходить підтвердження в працях вітчизняних науковців. Для них інтерпретація – це дослідницька діяльність, під час якої “у творі й поза ним відшуковується те завуальоване, приховане, що з’єднує усі компоненти в одне ціле й робить твір неповторним...” [6, 316-317]. Однак наукова рецепція проблеми не дозволяє в повній мірі розкрити сутність художньої інтерпретації як культурно-естетичного явища, а тому зумовлює наше звернення до конкретних фактів її реалізації у світовій драматургії.

Перш за все підкреслимо, що проблема художньої інтерпретації існує стільки ж тисячоліть, скільки налічує історія самого драматичного мистецтва, бо ще за часів античності драматурги інтерпретували відомі міфологічні сюжети, намагалися відтворити навколишню дійсність за допомогою сюжетів і образів, які належали їхнім попередникам (“Гіпполіт”, “Медея” Евріпіда – “Федра”, “Медея” Сенеки). Більше того, відомі випадки, коли трагик, створивши на міфологічному матеріалі п’єсу-інтерпретацію, на цьому не зупинявся й інтерпретував уже власну п’єсу-інтерпретацію (трагедії Евріпіда “Гіпполіт, що несе вінок” і “Гіпполіт, що заслонюється плащем”). Те ж саме можна сказати про видатних драматургів наступних епох: як зарубіжних (Шекспір, Мольєр,

Байрон), так і вітчизняних (Л. Українка), у творчості яких значне місце займає художня інтерпретація “вічних образів”. Так, наприклад, образ Дон-Жуана з п’єси Тірсо де Моліни “Сільський бешкетник, або Камінний гість” (1630) запозичує Мольєр (“Дон Жуан, або Камінний гість”, 1665), поглиблює Байрон у поемі “Дон Жуан” (1818-1823), переосмислює Л. Українка в драмі “Камінний господар” (1912). У листі до О.Кобилянської від 3 травня 1913 р. письменниця, розкриваючи свій інтерпретаційний задум, зізнається, що намагалася “...сконцентрувати її (драми – прим. А.В.) стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його (образ Дон-Жуана – прим. А.В.) лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlostі..., уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось “камінного” [7, 163].

Розвиток новітньої драми характеризується пошуком відповідного інтерпретаційного змісту, засобів його художнього відтворення з урахуванням реалій сучасності. Саме тому п’єси-інтерпретації отримують високу оцінку критиків, широке читацьке і глядацьке визнання. Як один із прикладів наведемо п’єсу Тома Стоппарда “Розенкранц і Гільденстерн мертві” (1967), яку було написано на матеріалі шекспірівського “Гамлета” і в якій крізь призму постмодерністської естетики висвітлено трагічну, сповнену випадковостей і абсурду долю “маленької людини”.

У Шекспіра лише репліки Гамлета наповнюються рефлексією і філософськими роздумами про земне буття, сенс людського життя. Стоппард реабілітує тих шекспірівських персонажів, яким було відмовлено в праві жити, думати, діяти. Справді, Розенкранц і Гільденстерн допомагають сучасному драматургу під незвичним кутом зору подивитися на дійсність, оцінити своє життя, щоб потім на власній долі відчувати всю його абсурдність, ворожість і агресію. “...Ми просто дрейфуюмо до вічності, – зауважує Гільденстерн, – не розраховуючи ані на відстрочку, ані на пояснення” [8, 139].

Роздуми головних героїв сповнені *філософського розчарування* (“Але ніхто не повертається після смерті – там немає жодних оплесків – лише тиша і якісь прілі речі – і це смерть...” [8, 140]; “...ми, напевно, народжуємося з передчуттям смерті. Ще не знаючи цього слова, ще не знаючи, що взагалі існують слова, з’явившись на світ з кров’ю і криком, ми, однак, уже уявляємо, що всі компаси на світі мають лише один керунок, мірило якому – час” [8, 118], “єдиний вхід – народження, єдиний вихід – смерть” [8, 104]), *гіркої самоіронії* (“Тонучи в часі, людина хапається за соломинку. Але хіба краще було б, тонучи, хапатися за каменюку” [8, 134]), а деякі репліки виявляються парадоксальними, афористичними (“світло світить, поки є життя, а коли надходить зима ваших літ, сутеніє рано” [8, 140]). Однак автор п’єси-інтерпретації не намагається кардинально змінити акценти в зображенні діючих осіб, а тим більш звеличити чи виправдати головних героїв. Навпаки, він акцентує увагу на їхній спустошеності, зневіреності, відчутті власної

“малості” – і відчайдушних спробах захистити себе: “Випадковість! Усе, що ми робимо, випадковість! Боже правий, невже ми не можемо сподіватися на бодай якийсь логічний перебіг подій?” [8, 138].

Іноді твір, що створюється як інтерпретація тексту-першооснови, спричиняє своєрідну інтерпретаційну реакцію: виникають його кіно-, теле- і театральні версії, з’являються драматургічні обробки та інтерполяції (твори-вставки, твори-продовження). Прикладом останнього є драма сучасного американського драматурга Девіда Еліета “Ісмена”, автор якої продовжує відомий сюжет із фіванського міфологічного циклу і трагедії Софокла “Антигона”.

Досить незвичною є основна ідея твору, що її формулює Д. Еліет у зверненні до українських читачів: “Здається, у цьому світі забагато Антигон і Креонів, які готові знищити нас, бідних Ісмен, заради тієї чи іншої, світської чи релігійної ідеї. А ми, Ісмени, ми просто хочемо жити, хоча й не так часто задумуємось над тим, що ж це насправді значить” [9, 64]. І розгортаючи події, що відбуваються у Фівах після загибелі Антигони, сучасний драматург змушує своїх героїв шукати відповідь на непросте запитання: “...чи може життя мати якийсь сенс, якщо ми не готові пожертвувати чимось заради нього?” [9, 64].

Еліет навмисно спрощує драматичну дію. На сцені – Креон і Ісмена, які уособлюють собою певну ідеологію. Креон визнає, що його жорстоко покарано, але не відмовляється від своїх поглядів: “Ніхто не долає дорогу життя, не закривавивши руки” [9, 79]. Ісмена сповідує інший життєвий принцип: “Жити – хоч хай там що”. Для неї більш важливим є те, “що сонце встане завтра, незабаром весняний вітер зміниться літньою спекою, спека – осінньою прохолодою, а потім – зимовими морозами” [9, 71]. В розмові з Креоном, який відстоює власні ідеї, Ісмена відзначає, що вірить в існування “...тисячі інших речей. Вони – не ідеї, вони реальні, і ніхто не помре через мою віру...” [9, 71-72]. Наведені слова з п’єси сучасного драматурга дозволяють, на нашу думку, глибше усвідомити сутність конфлікту між Креоном і Антигоною, у чомусь переглянути попередні оцінки жіночих образів античної трагедії, розкрити гуманістичний пафос драми-інтерпретації. З цією метою під час порівняльного аналізу творів можна запропонувати такі завдання:

1. Підтвердити чи спростувати текстом твору-першооснови характеристику Ісмени, що її дає Креон у драмі Д. Еліета: “...тобі не вистачає духу. Ти – не твоя сестра, спокійна й рішуча”.
2. Прокоментувати репліку Креона, в якій цар Фів називає Ісмену такою, “що не ризикнула життям заради порятунку душі рідного брата”.
3. З’ясувати, з якою метою сучасний драматург устами Ісмени розповідає про останні хвилини життя Антигони: “Того останнього ранку свого життя Антигона говорила про квіти в полі, про пташині пісні, про відчуття землі під ногами. Це

стало для неї таким дорогоцінним, коли вона зрозуміла, що скоро все втратить. Але для мене воно завжди було дорогоцінним”.

4. Підготувати варіанти вірогідних відповідей героїв трагедії Софокла (Креон, Антігона, Гемон) на репліку Ісмени з однойменної п'єси Д.Елієта: “І я знаю: ніщо, ніяка ідея про обов'язки щодо сім'ї, держави, або богів, чи будь-які інші обов'язки, не варті того, аби жертвувати життям”.

Приєм художньої інтерпретації дозволяє сучасному драматургу актуалізувати естетичний, моральний, виховний потенціал класичного твору, зробити його доступним і близьким реципієнту, якому властива нова система цінностей, поглядів і переконань. Так, наприклад, драматургічна творчість А.Чехова цікавить не одне покоління російських і зарубіжних драматургів. У сучасному мистецтві, на думку деяких критиків, навіть склалася ціла “чеховська генерація” драматургів, що намагається з позицій сьогодення подивитися на драматургічну спадщину російського письменника (М.Гаврілов “Три сестры и дядя Ваня”, Л.Разумовська “Французские страсти на подмосковной даче”, А.Слаповський “Вишнёвый садик”). До найвідоміших інтерпретацій чеховської “Чайки”, що увійшли до репертуару сучасних театрів світу, належать “Записная книжка Тригоріна” Т.Уільямса та “Чайка” Б.Акуніна.

Звернення до п'єси-інтерпретації представляється нам доцільним на етапі постаналітичного осмислення твору-першооснови, коли вчитель вирішує завдання збагатити читацький досвід старшокласників, розкрити художню значимість класичного твору, що притягує до себе увагу драматургів-інтерпретаторів; поглибити уявлення про роль інтерпретації в осмисленні сучасного життя. Читанню й обговоренню драматичних творів-інтерпретацій Т.Уільямса (“Орфей сходить до пекла”, “Записная книжка Тригоріна”), Т.Стоппарда (“Розенкранц і Гільденстерн мертві”), Б.Акуніна (“Чайка”), Д.Елієта (“Ісмена”) можна присвятити окремий урок, на якому розглянути тенденції розвитку світової драматургії другої половини ХХ століття і сучасності, з'ясувати причини поширення інтерпретаційності в творчості видатних драматургів, визначити художню своєрідність сучасних п'єс-інтерпретацій. При цьому вчитель має можливість використати прийоми порівняльного аналізу п'єси-першооснови і п'єси-інтерпретації (“Антігона” Софокла – “Ісмена” Д.Елієта), різних п'єс-інтерпретацій (“Антігона” Ж.Кокто – “Антігона” Ж.Ануя – “Ісмена” Д.Елієта), а також порівняння драматургічних і сценічних інтерпретацій.

Оцінюючи значення художньої інтерпретації для шкільної практики викладання світової літератури, театрального-творчого розвитку старшокласників, підкреслимо значущість цього прийому в розкритті питань традицій і новаторства в мистецтві, в осучасненні класики, у збагаченні репертуару шкільного театального гуртка або студії творами,

що мають певний світоглядний і естетичний потенціал. Саме тому серед перспектив подальшого розгляду проблеми ми вважаємо за доцільне визначити необхідний перелік творів-інтерпретацій, осягнення яких збагачуватиме естетичний досвід старшокласників; оновити методичні прийоми і форми порівняльного вивчення мистецьких (драматургічних, сценічних, кіно- і телевізійних) інтерпретацій класики.

Література

1. **Литературный** энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М., 1987. 2. **Рождественская Н.В.** Психология художественного творчества. – Спб., 1995. 3. **Выготский Л.С.** Психология искусства. – М., 1987. 4. **Науман М.** Литературное произведение и история литературы: Сборник избранных работ. – М., 1984. 5. **Гадамер Г.-Г.** Истина і метод: Основи філософської герменевтики. В 2-х т. Т.І. – К., 2000. 6. **Літературознавчий** словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997. 7. **Українка Леся** Про мистецтво. – К., 1966. 8. **Стоппард Т.** Розенкранц і Гільденстерн мертві // Всесвіт. – 2003. – № 1 – 2. 9. **Еліет Д.** Ісмена. Драма на дві дії. З англ. перекл. П. Босий // Всесвіт. – 2003. – № 11 – 12.

The author of clause staticizes a problem of art judgement of classics in modern dramatic art, studies widespread in a science and drama art the approaches to interpretation, considers possible ways and means of use of plays - interpretations during study of world dramatic art at school.

УДК 070: 821. 161.2 – 92 Гончар

В. М. Галич

ІНТЕРТЕКСТОСВІТ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Гончар-публіцист, порушуючи животрепетні проблеми своєї доби, соціально-політичні, екологічні, морально-етичні, національні, досить часто до структури своїх публіцистичних текстів залучає фрагменти класичних творів української та світової літератур, обтяжуючи їх духовними вимірами й соціальними підтекстами другої половини буремного й суперечливого ХХ ст., творить неповторний “інтертекстосвіт” [1, 3].

Графічні виділення окремих слів і висловлювань лапками в літературних творах не залишаються поза увагою науковців. Серед двох видів такого виокремлення в текстах публіцистики – цитат і слів, що їх не вважають за свої, або які використовуються з відтінком презирливого чи іронічного ставлення до чужого вислову, або ж ужитих уперше чи,

навпаки, застарілих і незвичайних, – увагу дослідників журналістського твору більше привертає другий [2; 3; 4]. Це впливає з іманентних рис самої публіцистики як літератури, що оперативно відгукується на актуальні проблеми сьогодення й подає гостру оцінку культурно-історичних та суспільно-політичних явищ. Цитування ж більше пов'язує з особливістю науково-публіцистичної літератури. Розгляд цитати на рівнях інтертекстуальності та проблеми “інакшості” у цілому залишається прерогативою літературознавців і мовознавців [5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13]. Проте їх наукові здобутки можуть бути корисними й для журналістикознавців.

Аналіз цитати як літературно-художнього факту в публіцистиці Олеся Гончара пов'язаний з актуальними проблемами дискурсу, текстології й наратології загалом і в журналістикознавстві зокрема. Цим пояснюється теоретична цінність нашої розвідки, де вперше розглядаються різні види цитат у публіцистиці Олеся Гончара із залученням цілого спектру завдань, у тому числі таких, як з'ясування різних типів їхніх “входжень” до структури й змісту твору, указівка на специфіку їхнього застосування в публіцистичному тексті, вияв майстерності автора тощо.

Ремінісценції, алюзії, цитати, що стали відзнакою індивідуальної манери Гончарового письма, не залишилися поза науковими інтересами дослідників. Так, М. Гуменний, розглядаючи функції ремінісценцій у романах Олеся Гончара, виділяв найрізноманітніші їх типи: “... Це не лише прямі чи приховані *літературні або фольклорні цитати* (виділення наше. – В. Г.), асоціації, а й введений у художній текст історико-культурний матеріал, що врешті-решт має суттєвий вплив на ідейно-тематичний і формотворчий характер романів письменника” [14, 24]. Підсумовуючи свої спостереження над функціями ремінісценцій, зокрема цитатних, у творах Олеся Гончара, літературознавець наголошував на тому, що вони “сприяють характеристиці атмосфери цілої епохи; підсилюють ліризм тексту; виконують сюжетотворчу роль; розкривають соціально-естетичні функції; допомагають багатогранніше відтворювати духовний світ героїв” [14, 27]. Аналогічні функції цитати виконують і в публіцистичному тексті митця.

Потребу літератора добирати чужі слова Л. Гінзбург мотивує не стільки авторським прагматизмом, скільки психологічними особливостями творчості: “Звідки ця потреба добирати чужі слова? Свої слова ніколи не можуть задовольнити; вимоги, пред'явлені до них, дорівнюють безмежності. Чужі слова завжди знахідка – їх беруть такими, якими вони є; адже їх не можна поліпшити або переробити. Чужі слова, що хоча б віддалено й неточно виражають думку, діють як відвертість або як формула, яку давно шукали і знайшли. Звідси привабливість епіграфів і цитат” [15, 356]. Українська дослідниця Т.Гундорова інтертекстуальність у творчому мисленні митця теж пояснює психологічними чинниками: “Світ класичної номінації заступає

пригадування ритмів, голосів, барв, іншими словами, відгуків, відображень, символів” [6, 265]. Оригінальність прийому використання цитат, на думку Є. Джанджакової, полягає в тому, що вони призводять до ускладненості смислового простору твору, у тексті якого вони вживаються, ставлять його “у певний культурно-історичних ряд, розширюють межі твору, створюють смислову перспективу, посилюють емоційність тексту” [16, 30]. За способом демонстрації цитати цей науковець поділяє їх на повні (неприховані) та на приховані (згорнені), цитати-натяжки (алюзії).

У сучасній літературознавчій науковій парадигмі ідея “інакшості” та принцип “іншого” позначені актуальністю, оскільки допомагають представити текст як багатшарове явище, висвітлити в ньому відношення одного й багатьох, одиничності й множинності. І хоча, за міркуванням Т. Гундорової, “поняття “інший” у найзагальнішому сенсі стосується філософської рефлексії і позначає протилежне, взаємозаперечне або взаємодоповнююче явище стосовно того, що формулюється” [6, 160], воно одержало цілу низку нових трактувань у поясненні явищ історії українського літературного процесу з позицій методологій постструктуралізму та постмодернізму. Поняття “іншого” як принцип структуризації журналістського тексту й формування його понятійно-смислового простору має досить широкий аспект тлумачень, надто ж коли йдеться про одну з найскладніших її сфер – публіцистику. Дискурс “іншого” в публіцистичній творчості Олеся Гончара матеріалізується через цитати (“тексти в тексті”), підтекст (приховане “інше”), комунікативність (зверненість до “іншого”), “інакшість” самого автора, що досить часто, привідкриваючи читачеві ту чи іншу невідому йому сторінку своєї життєвої чи творчої біографії, постає якимсь “іншим”. Сліди “інакшого” в публіцистичному тексті Олеся Гончара як означування реальності розглядаються нами на прикладах різних типів цитати, що у структурі змісту твору формують перехрестя просторової глобалізації й часової деформації, “буття-в-часі”, “буття-для-суб’єкта” [6, 278], а в семантичній – сферу зсувів і зміщень значення слів.

В. Зубань наголошувала на різноманітних функціях цитати в художньому тексті, а саме: “інформаційній, доказовій, порівняльній, естетичній, орнаментальній, авторитетній, субститутивній, стилістично-порівняльній, захисній, діалогічній, організаційно-обрамлювальній та ін.” [17, 12]. Усі вони загалом властиві й цитаті, використаній у публіцистичному тексті. Їх можна згрупувати навколо провідних функцій слова в журналістському творі – інформаційної, комунікативної, рекламної. Усі цитати в публіцистиці є передусім носіями фактів. І якими б вони не були – культурно-історичними чи літературно-естетичними – у публіцистичному тексті обов’язково одержують соціальну маркованість, є не лише образними прийомами, як у художній літературі, а й об’єктом зображення, і незважаючи на те, що вони скеровують культурний діалог з минулим, – засобом відтворення часу нинішнього.

Досліджуючи літературні ремінісценції як стилетворчий елемент художнього тексту, Л. Дядечко виділяє такі типи сегментованого “чужого тексту”: власне цитата (дослівна, непряма, автоцитата), комемората (цитата-нагадування) та алюзія, або метонімічна цитата [18, 118]. Вони наявні й у публіцистичних творах Олесея Гончара.

Плідною стосовно проблеми цитати в публіцистичному тексті є теорія діалогізму М. Бахтіна, згідно з якою монологічному (одноголосому) висловлюванню завжди притаманний діалогізм, а діалогічному (двоголосому) – монолізм [19, 308–317]. Аналізуючи бахтінський “діалогізм”, Ю. Крістева зазначила, що він “виявляє в написаному не лише суб’єктивне, але й комунікативне, а краще сказати, *інтертекстуальне* начало...” [9, 102].

Значний внесок у розробку теорії інтертекстуальності здійснила Н. Фатєєва, авторка монографії “Контрапункт інтертекстуальності, або інтертекст у світі текстів”. Узагальнюючи досвід Ж. Дерріди, М. Фуко, американських деконструктивістів та М. Бахтіна, вона пов’язує вчення про інтертекстуальність з проблемою “розщеплюваності” свідомості сучасної людини, з пошуками в собі Іншого й “інакшості” по відношенню до себе [11, 4], зокрема, зазначала: “...Створення мовленнєвих конструкцій “текст у тексті” і “текст про текст” пов’язане з активною установкою автора тексту на діалогічність, яка дозволяє йому не обмежуватись лише сферою свого суб’єктивного, індивідуальної свідомості, а вводити до тексту одночасно кількох суб’єктів висловлювання, які стають носіями різних художніх систем” [11, 5]. Дослідниця використовує термінологію М. Бахтіна (“поліфонічний принцип” [20, 47], “поліфонія”, або “контрапункт” [20, 29] – музичний термін, який означає “багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку рівноправних мелодій” [21, 451]). Цими поняттями можна скористатися й у вимірах міжтекстової взаємодії в публіцистичному тексті. В іншій праці “Типологія інтертекстуальних елементів і зв’язків у художньому мовленні” дослідниця, розкриваючи функції тексту в дискурсі художньої літератури, зосереджує увагу на з’ясуванні специфіки авторського й читацького розуміння інтертекстуальності. Так, вона наголошувала: “З точки зору читача інтертекстуальність визначається як установка на більш поглиблене розуміння тексту або розв’язання його нерозуміння за рахунок експлікацій багатовимірних зв’язків з іншими текстами, з точки зору автора – як спосіб породження власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через складну систему відношень, опозицій, ідентифікацій і маркування з текстами інших авторів” [13, 25].

Корелюючи ці міркування Н. Фатєєвої зі специфікою публіцистичного тексту, слід відзначити, що письменник-публіцист, можливо, й частіше, ніж професійний журналіст звертається до текстів світової й вітчизняної літератури та власних – у цьому виявляється особливість його мислення образами зарубіжної й національної

культури. До того ж він все таки більше дбає не про утвердження своєї творчої індивідуальності, а про посилення комунікативного аспекту свого твору й маркованість запозичених текстів відзнаками доби.

Звертаючись до праці французького вченого Ж. Жанетта “Палімсести: література в другому ступені” (1982), Н. Фатеева виділяє п’ять різновидів інтертекстуальності: *власне інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність* [13, 26]. Характеристики їх типового вияву в художньому творі екстраполюються на публіцистичний текст, де вони одержують соціальну маркованість і риси індивідуального стилю автора. Кожен з цих п’яти різновидів більшою чи меншою мірою представлений у публіцистиці Олесея Гончара. Цитати, потрапивши до публіцистичного тексту, підпорядковуються канонам публіцистики як виду літературної творчості й жанру твору.

Розглянемо докладніше *власне інтертекстуальність*. Діалектика монологізму й діалогізму на рівні “тексту в тексті” в публіцистиці Олесея Гончара виявляє типологічні обставини втілення цитати в організм публіцистичного твору. Так, у текстах монологічної мовленнєвої структури – статті, промови, передмови, рецензії чи нарису – цитати, налаштовуючи читачів на “діалог” з автором запозиченого висловлювання або ж виявляючи “діалог” двох авторів, оригінального твору й цитованого, одночасно, формуючи поліфонію, розвивають і монологічні можливості певної жанрової форми. Оригінальність же Гончара-публіциста виявляється в способах реалізації цих можливостей монологізму цитати. Адже, звернення до “чужих текстів” пов’язане з прагненням самого автора перш за все поглибити свою думку й активізувати експліцитний та імпліцитний складники змісту твору.

Цитата, ужита в інтерв’ю в мові письменника-публіциста або ж інтерв’юера, навпаки, трансформує діалогізм у напрямі монологізму: вимагає пояснення, інтерпретації, стає рушійною силою діалогу, а можливо, й стержнем сюжету, призводить до розширення реплік, які, часом, стають твором у творові, або *mise en abyme*. Ось як, наприклад, центон інтерв’ю Олесея Гончара кореспонденту газети “Молодь України” С. Куліді (1988) організовує сюжет твору. Уже в першій фразі письменник наводить цитату “свято рідної мови” із запитання свого співрозмовника для того, щоб не лише високо оцінити громадську акцію в Полтаві й зосередити увагу читача на хвилюючому поєднанні слів “свято” і “українська мова”, адже для оцінки такого феномена української культури, як мова, “найвищі слова... не будуть завеликі, не будуть занадто високі” [22, 75], головне ж, щоб почати серйозну розмову про те, що “свято” спілкування рідною мовою повинне бути не громадською акцією, а повсякденною справою всієї нації, щоб нагадати “збюрократизованому міщанству” [22, 76], “динічним чиновникам” [22, 77], “що виправляти становище маємо негайно, національна мова не

повинна бути зневаженою, охороняти її слід і державними правовими актами” [22, 79].

Різноманітні типи звернень письменника до “чужого слова” у цьому інтерв’ю виконують роль засобу міжфразового зв’язку, виступаючи скрипами між репліками співрозмовників, перебирають на себе функції тези, аргументу, ілюстрації. Так, початковий фрагмент з цитатою “свято української мови” хвилює кожного з нас” [22, 75] – є тезою, що розгортається впродовж усього твору, спрямовує запитання інтерв’юера й коректує відповіді письменника, визначає зміст заголовка “Рідній мові – шану всенародну”. Оформлення іншої цитати без чіткої атрибуції, ужитої в цій же репліці Олеся Гончара (відсутність лапок, прямої вказівки на автора), наголошує на її аксіоматичному характері: “Іноді чуємо: мова – духовний код народу, – і є в цьому правда. Мова вдосконалює серце і розум народу, розкриває їх, і це правда теж” [22, 75]. Водночас ця фраза може сприйматися і як теза, яку автор, посилаючись на багато фактів, історичних і сучасних, у тому числі вдаючись і до цитування, доводить, що “саме в мові творчий геній української нації виявив себе найповніше” [22, 76], і цей духовний скарб потребує дбайливого ставлення й охорони.

Наступні цитати – з частковою атрибуцією. Перша з них – рядки з поезії М. Рильського (“... Пригадуєте, як гарно про це сказано в Рильського: “І “Енеїди” владний сміх, Полтави тихої корона” [22, 75]) поряд з іменами письменників Котляревського, Панаса Мирного, Миколи Гоголя та напівлегендарної Марусі Чурай, життя і творчість яких були пов’язані з Полтавою, підтверджує зумовленість історичними фактами вибору саме цього міста для проведення свята української мови. Для тих же реципієнтів, які в процитованій поезії впізнали твір М. Рильського “Слово про рідну матір” (1941), написаний у рік фашистської окупації українських земель, ця цитата розкривається глибшим підтекстовим змістом. Паратекстуальний заголовок “Енеїда” потрібен був поету М. Рильському як художній образ, що повинен у час фашистської навали пробудити патріотичні почуття народу. Звернення ж Олеся Гончара до поезії “Слово про рідну матір” є фігурою історичної інверсії в змісті твору, покликаною заявити про експансію нігілізму й бездуховності в національній політиці в УРСР.

Цитування фрагмента поезії В. Маяковського “Долг Украине” без вказівки на її назву введене до тексту інтерв’ю таким чином: “Мова відкриває нам шляхи братерського єднання, саме на виразність, красу і силу української мови звернув колись увагу В. Маяковський: “Эта мова величава и проста...”. “Распишите эту мову на знаменах-лексиконах алых”, – ось так сприйняв нашу мову поет, не засліплений дурманом імперської маячні” [22, 76]. Це перехід до розгортання думки про те, що функціонування української мови в усіх сферах суспільства не повинне породжувати розбрат між громадянами різних національностей. На підтвердження цього Олесь Гончар наводить у вигляді непрямой мови у

формі вільного викладу лист до нього військовослужбовця-росіянина, який був обурений тим, “що його сина в школі хочуть увільнити від вивчення української мови”, відлучити від “яскравої культури братнього українського народу” [22, 77].

Слід зазначити, що специфіка цитованого матеріалу в інтерв'ю проявляється в частій ілюстрації письменником змісту листів, причому такі цитати він подає з невизначеною атрибуцією, без указівок на прізвища авторів: “Листи наших читачів засвідчують, що...” [22, 76], “От я пригадую нещодавно одержаний лист військовослужбовця. Він пише, що...” [22, 77], “З різних місць республіки пишуть про те, що...” [22, 78]. Зрозуміло, що автор не називає імена адресантів з етичних міркувань, і з тої причини, що міг їх призабути, і навмисно опускаючи їх, щоб надати зверненню до “чужої мови” соціального змісту узагальнюючого характеру. Епістолярний елемент у цитаті, крім того, виконує ще ряд важливих функцій, пов'язаних із специфікою публіцистичного тексту: оживлює автобіографічний та історичний дискурси, формує довірливий тон розмови тощо.

Присутність “іншого” автора, представлена в різноманітних формах наведення його слів, через звернення до минулого, недавнього і більш віддаленого, – це своєрідна історична інверсія тексту. Загалом цитатник публіцистики Олеся Гончара досить виразно вказує на функцію митця в суспільстві, де автор, за словами М. Фуко, “є ідеологічним продуктом, допоки ми представляємо його як опозицію до його історично реальної функції (коли історично ця функція представляється фігурою, що є її інверсією, то вона має ідеологічну структуру). Отже, автор – ідеологічна фігура, що може характеризувати стиль, в якому ми повоюємо розмноження значень” [23, 455].

Проблема використання цитат у публіцистичному тексті органічно пов'язана з прагматичним аспектом його кодування й декодування. Адже, на думку Ю. Лотмана, “прагматичний аспект – це аспект роботи тексту, оскільки механізм роботи тексту передбачає якість введення до нього чого-небудь ззовні (виділення наше. – В. Г.). Чи буде це “ззовні” інший текст чи читач (який теж “інший текст”), чи культурний контекст, він потрібен для того, щоб потенційна можливість генерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась у реальність” [10, 433]. Труднощі в трактуванні ролі цитат і їх місця в будівництві смислового простору публіцистичного твору пов'язані з прагматичними відношеннями (між текстом і людиною), “що завжди передбачають присутність активізації того чи іншого аспекту структури тексту і перетворення в процесі прагматичного функціонування ядерних структур у периферійні, а периферійних у ядерні” [10, 433]. Місце цитати в композиційній структурі твору та розгортанні його конфлікту лише на перший погляд стали й закріплені автором. Переміщення її з ядерної до периферійної структури змісту і навпаки, про що сигналізує динаміка руху цитати від факту-тези до факту-аргументу чи факту-підсумку,

залежить від соціальних та культурних пресупозицій тексту та ерудиції й мовної компетентності реципієнта.

Найпродуктивнішим джерелом цитації у творчості Олеся Гончара (що притаманно загалом усій письменницькій публіцистиці) є художні тексти. На відміну від наукових текстів у публіцистичному творі цитата, як правило, подається з неповною атрибуцією, без вказівок на авторство або джерело претексту. В Олеся Гончара переважають цитати, у яких присутня інформація про їх автора. Головним для письменника-публіциста є не *коли* й *де* була висловлена дана думка, а *що* і *ким* сказано, бо це *що* і *ким* задіяні в побудові сюжету твору, розраховані на діалог з читачем і залучення інтелектуального потенціалу останнього, зокрема в його евристичних пошуках.

У творах митця має місце також цитата з невизначеною атрибуцією, представлена такими словами: “запитують мене...”, “іноді чуємо...”, “дехто запитує...” тощо. Під час роботи з архівом письменника було виявлено останній щоденниковий запис, який зберігся на робочому столі: “Декоких колег питаю: чи ведеш щоденник? Хтось дає ухильну відповідь, а хтось каже відверто:

– Боюсь. Адже такий час... Де гарантія, що не прийдуть з обшуком?” [24]. Або інший приклад, узятий з нарису “Відкриття Альберти”: “Колись в епоху соцреалістичну доводилось читати чийсь викривальні віршовані рядки:

В Альберті –
люди обдерті...” [22, 386].

У першому випадку неозначена атрибуція викликана морально-етичними міркуваннями автора щоденникових записів, адже мова йде, можливо, про його близьких друзів, а в другому – вона мотивована специфікою людської пам’яті, її вибіркового характером.

Приховані ж цитати ґрунтуються на алюзіях і ремінісценціях різних типів з художніми образами попередників і сучасників, українських і зарубіжних авторів. Вони стали відзнакою нарису як публіцистичного твору з найбільш ускладненим образним метафоричним мисленням (“Блакитні вежі Яновського”, “Майстер суворий і ніжний”, “Яблуновоцвітний геній України”, “На землі Камоенса”, “Від Сосниці – до планети” та ін.).

Проте є ще один вид прихованої цитації. Щоб виявити її в тексті та підтексті публіцистичного твору Олеся Гончара, потрібні додаткові наукові пошуки, пов’язані із зверненням до архіву письменника, вивченням варіантів його текстів та залученням щоденникових записів, нотаток, листів. До речі, слід відзначити, що в щоденниках митця апеляція до чужих текстів з різними видами їх входження до авторської думки є досить частим явищем. Вона розкриває усвідомлення письменником своєї причетності до творення загальнолюдських духовних цінностей, долі людства, розвитку української державності, збагачення вітчизняної літератури та мистецтва. Так, у родинному архіві

Олеся Гончара ми виявили багато газет, журналів, книжок, де письменник виділив окремі місця тексту, які були суголосними його власним думкам і переживанням, давали поштовх до роздумів над певною публіцистичною проблемою, що пройшли первісну апробацію в щоденникових записах і епістолярії. Так, у прочитанні творів А. Адамовича, Є. Євтушенка письменника найбільше вразило, що “поряд з антисемітизмом поширюється ще одне не менш гідке явище – українофобія. Стає модним давати в п’єсах негідникам тільки українські прізвища. ... Якщо вам хто наступив на ногу в трамваї, то це, звісно, буде тип в укр[аїнській] вишитій сорочці” [25, 496].

Паратекстуальність (переміщення тексту) виражає відношення твору до свого заголовка, епіграфа, передмови й післямови. Дослідниця інтертексту та інтертекстуальності Л. Каніболоцька, скориставшись термінологією Жерара Жаннета, зазначала: “Існують особливі звернення і використання художніх творів “чужого слова” як у самому тексті (“текст у тексті”), так і в його “нараторекстуальних”... елементах, до яких відносимо *заголовок*, *епіграф* (виділення наше. – В. Г.), примітки” [8, 229]. Науковці завжди помічали свідомий авторський добір хрестоматіа та його важливість у формуванні структури й змісту твору. “Програмою” літературного твору та “ключем” до розуміння його змісту називає заголовок літературознавець Н. Фатєєва й наголошує на специфіці найбільш складного різновиду за формальним вираженням та функцією – заголовка-цитати: “... Коли заголовок виступає як цитата в “чужому тексті”,.. він становить собою інтертекст, відкритий для різноманітного тлумачення” [11, 138–139].

Заголовкова творчість Олеся Гончара дає широкий ілюстративний матеріал, що дозволяє уточнити й поглибити класифікаційні ознаки такої назви твору. Так, заголовки-ремінісценції за повнотою й точністю включення до назви чужого тексту (без змін чи видозмінени) можна поділити на заголовки-цитати (“Гармонія, що з думки вироста”, “Синьоокій сестрі України”, “Наче волошки в житі...”, “... І братолюбіє пошли!”, “Людині гімн”) і заголовки – неточні цитати, що включають частково видозмінені чужі й свої тексти (“І все ж – розвидняється”) та власне ремінісцентні заголовки, побудовані на запозиченні окремих образних сегментів чужих текстів (“Яблуновоцвітний геній України”, “Блакитні вежі Яновського”, “Зі степів, де лютували шаблі”, “Голоси вогненних сіл”).

За характером запозичення тексту можна виділити назви-інтертексти (побудовані на основі фрагментів “чужих” текстів) та заголовки, що містять уривок репрезентованого тексту (“Писати правду”, “Геній в обмотках”, “Сурмач”, “Не останить движение жизни”, “Будьмо на висоті”, “Думаймо про велике”, “Поглиблювати в собі почуття синівське”, “Безнастанна праця душі”). У публіцистиці Олеся Гончара останній різновид є досить поширеним. Особливо яскраво це

виявляється в хрематонімах наказової модальності промов та інтерв'ю, що пов'язано з жанровою специфікою таких творів.

Уживаючись у творах різних жанрів – статтях, нарисах, промовах, рецензіях, – цитатні хрематоніми виявляють інтертекстуальні зв'язки публіцистики письменника з художніми творами інших митців, допомагають представити його духовний здобуток як синкретичний творчий феномен. Докладніше про це див.: [26]. Заголовки цього типу виявляють себе у творчості письменника двох останніх десятиріч життя. Це пов'язано з еволюцією його творчої свідомості, набутим естетичним досвідом.

Проте “заголовок може функціонувати як в складі повного тексту, так і незалежно – як його представник і заступник” [13, 31]. При цьому назва твору втілює програму внутрішнього й зовнішнього свого вияву в тексті: тактичну, перебуваючи у висунутій позиції щодо основного корпусу тексту первинного вжитку, й стратегічну, функціонуючи як його субститут і представник в інших текстах, репрезентуючи авторську концепцію буття, його естетичну або ж логічну мікромодель світу.

Про заголовок у складі репрезентованого тексту йшлося вище, а вторинне його існування як представника стратегічних потенцій вимагає додаткової конкретизації. “У своїх зовнішніх проявах заголовки виступає як метатекст по відношенню до тексту, у внутрішніх – як субтекст єдиного цілого тексту. Тому, коли заголовок виступає як цитата в чужому тексті, ... вона становить собою інтертекст відкритий для різних тлумачень” [13, 31].

Сфера громадської діяльності Олесь Гончара та специфіка його публіцистичної творчості, основний масив якої містить літературна критика – численні статті, передмови, рецензії – зумовили широке вживання назв власних творів та творів інших митців. Використовуючи хрематоніми з цією ознакою паратекстуальності, письменник підпорядковує їх творчому задуму та завданням публіцистичного тексту. Так, у передмові до двотомного видання поезій Рабіндраната Тагора українською мовою “Тагор приходить на Україну” Олесь Гончар не вдається до докладного аналізу доробку індійського класика, а лише подає окремі його штрихи, колоритність яких увиразнюють заголовки творів, що конденсують художньо-естетичний потенціал текстів, асоціативними індикаторами яких вони є. Назви оповідань “Суддя”, “Лист від дружини” покликані передати психологічний аспект творчості Тагора, насамперед його “надчутливість”, “дар співпереживання”, “здатність перейматися болем ближнього” [22, 216]. Згадані поряд “Катерина” та “Наймичка” Шевченка, які породжують цілий комплекс асоціацій “покривдженого кохання” й “ошуканого материнства”, допомагають реципієнту глибше осягнути на чуттєвому рівні тему жінки в творах індійського письменника [22, 216 – 217], а цитування заголовків поезій “Моя золота Бенгалія” та “Душа народу”, що стали гімнами відповідно республіки Бангладеш та Індії, підкреслюють патріотичну

спрямованість художнього здобутку Рабіндраната Тагора. Будучи носіями літературного факту, ці назви служать стислості форми, глибинності змісту, емоційній наснаженості та комунікативним цілям авторського мовлення. Зазначені характеристики більш наочно проявляються при вилученні паратекстуальних заголовків із тексту передмови: відразу постає потреба компенсації втраченої інформації, пошуків інших засобів діалогічності, інтеракційного спрямування публіцистичного твору.

Такими ж сюжетотворчими є назви власних творів письменника в його слові на ювілейному вечорі 3 квітня 1968 року: “Ярлики, – а, кажуть, є охочі начепити їх і на “Собор”, – ніякі вульгаризації сьогодні вже не спроможні збити з пантелику нашого мислячого, вдумливого читача. А про “Собор” скажу: вважаю цей твір не менш патріотичним, ніж “Прапорonoсці”. Як і “Тронка”, як і всі попередні мої твори, “Собор” написаний з позицій гуманістичних...” [22, 11].

Процитовані хрематоніми передають важливі, навіть поворотні етапи в творчості Олеся Гончара. Згадка роману “Собор” представляє автобіографічний дискурс майстра. Відтворюючи ганебну сторінку в історії української літератури – цькування автора “Собору”, ініційоване владними структурами, паратекстуальний хрематонім указує на громадянську сміливість письменника, який дав відверту відповідь усім учасникам антисоборної кампанії, відтворив напружену атмосферу самого вечора, адже всі присутні чекали, чи покається автор, як змушені були в подібних обставинах робити М. Рильський, Ю. Яновський, І. Сенченко та ін., чи вистоїть. До того ж для глибоко обізнаних з творчістю письменника назва “Тронка” у даній мовленнєвій ситуації звучить ще й і як виклик тодішній цензурі, котра робила спробу вилучити “полігонну новелу”, проте, як зізнається автор у листі до М. Зобенко, знайшлась якась “земляцька душа” в Генеральному штабі, що сказала: “Ніж губити художній твір, нам же простіше перенести таврійський полігон в інше місце” [27]. Цензура все ж змусила автора змінити заголовок (“...Весь твір мав би називатись “Полігон”, якби ж писався та друкувався він за нормальних умов, а не в наскрізь мілітаризованій державі” [27]). З позицій сучасного прочитання цього виступу Олеся Гончара, що був уперше надрукований 1991 року під заголовком “Писати правду”, назва “Тронка”, посилюючи автобіографічний синерген промови, актуалізує болючі думки письменника про існування України в умовах тоталітарної системи колишнього СРСР (“Упродовж багатьох літ Україні відводилась роль *полігона* (виділення наше. – В. Г.), де тоталітарний режим розгортав нечувані за масовістю й жорстокістю випробу, спрямовані на деструкцію цілої нації, на її планомірне методичне винищення” [28]), а хрематонім “Прапорonoсці” з конотемою ‘патріотичний твір’ сприймається як відповідь автора усім новітнім обвинувачувачам його твору в кон’юнктурності.

У виступі Олеся Гончара на V з'їзді письменників України (“Думаймо про велике”) назви творів здебільшого виконують роль хрононімів, указуючи на історичні періоди розвитку літературного процесу в Україні. Неатрибутивні й атрибутивні (з посиланням на автора твору), вони, ужиті в однорідному ряду з іменами письменників, змушують їх перебирати на себе функції заголовків етапних у їх літературному здобутку творів: “І хоча далі настали тяжкі часи, потьмарені культівською сваволею, проте тільки хтось упереджений може назвати безплідними роки й десятиріччя, коли творилися “Вершники” і “Загибель ескадри”, “Ярослав Мудрий” і “Похорон друга”, роки, що дали нам “Роман Міжгір'я” і Шиянову “Грозу”, фронтову лірику Андрія Малишка і епічні полотна Михайла Стельмаха. А хіба не витримали іспит часу “Людолови” Зінаїди Тулуб або роман Натана Рибачака про Бальзака чи “Юрко Крук” Петра Козланюка, “В окопах Сталінграда” Віктора Некрасова...” [22, 17].

“Епіграф – наступна після заголовка сходишка проникнення до тексту, що знаходиться над текстом і співвідноситься з ним як з цілим” [13, 32]. Необов'язковість його в публіцистичних творах завжди приваблювала увагу читача. У журналістиці Олеся Гончара це рідкісне явище можна спостерігати в друкованому тексті виступу на відкритті Установчої конференції Товариства української мови імені Тараса Шевченка. Епіграфом послужили відомі рядки Т. Шевченка афористичного змісту з однойменного вірша, написаного поетом у Кос-Аралі 1848 року:

Ну що б, здавалося, слова...
Слова та голос – більш нічого.
А серце б'ється-ожива,
Як їх почує... [22, 66].

Ужитий після заголовка перед текстом, у його композиційній структурі він виконує роль експозиції й сприймається як пояснення загадки, що міститься в заголовку (“Саморозквіт нації” > “Феномен незнищенності”), як натяк на головний конфлікт публіцистичного твору. Крім того, цей епіграф формує складний хронотоп промови, який передає страждання буття українського народу, озвучене асоціаціями з постаттю Тараса Шевченка, указівками на сталінські табори й насадження безпам'ятства в брежнєвсько-суловсько-маланчуківські часи.

Через епіграф “автор відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних впливів різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи й розкриваючи внутрішній світ свого тексту” [13, 32]. Початкова фраза (“Отже – “більш нічого”. А за це нібито “нічого” люди ішли на смерть. І ми не скажемо, що вони вмирили марно” [22, 66]), побудована на обіграванні осколочних цитат епіграфа, фіксує найвищу напругу сюжету.

Метатекстуальність як “текст у тексті про текст” [13, 32 – 33] у публіцистиці Олеся Гончара представлена різними типами алюзій з

власними творами письменника. Заголовки та імена героїв написаних раніше художніх творів репрезентують власні тексти автора в його публіцистиці. У тих випадках, коли вони лише згадуються, виявляється імпліцитна метатекстуальність, покликана пробудити асоціативне мислення читача образами творів автора, співвіднести їх з реаліями буття, до поліфонії – голосу автора та його героїв – додати й своє “я”.

Олеся Гончару досить часто доводилося в передмовах до власних творів, виступах на читацьких конференціях, інтерв'ю та відповідях на анкети говорити про свої романи, повісті, оповідання, удаватися до їх аналізу, співвідносячи з проблемами сьогодення, ураховуючи запити конкретної аудиторії. Ця своєрідна гра з претекстами виявляє експліцитну метатекстуальність у структурі семантичного простору публіцистичного твору, явища “дописування” автором тексту свого художнього твору в публіцистиці в контексті нового часу та “дочитування” його читачем.

Метатекстуальністю пронизаний автобіографічний нарис “Письменницькі роздуми (Як створювалися “Прапороносці””, починаючи із заголовка: хвилюючі сторінки роману розкриваються перед читачем у причетності долі автора до життя героїв. Цей тип інтертекстуальності формує каркас композиційної структури післямови “Уважному читачеві – на роздум” (1988). до роману “Людина і зброя”. Зміст метатекстуального зв'язку розкривається вже в заголовку та зав'язці твору, де автор ділиться своїми сумнівами: “Чи потрібні якісь *авторські пояснення* до книги? Що істотного нині *ти можеш додати* до тих далеких, пережитих твоїми товаришами й тобою трагічних подій? Чи є потреба ще *якимись штрихами доповнити зображення* тієї чорної сатанинської Герніки, в хаосі якої тоді, здавалось, занурюється весь світ” [22, 299] (виділення наше. – В. Г.). “Пояснення” письменником автобіографічної й документальної основи твору, які подаються в спогадах автора про початок війни, переростають у “дописування” роману відомостями про загибель Івана Чемериса, прототипу одного із стурбатівців, героїв “Людини і зброї”, останки якого були знайдені на Білоцерківщині, про котрого “протягом років ширилися недобрі чутки,.. нібито він, зниклий безвісти, опинився десь “там”, ледве чи не в Австралії” [22, 300]. Ця розповідь письменника мала ще й іншу – реабілітаційну мету: “Сучасна історія зриває з живих і полеглих ярлики наклепів, змиває тавра несправедливості, повертає рідним очищеними від підозр імена безневинних...” [22, 300].

Для читацького “дочитування” роману й сучасного сприйняття його змісту в суспільних умовах, коли почали окреслюватися тенденції критичного ставлення до вітчизняної історії, переоцінки ролі радянського солдата в роки Другої світової війни, стали важливими слова Олеса Гончара, у яких він захищає моральну чистоту своїх героїв, світлу пам'ять про загиблих й гідність ветеранів війни: “Спрощено і вкрай несправедливо було б зображених у цьому творі людей уявляти

фанатиками Сталіна, бездумними виконавцями його деспотичної волі” [22, 301]. І хоча ніхто з них не міг тоді знати про справжні масштаби злочинів тоталітарної системи, це було покоління, що, звідавши голод і терор, не втратило “в юнацьких душах голос совісті”, “почуття найвищого обов’язку, готовність захищати від фашистської навали рідну землю” [22, 301]. Завершальна фраза роману “Людина і зброя”, яку Олесь Гончар процитував у післямові (“це був останній кошмар на землі” [22, 302]), знайшла своє продовження в болючих роздумах письменника про те, що “битва за майбутнє людини й людства триває. Парадоксальність епохи полягає в тому, що рівень сучасної технічної цивілізації, дух споживацтва раз у раз вступає в суперечність з рівнем моральності суспільства...” [22, 303].

Автобіографічним синергеном позначений “текст у тексті про текст” у цьому публіцистичному творі – згадка автора про те, що “найгостріше запам’яталось” у роки війни, яка привідкрила документальність одного з головних “персонажів” роману “Собор” – козацького собору, долучивши до поліфонії інтертекстуальності післямови ще й асоціативний зв’язок з цим твором: “Вночі вивантажувались ми з ешелонів у Новомосковську, і вперше тоді в нічній темряві, як щось фантастично прекрасне, відкрився мені славнозвісний козацький собор. Мовби озвався до бійців самий творчий геній народу, героїчна й багатостраждальна наша історія” [22, 301].

Метатекстуальність, представлена іменами персонажів багатьох творів Олесь Гончара в його діалозі з А. Погрібним “Поглиблювати почуття синівське” та інтерв’ю кореспонденту “Молоді України” В. Портникову “І все ж – розвидняється”, руйнує грань між естетичним світом створеним письменником і реальним, відтвореним публіцистом. “Дописування” образів літературних героїв відбувається через наповнення їх значення соціальними смислами іншого часу: “Україні відводилась роль Вандеї, вона дуже активно продукувала кадри ватченків, кадри найманців для імперії. Не випадково вона дала і Брежнєва, і Кириленка, і Щербицького – зрештою, більшість кремлівських верховодів були висуванцями з українських областей. Це ті люди, для яких нація була лише трампліном для кар’єри. Невисокої моралі, погано освічені, вони виростили з отаких, як *Мина Омелькович*, руйнівників храмів” [22, 355]; “Звичайно, мої герої теж діють сьогодні в реаліях нашого життя. *Володька Лобода*, антигерой “Собору”, вже набув великого досвіду, адже чуття інтриганства в нього просто геніальне, а парадна вченість і крутійський талант неперевершені. То ж він – у парламентській більшості, можливо, навіть один з її лідерів. Але ж діє і його антипод – студент *Баглай* чи той же *Заболотний* з “Твої зорі” – люди, яких я бачу нині серед сил демократії” [22, 355].

Власне, естетична гра письменника й інтерв’юера, умови якої повинні прийняти реципієнти-читачі, виявляє одну із граней поглядів

митця на художню літературу, що повинна відтворювати правду життя, світлі, одухотворені його сторони.

Метатекстуальність в інтерв'ю, як правило, планується інтерв'юером. Так, наприклад, у згаданих творах вона окреслюється темою, обраною А. Погрібним для розмови (“що може література в нашому шаленому бурхливому... драматичному світі”, “в нашому національному домі” [22, 274]), спровокована його роздумами про те, що письменник у своїй творчості “дефіцит світлих, людських начал у житті суспільства” висловлює “в спосіб нібито нарочитого нагнітання цих начал у своїх героях, переважна більшість яких – освітлені, сонячні” [22, 283], його запитанням: “Як сьогодні чувається *Володька Лобода*?” [22, 285], а також запитанням кореспондента В. Портникова: “Чому ж у парламентській більшості опинився саме герой “Собору”?” [22, 355].

Метатекстуальність в інтерв'ю, на відміну від усіх інших жанрів публіцистики, – плід творчості обох сторін – кореспондента й респондента, проте, коли перший визначає її контури, то другий наповнює її змістом. Творчість же публіциста неодмінно виявляється в різноманітних засобах матеріалізації цього виду інтертекстуальності, в умінні дати поштовх до сучасної інтерпретації своїх творів. Так, багаточасова метатекстуальність твору “Поглиблювати в собі почуття синівське” реалізується через *спогади* Олесь Гончара про харківський період його життя й початок війни, що змушують читача / глядача (адже в основі надрукованого інтерв'ю телепередача “Живе слово”) пригадати роман “Людина і зброя”; *авторське тлумачення* “світлоносності” його художніх образів, зокрема Заболотного й Соні; *привідкриття* невідомих сторінок творчості: прообрази “найкращих, що полюбилися читачеві” [22, 285] героїв роману “Тронка” Тоні, Віталіка, Лукії, капітана Дорошенка – не вигадані, а взяті з реального життя (“Зустрічався з десятком капітанів... – інакше я не міг би написати цей образ” [22, 285]); *розповідь* про те, як виник задум написати новелу “Полігон”: “А новела “Полігон” була написана буквально в дорозі: повертаючись зі степів, я мусив був зупинити машину, щоб прямо, тут, понад шляхом, занотувати основу новели. Так розбурхало мене відвідання полігону, де відкрились мені прообрази Уралова та його нещасної дружини – вони якраз перед цим поховали своє дитя” [22, 285].

Проте чи не найскладнішим видом метатекстуальності в цьому творі (як і загалом у публіцистиці) є введення письменником героїв художнього твору до реальності іншого часу. Прагматизм запитання інтерв'юера, добре обізнаного з поняттям текст і його структура, що, за словами Олесь Гончара, “глибоко прочитав” його романи, “навіть підтексти” [22, 284], направлений на генерування нових, “інакших” смислів роману “Собор”. На перший погляд, інтертекстуальна гра з претекстом, тон якої завдав інтерв'юер, переміщуючи героя твору Володьку Лободу в іншу дійсність, здається невиправданою, адже порушені теоретичні канони і мовиться про еволюцію героя художньої

дійсності 60-х років у часовому просторі реальності 1988 року: “...Змалювали ви *Володьку Лободу* в романі ще зовсім молодим чоловіком. Відтоді минуло чимало часу, вже недалеко *Володьці* до пенсії. Ось тому й цікаво: як, на ваш погляд, еволюціонував за ці роки виведений вами персонаж? Чи не став він ще більше закоренілим у своєму бюрократизмі, кар’єризмі, у своєму нищительстві культури, національної історії?.. І друге. *Володька Лобода* і – нинішня культурно-мовна ситуація на Україні” [22, 286].

Як і всі інтертексти, авторські твори в цьому інтерв’ю виступають метатекстом, що “описує” – творить інший текст своєю “мовою”. Репліка письменника, відповідь на зазначене запитання в цьому інтерв’ю, займає неповні дві сторінки тексту. Вона має всі структурні елементи окремого твору, “твору в творі” (*mise en abyme*), підтверджуючи слова Ю. Лотмана про те, що “введення зовнішнього тексту в іманентний світ даного тексту дуже важливе,.. у структурному смислового полі тексту зовнішній текст трансформується, утворюючи нове повідомлення” [10, 434]. Так, зав’язкою може послужити теза: “Щодо *Володьки Лободи*. Гадаю, що він живий, що почувається сьогодні зовсім непогано. І не такий він простий, як декому здається” [22, 286]. Розвитком дії виступає блок тексту, де письменник наповнює фактами думку, що саме Лобода “і такі, як він, продовжують складати у нас в республіці основну гальмівну силу щодо оздоровлення духовних, національно-культурних сфер життя... Він опора системи” [22, 286 – 287]. Інтерпретація ж слів – “уся складність у тому, що *Лобода* не хоче визнати: ми вступили в якісно інший стан суспільства, бо ті зрушення, які відбуваються, – це зрушення революційного характеру” [22, 287] – розв’язкою.

Метатекстуальністю пронизаний і сюжет нарису “Последний выстрел”. Вона виявляється в ілюстрації сторінок роману “Людина і зброя” болочим спогадом автора про перший бій харківського студбату, “ужасные, ранящие душу потери” [22, 293], у доповненні змісту “Прапорonosців” розповіддю про страшні людські жертви наприкінці Другої світової війни – загибель капітана-парламентера Остапенка й прощання з однополчанином Хомою Хаєцьким (“...Годы и десятилетия прошли, а до сих пор вижу крупную слезу на щеке смертельно раненого товарища, вижу тот его последний взгляд, полный прощальной чистоты, слышу слова его тоже последние, которые до сих пор живут во мне...” [22, 296]). Причому непрості сугестивні відношення тексту нарису й інтертекстів “не пов’язані як донор і реципієнт” [11, 26], взаємозбагачуючи один одного, на переплетенні минулого й сучасного вони творять третє – смисл-гібрид, образ людської пам’яті. Завдяки претекстам жодна сторона комунікативного процесу в публіцистичному творі не залишилася байдужою до проблеми війни й миру. У своєму вторинному житті згадані претексти звучать як засторога їх автора бути й сьогодні пильними, адже останній постріл у цьому страшному протистоянні життя і смерті “к несчастью людей, не оказался на планете

последним. Кровь и поныне льется во многих местах земного шара, и ядерные тревоги омрачают жизнь целых народов” [22, 297]. Пристрасний авторський монолог, розширюючи часопросторові межі свого твору через інтертексти, покликаний не лише до власного голосу підключити голоси своїх романів та їх інтерпретантів, а й змусити багатоголосся нарисувати перерости в монолог читача.

Гіпертекстуальність як висміювання або пародіювання одним текстом іншого – раритетне явище в публіцистиці Олесея Гончара, адже воно властиве таким її жанрам, як фейлетон і памфлет, у останньому жанрі письменник не працював. Цей різновид інтертекстуальності, що дозволяє автору оперувати двома семантичними системами, виконує сюжетотворчу роль хіба що в репліці “Дружеская реплика по поводу “огурцей” [29] та у відкритих листах до В. Коротича [30].

Говорячи про контрапункт (багатоголосся) у публіцистичному творі, слід згадати ще один різновид міжтекстових впливів – *інтертекст як троп*. “Інтертекстуальний зв’язок стає особливо виразним, якщо посилення на претекст входить до складу тропа або стилістичного звороту. Найчастіше конструкцією, що вводить інтертекстуальне посилення, виявляється порівняння” [13, 35], – зазначала Н. Фатеева. У публіцистичних творах Олесея Гончара досить поширений інтертекст як троп, здебільшого матеріалізований через імена письменників. По відношенню до тексту, у якому вони вживаються, – це метатексти, здатні лаконічно й емоційно описувати реальність. Вони функціонують як метонімії, що у своїй семантичній структурі зберігають властивості порівняння понять за їх суміжністю. Такі антропоніми здатні завжди породжувати алюзії з творами їх носіїв, отже, репрезентувати образні конструкції “тексту в тексті”. Наприклад: “Там, де поставив крапку *Коцюбинський*, звідти починається *Головка*” [31]; “Видно для декого усі оті висоти майстерності, муки творчості існують більш теоретично, такі речі можна полишити *Бажанові*, а собі навіть цим клопотатись, – дивно, що навіть декотрі з молодих авторів обирають для себе полегшений шлях” [32, 18] (у авторській правці стенограми виступу поновлено випущену метонімію “Бажанові”); “Прочитав у “Хортиці” Ваш “Шабаш номенклатурників...”. Подумалось, читаючи: ось готова основа комедії (чи трагікомедії) для розумного якогось театру, тільки б знайти десь сучасного *Курбаса*” [33, 16].

Міфонім у публіцистичному тексті також здатний формувати поліфонію сюжету. Як і будь-який інший вид інтертекстуальності, він розрахований на проникливість й ерудицію реципієнта. Анкетування, проведене серед студентів випускних курсів ряду вищих навчальних закладів України, про яке ми згадували вище, виявило труднощі у з’ясуванні значення міфоніма (бібліоніма) Вельзевул, ужитого в тексті виступу “Писати правду”: “Ну, а як бути з іншими?” – Запитують мене в ці дні. Як бути, скажімо, з маленькими отими вельзевулами навіть до літератури причетними, які часом ще й зараз ночами при чадінні

культурівських каганців пробують озлоблено клепати старі-старі ярлики для нових наших творів?” [22, 11].

Так, наприклад, із 22 інформантів Київського національного університету імені Тараса Шевченка лише 10 дали відповіді, які засвідчили те, що контекст публіцистичного твору Олеся Гончара й мікроконтекст безпосереднього вживання цього слова загалом допомогли студентам виявити його негативні конотації (‘щось невелике й незначне, але робить багато шкоди’, ‘графомани’, ‘стукачі та підлабузники з письменницької братії’, ‘літературні критики, що спираючись на радянську ідеологію...’, ‘незначні постаті, які роблять значну шкоду українському письменству’, ‘цензори’). Проте жоден з них через відсутність фонових знань не зміг виявити інтертекст лексеми “вельзевули”, пов’язати його з текстом і контекстом промови письменника, піднятися до розуміння гібридного смислу цього слова, в основі якого знаходиться біблійний Вельзевул, що у ранньохристиянській релігії означав “диявол, володар демонів” [21, 104], і подати інтерпретацію цього слова через порівняння, вербально не виражене в зазначеній метонімії, – ‘цензори або критики, що, подібно слугам диявола, роблять чорні справи’. Тільки один із анкетованих виявив знання претексту, покликаною долучити інтертекст до сюжету твору Олеся Гончара й окреслив семантику лексеми “вельзевули”, як ‘слуги диявола’.

Публіцистичним творам письменника властива *архітекстуальність*. Це випадки зміщень, зсувів і контамінацій у жанровій системі публіцистики. Очевидно, ці явища “крос-жанрової гри” [13, 35] (від англ. cross – пересікати, переходити) пов’язані із суперечностями самої складної дійсності як об’єкта зображення, прагненням автора знайти відповідну форму для її відтворення та проявом загальної тенденції в сучасній публіцистиці – тяжінням її до естетизації ускладненого мислення сучасної людини. При аналізі жанрових форм публіцистики митця ми не раз звертали увагу на ці явища гібридизації (мутації, дифузії) жанрів. Так, особливо це помітно на прикладах проникнення ознак нарисовості до інших жанрів, зокрема відкритого листа (“Из писем фронтовому другу”, “Письмо американскому солдату”), запису до книги музею (“Людина світлої душі”), щоденникового запису (“Невигадаана новела життя”), що визначило одну з особливостей, притаманних індивідуальному стилю Гончара-публіциста. Елементи нарисовості присутні також у багатьох виступах і статтях письменника, його передмовах і некрологах. Характеристики статті впізнаються в логічній структурі багатьох записів до книги музею, монологізм та логічна структура проблемної статті проникає до інтерв’ю письменника, досить часто його відповіді на запитання читачів під час конференцій переростали в пристрасний виступ, явища жанрової дифузії в багатьох випадках спостерігаються й у наближенні виступу до статті, здебільшого при підготовці його до друку.

Таким чином, письменник-гуманіст, утверджуючи високий ідейно-естетичний ідеал людини, акцентуючи увагу на животрепетних проблемах другої половини ХХ ст. – збереження миру, державотворення, національно-духовного відродження суспільства, захисту природного середовища, – часто звертався до сторінок художньої спадщини не лише українського, а й інших народів, творив оригінальний і складний інтертекстосвіт, закликаючи нас перевірити контакти з минулим, звернутися до загальнолюдських надбань, які ми ще в усій повноті не оцінили й можемо безповоротно втратити. Ускладнене мислення Олеся Гончара виявляє себе в підключенні до стильової палітри як художніх, так і публіцистичних творів ідеостилів інших письменників.

В інтертекстосвіті публіцистики Олеся Гончара переважають власне інтертекстуальні, паратекстуальні та метатекстуальні цитати. Митець використовує “чужі” тексти як будівельний матеріал своїх творів на фабульному рівні, коли цитати задіяні в розкритті основних параметрів сюжету, і позафабульному, у випадку активного включення інтелектуального потенціалу реципієнта в процес “дописування” твору. Вільне розміщення цитати в структурі твору – на його початку, у кінці або в середині, – посилюючи такі сюжетні елементи, як зав’язка, розвиток дії, кульмінація чи розв’язка, сприяє наближенню публіцистичного твору до філософського, котрий починається й закінчується питанням Іншого. У публіцистичному творі письменника цитата досить часто як носій культурно-історичної пам’яті формує духовний простір суспільства, поєднуючи його минуле, сучасне й перспективу на майбутнє. У ній активно поєдналися тексто- та стилетворчі чинники. У публіцистичному творі Олеся Гончара цитата посилює увагу до інтертексту та власного оригінального тексту автора, а також тієї непроцитованої частини претексту, що асоціативними зв’язками виявляє свою присутність у герменевтичному його прочитанні. Хочеться вірити, що роздуми В. Огнева про майбутнє цитатності класики залишаться його суб’єктивним поглядом: “Як осіннє листя, опадають з дерева його (класика. – В. Г.) поезії всі алюзії, “перегуки”, приховані форми полеміки, цитати, що мали колись додатковий смисл для часу поета; залишається він сам – геній, його вічний для майбутнього зміст” [34, 228]. Очевидно, що в публіцистичному творі цитати не втратять свого прагматичного потенціалу і в майбутньому їх сприйнятті, оскільки сама природа публіцистики покликана щораз оновлювати зміст запозиченого тексту у відповідності до нових викликів доби.

Література

1. **Лизлова С. М.** Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю. Андруховича: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Донецький ун-т. – Донецьк, 2004.
2. **Рао С.** Оценка с помощью кавычек // Русская речь. – 1996. – №3.
3. **Садохина Т. П.** Кавычки как показатель контекстного значения слова // Русский язык в школе. – 1987. – №1.
- 4.

Скиба М. М. Метафора і лапки // Культура слова: Респ. міжвідомчий збірник – Вип.33. – К., 1987. 5. **Гундорова Т.** Автопортрет // Слово і час. – 2004. – №2. 6. **Гундорова Т.** Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. 7. **Дядечко Л. П.** Литературные реминисценции как стилиобразующий элемент в художественном тексте писателя // Русское языкознание. – Вып.16. – К., 1988. 8. **Каніболоцька Л. С.** Про функцію заголовка-цитати з циклу “Казки сучасного міста” Людмили Тарнашинської // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Збірник наукових праць. – Вип. 3. – Дніпропетровськ, 2003. 9. **Кристева Ю.** Бахтин, слово, діалог і роман // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1995. – №1. 10. **Лотман Ю.** Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. 11. **Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000. 12. **Фатеева Н. А.** О лингвистическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений. На мат. рус. поезии ХХ века // Поэтика и стилистика. 1988-1990. – М., 1991. 13. **Фатеева Н. А.** Типология интертекстуальных элементов в художественной речи // Известия АН. – Серия литературы и языка. – 1998. – Т.57. 14. **Гуменний М. Х.** Поетика Олеся Гончара-романіста.: Дис. ... докт. філол. наук: 10.01.02. – К., 1991. 15. **Гинзбург Л. Я.** О старом и новом: Статьи и очерки. – Л., 1982. 16. **Джанджакова Е. В.** Об использовании цитат в заглавиях художественных произведений // Структура и семантика текста / Межвуз. сб. научн. трудов / Отв. ред. И. Я. Чернухина. – Воронеж, 1988. 17. **Зубань В. І.** “Аліна й Костомаров” та “Романи Куліша” В. Петрова в контексті українського культурного життя 20-х років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харків. нац. ун-т. – Харків, 2003. 18. **Дяченко О.** Письменник і його твір: Літературно-критичний нарис. – К., 1970. 19. **Бахтін М.** Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. 20. **Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М., 1975. 21. **Словник** іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – К., 2000. 22. **Гончар Олександр.** Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. – К., 1993. 23. **Фуко М.** Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів, 1996. 24. **Гончар Олександр.** Останній щоденниковий запис // Родинний архів письменника. 25. **Гончар Олександр.** Щоденники: У 3 т. / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар. – К., 2003. – Т.2 (1968–1983). 26. **Галич В.** Заголовок-цитата в публіцистиці Олеся Гончара // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. – Луганськ, 2003. 27. **Гончар Олександр.** Твір мав би називатися “Полігон” (з

листа до Марії Зобенко) // Джерело. – 1994, січень. 28. **Гончар Олександр**. Із записів на окремих аркушах / Підготувала В. Гончар // Голос України. – 1996, 2 квітня. 29. **Гончар Олександр**. Дружеская реплика по поводу “огурцей” // Родинний архів письменника. 30. **Коваль В.** Два листи Олександра Гончара // Київ. – 2002. – №1–2. 31. **Гончар Олександр**. Чарівник слова // Літ. газета. – 1957, 3 груд. 32. **Гончар Олександр**. Виступ на засіданні пленуму ЦК КПУ, 1974 // Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф.1, оп.2, спр.103. 33. **Ребро П.** Олександр Гончар і Запоріжжя: Літературно-критичні статті, нариси, хроніка. – Запоріжжя, 2001. 34. **Огнев В.** Время и мы (Из дневников разных лет) // Вопросы литературы. – 2004. – №2.

For the first time different kinds of quotations are considered in publicistics of Oles Gonchar as associative indicators of intertextual maintenance of works. Their classification, specific of application in publicistic text are presented, elucidated and indicated to manifestation of author's skill.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Малахута

О. А. Галич

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА РИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІРИКИ МИКОЛИ МАЛАХУТИ

Відомий український поет, прозаїк, публіцист Микола Данилович Малахута народився 23 лютого 1939 року. Попри те, що він вже кілька десятиліть займається літературною діяльністю, його творчість все ще по-справжньому не досліджена, хоча про нього писали й говорили Олександр Гончар, Борис Олійник, Микола Вінграновський, Олександр Сизоненко, Павло Загребельний, Михайло Стельмах, Євген Гуцало, Григорій Тютюнник, Роман Іванчук, Юрій Мушкетик, Віталій Коротич, Іван Драч, Дмитро Павличко, Євген Волошко, Григорій Половинко та ін. У даній публікації автор прагне проаналізувати лише один аспект творчого доробку Миколи Малахути – жанрову специфіку та ритмічну організацію його лірики. Для цього аналізуються основні поетичні збірки письменника.

Микола Малахута як творча особистість передусім тонкий лірик, великий знавець глибинних пластів психології людської душі. Його поезія відзначається експресивністю. Широкий спектр емоцій, настроїв, переживань органічно поєднується в ній з філософською заглибленістю в сенс людського буття, залюбленістю в природу своєї землі, її красу та ніжність. За роки творчої діяльності поет видав понад два десятки

поетичних книжок: “Зозулинці” (1969), “Балада про зустріч” (1976), “Мужня доброта” (1977), “Проводи травня”(1981), “Запас молодості” (1991), “Вечірня зоря без матері” (1995), “Ранній птах” (1998), “Пізнньої осені радість моя” (1998), “Вість” (1998), “Весень”(1999), “Усмішка ластівки” (1999), “Голуб мого дитинства” (1999), “Поезії цього року” (1999), “З десяти книг” (1999), “Вона” (2000), “Дух” (2000), “Воля” (2000), “І так же душа залюбитись успіла” (2000), “Найвибраніше” (2000), “Так сяє образу душа” (2000), “Підсвічу сивиною – аж диво в очах” (2001), “Пісня в сірій шинелі” (2001), “Надвечірній романс” (2001), “З двадцяти книг” (2001) та ін., друкувався в журналах, альманахах, колективних збірках.

Тривалий час проживаючи в Луганську, Микола Данилович Малахута працює головою правління і головним редактором Всеукраїнського видавництва “Книжковий світ”, редагує дві газети – “Літературну газету” та “Луганський край”, є членом двох творчих спілок – Національної спілки письменників України та Спілки журналістів.

Жанрово розмаїтою постає лірика Миколи Малахути. І це теж специфічна особливість його творчого доробку. Здається, що найулюбленишим жанром для нього є елегія, невеличкий ліричний вірш, сповнений легкого смутку й печалі. В окремих поезіях це жанрове визначення винесене навіть у назви “Серпнева елегія”, “Козацька елегія”, “Сива елегія”, “Клечальна елегія”, “Пташина елегія”, “Українська елегія”, “Зимова елегія”... І все ж найчастіше елегійний зміст мають вірші, назви яких нічим не натякають на жанр елегії. Наприклад, “Зима в Ірпені”. Перебування ліричного героя цього вірша в будинку творчості в Ірпені примусило його згадати друзів, що вже пішли з життя і печаль бринить у його словах, коли він називає імена померлих:

Нема вже Василечка Стуса
І Жені Гуцала нема.
Увімкне марш Федько Зубанич
Козацький – мов чебрець до ран,
Але під нього не заплаче
По Галі більш Только Таран [1, 23].

Елегійним є вірш “Отам, у степу, де тополя”, але печаль у ньому якась легка та світла, що вселяє в душі читачів надію на майбутнє, і це, мабуть, слід віднести до особливостей Малахутиної поезії:

Зерно проростає уперто,
І грають цієї пори
Про те, що немає смерті,
На тій на струні три вітри [2, 25].

До поширених ліричних жанрів у його поетичній творчості належить медитація, своєрідний вірш-роздум, часто філософського звучання. Саме до таких творів належить цикл “Дике поле” із збірки “Вість” (1998).

Заголовний вірш циклу “Дінець. І паша. Хрумкіт коней”, 1996) – це глибокий філософський роздум над тисячолітньою такою непростю нашою історією від часів Дикого степу і Калки, й аж до сучасних днів, над шляхами розвитку нашої держави. Символічні образи коней і риторичне питання: “Куди, стриноженим їм, путь?” [2, 13] – це якраз намагання ще раз проаналізувати наше минуле, щоб спробувати визначитися з майбутнім. Адже народ живе, не дивлячись на всі негаразди в минулому і зараз, бо “родить, як і перше, хліб” [2, 13].

Такі ж непрості проблеми порушує автор і пробує знайти на них відповідь і в ряді наступних медитацій (“Упала до ніг ковила”, “Жили в лісах язичницькі боги”, “Коли хрестили Русь, то кров лилась”, “На Сіверським Дінцем скриплять перила” тощо).

Ліричного героя мучать ключові моменти української історії, такі, як відмова від язичництва, хрещення Русі, розпад і занепад держави багато століть тому і болісний процес її становлення:

І з прасивин зоріє на руїну
Геть зраджений найперший Бог наш – Род, –
Сльоза пече: лишилось в Україні
Три слова: “Ще не вмерла...” і народ [2, 16].

Зустрічаються в Миколи Малахути також ліричні портрети: “Тарас Шевченко”, “Тичина”, “Володя Підпалій”. Здебільшого такі вірші – це роздуми про великих наших попередників. Наприклад, поезія “Тичина” (1991) складається всього з 4 рядків:

А під кінець тополі повсихали,
І струни з арф, як жили позвисали...
У молодості мучивсь, як творити.
А потім ще більш мучився, як жити [3, 20].

По суті, це ще одна спроба дати відповідь на непросте запитання, хто ж такий Павло Тичина в історії національної літератури.

Поезія Малахути досить пісенна, а тому окремі його вірші цілком можуть бути віднесені до пісенного жанру, навіть до такого, який більш характерний для поезії ХІХ століття. Мова йде про романс, твір, призначений для виконання під гітару, де обов’язково йдеться про кохання, і до того ж про кохання, що вже минуло:

І не твоя у тім вина,
Що час між нами захолов, -
Тобі смутніє сивина –
Мені ж лишилася любов [1, 28].

Проте діапазон творчості Миколи Малахути настільки широкий, що він досить часто поєднує ліричне й епічне, активно використовуючи для цього ліро-епічні жанри, такі як балада чи дума. Це – “Балада про Івана Молибogu”, “Балада про яблуневе коріння”, “Дума про село” та інші.

Балада завжди містить у собі казкові, фантастичні елементи. Їх поєднання з реальністю під пером поета дає саме той сплав, що свідчить

про його майстерність. Так, скажімо, в “Баладі про яблуневе коріння” фантастика – яблуня послала коріння назустріч рукам діда, що сидів на призьбі й у це коріння “важко стікали жили з дідових пальців” [2, 8] – об’єктивно доповнює картину старості, коли людину покидають життєдайні сили, і вона вже не здатна “до вечора ще збити ворота і начепити їх на завіси” [2, 8]. Тільки пустотливі діти цього не розуміють. Отже, обравши фольклорний ліро-епічний жанр балади, що особливо поширився в художній літературі, починаючи з творчості поетів-романтиків 40-60-х років XIX ст., який полюбили поети-шістдесятники, наприклад, Іван Драч, Микола Малахута спробував показати отой метафізичний стан переходу людини, стомленої роками важкої праці, від життя до смерті, чого не можуть збагнути маленькі дітлахи, що пустують поруч, вигукуючи:

– Діду.

Та не дивіться ж бо на сонце такими відкритими очима,
Бо осліпнете [2, 8].

Балади Миколи Малахути написані верлібром, що дає певну розкутість думки і, можливо, відтворює урочисто-трагічний настрій переходу людини від життя до вічності.

Фольклорні мотиви характеризують і “Думу про село”. Українська дума – це фольклорний жанр, героями якого часто були козаки. Не руйнує традицію й Микола Малахута. Але козаччина в нього постає як далеке минуле у формі забутих козацьких занять. Автор передає правдиву картину сучасного села:

За кузнею, що вмерла, плуг, що вмер:
Обвив бур’ян, мов ланцюгом чепіги...
А що тепер, що, козаки, тепер?

Як замість правди йдуть лиш перебріхи [2, 25].

Дума в Миколи Малахути – це вірш-сполох, що прагне пробудити здорові сили народу для творчої праці, для будівництва нової держави, а поки що

За кузнею надібало село
На плуга – й ну тягти його щосили...
Але, як меч, застряло чересло,
Діставши до козацької могили... [2, 25].

Заслуговує на окрему увагу строфічна будова Малахутиних віршів. Досить великий масив їх написаний поширеним віршем-катреном з перехресною римою:

Відчуй лиш, як земля радіє *a*
Од того, що життям густа, *б*
Коли трави зелені вії *a*
Лоскочуть спрагли їй уста. *б* [2, 9].

Рідше можна зустріти кільцеве римування, коли римуються перший з четвертим рядком, а другий з третім, як це ми бачимо у вірші “Пізньої осені радість моя”:

Листям розквітла мов сяє, земля. *a*
 Як б'ється жилка на скроні он часто, *б*
 Жінко вже сива, в надії на щастя. *б*
 Пізньої осені радість моя. *a* [4, 86].

Розмаїтою постає й ритміка поезій Миколи Малахути. Він активно використовує можливості силабо-тонічного віршування. Двоскладові віршові розміри – хорей і ямб – мирно співіснують з трискладовими – дактилем, амфібрахієм й анапестом. Так, наприклад, вірш “Древо Вітчизни” (1991) написано хореем:

Листя обліта услід за вітром –
 Навесні зашелестить нове.
 Та з чола краплиння поту витри.
 І трудись. Вітчизна хай живе [3, 11].
 –Y / YY / –Y / –Y / –Y
 YY / –Y / YY / –Y / –
 –Y / –Y / –Y / –Y / –Y
 YY / –Y / –Y / –Y / –

“Сніжна зима” написана ямбом:

Вітрів збрала, рвійних і кошлатих.
 Засипала пургою снігурів.
 А ми солдати, ми лише солдати
 Серед снігів та посеред вітрів [3, 6].
 Y– / Y– / Y– / YY / Y– / Y
 Y– / YY / Y– / YY / Y–
 Y– / Y– / Y– / Y– / Y– / Y
 Y– / Y– / YY / Y– / Y–

Дактиль зустрічається у вірші “Пізньої осені радість моя” (1981):

Пізньої осені радість моя
 Світить листок наче смуток, у вічі.
 Шлях листопадом за нами курличе.
 Мчить крізь комети у Всесвіт Земля [4, 85].
 –YY / –YY / –YY / –
 –YY / –Y / –YY / –Y
 –YY / –YY / –YY / –Y
 –YY / –YY / –YY / –

Амфібрахієм написано поезію “Напившись води із криниці” (1951):

Схилився довірливо колос –
 Вус пучку лоскоче мені.
 Ген обрій вітрильно скололи,
 Як щогли гінкі промені [3, 5].
 Y–Y / Y–Y / Y–Y
 –Y / Y–Y / Y–
 Y–Y / Y–Y / Y–Y

Y–Y / Y–Y / Y–

У вірші “Вишивала сорочку у хрестик” (1961) зустрічаємо анапест:

Вишивала сорочку у хрестик,
Раз у раз поглядала в шибки:
Може, з’явиться на перехресті
Той, що сниться все їй залюбки [2, 18].

YY – / YY– / YY– / Y
–Y– / YY– / YY–
–Y– / YY– / YY– / Y
–Y– / YY– / YY–

Окрім катрена Микола Малахута демонструє чудову техніку віршування в інших видах строф. У нього зустрічається дистих (двовірш) з суміжним римуванням (“За вітрами розлуки гуляють березові сні”, “У селі намостили сніги”, “Ви знаєте, прийшла любов” та ін.):

Ні з чим не заримується любов
Так палко й смертно як зі словом “кров” [3, 17].

Є у поета й кілька видів тривіршів. Один із них – терцет зв’язується єдиною римою: а а а. Наприклад:

На осокорі ворон криче.
А в хаті гірко дівка плаче:
Як любить серце то незряче [3, 17].

Трапляється в Миколи Малахути і терцина, вид строфи, в якій перший рядок римується з третім, а другий з першим рядком наступної строфи. Прикладом може бути поезія “Любовні терцини” (2001):

Це вік такий у нас, щоб так любити.	а
І вечір наш, і наша срібна ніч.	б
І доля, що навроченнями бита,	а
Й пророчення, що йшло усе ж навстріч.	б
Це – святощі невтримного єднання,	в
Коли дихання й дух замінять річ [5, 25].	б

Часом у Миколи Малахути трапляється хокку стала строфічна форма, що прийшла до нас із середньовічної японської поезії:

Бджола на руку сіла –
Стерлись крила –
Й запахла медом смерть [5, 23].

Однак слід зауважити, що, намагаючись закласти філософський зміст у такий вірш, як це притаманно японській поезії, автор відходить від класичної його форми, котра вимагає поєднання 5 складів у першому й останньому рядках з 7 – у другому.

У збірках лірики Миколи Малахути зустрічаються й твори, написані п’ятирядковою строфою – п’ятивірш (пентама) (“Козацька елегія”, “Згадав: листочок в дитинстві висів”, “На Святославовій

могили”); шестивірші (секстини) (“Шестивірш”, “Я згадую тебе”); семивірші (септими) (“Семивірш”); восьмивірші (октави) (“Зимові октави”, “Восьмивірш”, “Напис на хресті...”); дев’ятивірші (нони) (“Дев’ятивірш”); десятивірші (децими) (“Десятивірш”) тощо.

Полюбляє також Микола Малахута сталі класичні жанрові форми. Однією з них є ритурнель, вірш, який походить з італійського фольклору. У такому вірші римуються перший і третій рядки, а другий залишається без рими. При цьому перший рядок повинен бути коротшим за інші. Прикладом може бути вірш “Ритурнель” (2001):

Тиша
Небо напне над врожаїстим буднем,
Промінь її благовісно колише.

Ранок,
Чом же почув ти як бивсь в небо жайвір,
Борозну вздрівши у серпні мов рану.

Чорну
Рану – аж плуг застогнав сам по-людськи:
Знов – на озимі і вік свій загорне [5, 27].

Нечасто в сучасній українській поезії зустрічається стала строфічна форма тріолет. У Миколи Малахути вона є:

Твоя душа – віщунка долі,
А серце – як судьба навпіл:
В ній щастя і журби наділ, –
Твоя ж душа – віщунка долі, –
Там джерело й зелений діл
І стежка до тополі в полі:
Твоя ж душа – віщунка ж долі,
А серце – як судьба навпіл [5, 26].

У цьому вірші перший рядок повторюється ще двічі, а другий наприкінці вірша. Автор уживає лише дві рими. Походить така жанрова форма з середньовічної французької поезії, хоча має усталену традицію й в українській літературі – М.Вороний, М. Рильський.

Є в Миколи Малахути й така рідковживана стала строфічна форма як рондель, витоки якої також знаходимо в середньовічній французькій поезії: це 13-рядковий вірш, пов’язаний двома римами і умовно поділений на три частини (дві – чотирирядкові й одну, заключну, – п’ятирядкову):

Як добре: мозолів надбати,
Щоб сонцем пах й утомний піт:
Робота не кохана – мати,
А труд же – батько всіх робіт.

І світиться душа як свято,

Мов став добріший цілий світ, –
Як добре мозолів надбати
Щоб сонцем пах й утомний піт.

Хай стане цвітом же багата
І плодом ще козацька віть, –
Нам волю б як судьбу тримати
Та ще синам й онукам знати,
Як добре: мозолів надбати [5, 26 - 27].

І ще одна особливість відчутна в поезії Миколи Малахути. Він часто вдається до умовностей. Це може бути сон: “Знайомий чийсь голос почувся вві сні” (1999), “Пересохла річка” (2001), “У будинку творчості” (1989), “Колискова пісня” (1993), “Спить село сниться грушам дорога” (1971), або розмови птахів чи тварин: “Шестивірш” (1991), “Вітри в терни сухих наслали стебел” (1997), “У полі два ворони весну питали” (2000), або, що трапляється значно рідше, звертання мертвого до живих. Саме таким є вірш Миколи Малахути “Я убитий на Пслі”, який вартий окремої уваги. Два епіграфи з О.Твардовського “Я убит подо Ржевом” і М.Грибачова “Я убит на Дону” ніби вводять цей твір в інтертекстуальні зв’язки з широким масивом названих і неназваних творів, де зустрічається подібний прийом звертання мертвого до живих. Тут слід згадати і вірш шістдесятих років Ігоря Муратова “Слово до живих”, і його ж роман “Сповідь на вершині” (1971), де застосована така ж умовна форма і написаний пізніше роман Павла Загребельного “Я, Богдан...”, (1980, вірш М.Малахути датовано 1978 роком) і твір французького письменника Л.Арагона “Загибель всерйоз” тощо.

“Я убитий на Пслі” прив’язує місце події до конкретної місцевості, рідних країв Миколи Малахути, де пройшло його дитинство. Однак вірш містить ще одну умовність, якої немає в його попередників і сучасників. Микола Малахута екстраполює ключову подію вірша – смерть ліричного героя – на тисячу років, охоплюючи цим практично всю зафіксовану на письмі вітчизняну історію від Київської Русі до наших днів:

Я убитий на Пслі, що як вена в тім полі.
Я не зразу убитий – за тисячу літ.
Спершу половцем. Ще хрестоносцем. Монголом.
В моїм серці стріли наконечник стримить [6, 33].

Акцентуація на половця, хрестоносця, монгола, а в наступній строфі ще й татарина, турка й поляка, а далі – кайзера й фашиста, причому автор скрізь удається до синекдохи, вживаючи однину замість множини, практично окреслює в символічній формі історію українського народу, називаючи майже всіх загарбників, від яких він потерпав. І при всій трагічності звучання твору – мертвий звертається до живих – вірш є на диво оптимістичним, оскільки стверджує невмирущість народної душі:

Я убитий на Пслі. Стількома ворогами
За ці тисячу літ – їх тьма-тьмуца було.
Все одно ж між ясними тече берегами
Крізь живе моє серце навіки мій Псло [6, 35].

Таким чином, лірика Миколи Малахути – це величезний пласт різнопланових, різножанрових оригінальних віршів, виконаних у неповторній стильовій манері, де органічно поєднуються минуле, сучасне й майбутнє, ліричне й епічне, веселе й трагічне. Поет перебуває у розквіті творчих сил, і, маючи величезний різнобічний життєвий досвід, безмежний творчий потенціал, здатен порадувати читачів новими поезіями. Дана стаття є частиною великого монографічного дослідження творчості відомого поета, що має на меті заповнити ще одну прогалину в історії української літератури ХХ – поч. ХХІ ст.

Література

1. **Малахута** Микола. Так сяє з образу душа. – Луганськ, 2000.
2. **Малахута** Микола. Вість. – Луганськ, 1998.
3. **Малахута** Микола. Найвибраніше. – Луганськ, 2000.
4. **Малахута** Микола. Пізньої осені радість моя... – Луганськ, 1998.
5. **Малахута** Микола. Надвечірній романс. – Луганськ, 2001.
6. **Малахута** Микола. З десяти книг. – Луганськ, 1999.

The article is dedicated to the analysis of genre specificity and rhythmic organization of lyrics of Lugansk poet Mykola Malakhuta. 20 books of his verses serve as a source of material.

УДК 821.161.2. - 32.09 + 929 Косинка

В. І. Дмитренко

УКРАЇНСЬКИЙ ФАУСТ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

Людство у своєму розвитку проходить етапи розквіту й занепаду, кожному з яких притаманна переоцінка цінностей. Наслідком подібних змін у суспільному житті виявляється знецінення ідеалів і виникнення нових поглядів. Витончене бачення світу, спроможність відчутти протиріччя між реальним і бажаним притаманне творчим особистостям. Твори мистецтва є відображенням їх світобачення. Оскільки літературний твір є, перш за все, твором мистецтва, йому притаманні мистецькі та естетичні вартості, які здатні привернути увагу людства до кризи духовності, що є наслідком певної переоцінки цінностей. Інтеграція естетичних і інтелектуальних цінностей, переоцінка явищ у контексті універсального культурного досвіду ставить перед

сучасними дослідниками завдання концептуального переосмислення художньої спадщини та висвітлення мистецьких явищ у різних перспективах. ХХ століття – найскладніший і найцікавіший, сповнений подіями вселюдського значення відрізок історичного часу. Художньо-естетичні пошуки митців цього часу були спрямовані на віднайдення нового стилю, який би не копіював словом звичні форми буття, а створював нові моделі художньої реальності. Традиційні наративні структури змінилися сугестивними, амбівалнетними образами й символами. Але в символіці творів найталановитіших митців зосереджені цілі пласти досягнень етнокультурної та світової духовності, об'єднані творчим генієм автора. Хоча такі твори були одночасно і злободенними, і наповнененими загальнолюдським змістом. До них належить новела Григорія Косинки „Фавст”, яка змогла побачити світ лише у 1990 році. Вона, на жаль, у критичних дослідженнях творчості митця довго була обійдена увагою критиків. Так, наприклад, у нарисі про Григорія Косинку М.Наєнка (1989 рік) зовсім не згадується цей твір. Певні спроби аналізу твору можна побачити лише у вступних статтях до вибраних творів письменника останніх років. Це вступна стаття М.Шудрі до першої публікації новели в часописі „Дніпро” [10], а також вступні статті О.Хоменка й І.Андрусика до вибраних творів письменника відповідно 2002 [9] й 2003 [1] років. Сам автор ставився до новели з надзвичайним пієтетом: „переписав його в окремий зошит і завжди ховав, дозволяючи читати лише своїм близьким друзям”[9, 8]. Досліджень, пов'язаних з аналізом даного твору у зв'язку з творами попередніх епох про доктора Фауста, ще не має в сучасному літературознавстві. Тому наукову новизну дослідження вбачаємо в аналізі даної новели в контекстуальному полі світової літератури.

Мета статті: здійснити аналіз новели Г.Косинки „Фавст” як твору, включеного у світовий контекст творів про доктора Фауста, який вважається „вічним” світовим образом.

Життя художнього образу й твору пов'язане з поняттям інтерпретаційного потенціалу. У художньому творі закладені всі можливості й передумови для різноманітних тлумачень, певні, як зазначав ще Гегель, діалогічні потенції. Ці потенції виявляють себе тоді, коли текст зустрічається із сприймаючим і разом з тим, коли він входить у нові контексти, відмінні від тих, у яких виник. Саме тоді він перестає бути замкненою системою, стає твором, починає жити в культурі. Тут маємо справу з однією із фундаментальних особливостей художнього твору – його здатністю генерувати множинні смисли, знаходити відгук в умах і серцях людей.

Інтерпретаційний потенціал визначається такими моментами: по-перше, особливостями самого тексту, по-друге, особливостями сприймаючого. Того, хто вступає у спілкування з текстом у даний конкретний момент, по-третє, тими контекстами, у яких текст виник і живе, тими конкретними ситуаціями, у які він потрапляє.

Інтерпретаційний потенціал відображає місткість і багатогранність твору.

Кожна епоха не лише по-своєму прочитує і тлумачить “вічні” образи, а й змістовно по-новому наповнює. Зазначене явище вимагає широкого розуміння самих форм взаємозв'язків національних літератур та їхньої типологічної спільності. Проблема трансформації „вічних” образів у національній літературі – це, передусім, питання про причини сприйняття того чи іншого образу, його нового життя, ідейно-естетичної функції, яка змінюється залежно від історичних обставин, специфіки, поглядів і творчої індивідуальності автора.

Тобто, на нашу думку, засвоєння „вічних” образів національною літературою передбачає їх пристосування до національної літературної традиції в її іманентному хронологічному триванні, відбиття авторської творчої фантазії, а також текстовості як фіксованості повідомлення та контекстовості як включення в дискурс.

Зазначені чинники існують у неподільній єдності й визначають процеси трансплантації традиційного сюжету при включенні його в поле національної літери. При цьому національна традиція є надзвичайно важливим чинником для інтерпретації „вічних” образів. Для правильного осмислення факту використання традиційного сюжетно-образного матеріалу слід брати до уваги наявність у творі-обробці “елементів вітчизняної спадщини, традиції та спадковості, серед яких діють і фактори засвоєння, і фактори творчого відштовхування, переборювання” [2; 65]. Слід зазначити, що на думку Р.Веймана, традиція у національній літературі “не може бути ні виключно історичним, ні виключно сучасним літературним явищем; вона охоплює й те, і те, встановлюючи взаємозв'язки сучасного читача між отриманим нами за традицією результатом творчості минулих епох (“зразком”) і його живою переробкою в сучасному світі”. А це означає, що літературна традиція має два плани: історичний і сучасний, який передбачає два взаємопов'язані аспекти її існування, окреслені в літературознавстві поняттям “традиція і новаторство” [6; 692 - 694].

Трагічний характер фаустівської міфологеми залишається постійним протягом віків. Він не руйнується, лише видозмінюється, виявляючи себе в нових формах на нових історичних етапах. Цей трансісторизм зумовлений у першу чергу тим, що з часом розвивається розуміння трагічного, яке за словами Т. Любімової, „будучи результатом історичного розвитку мистецтв, з одного боку, філософії і естетичної теорії – з іншого, зазнає, крім того, вплив „духу часу”, стилю епохи, актуального стану суспільної свідомості” [7, 4]. Трагічним є образ Прокопа Конюшини – головного героя новели Г. Косинки „Фавст”.

“Фавст” Г.Косинки був написаний у час створення передумов становлення нових естетичних засад змалювання особистості в літературі, коли на початку ХХ століття формується метафоричне прозове мислення. Тому аналізувати даний твір необхідно шляхом

грунтовного аналізу образної тканини твору, специфіки моделювання в ньому часопростору та образу головного героя. При цьому, перш за все, слід враховувати, що герой твору – це особа, що в складній боротьбі за власну душу осмислює своє “я”, аби наблизитись до Абсолюту людської сутності.

Твір українського письменника, на жаль, залишився ще з деякими білими плямами (що його також наближає до „Фауста” Гете, який автор писав усе свідоме життя; „Фауст” Г.Косинки датований 1923, але до розстрілу в 1934 ще залишались недописані місця, тобто митець теж працював над ним протягом свого обірваного ворожою кулею життя), тому усієї повноти суджень про його неповторну художню вартість бути не може. Але те, що ми маємо на сьогодні дає нам можливість говорити, що це один з найкращих творів 20-х років минулого століття. ”Образ Фауста з новели Григорія Косинки – це рідня Прометею Тараса Шевченка, Мойсею Івана Франка та Кам’яного господаря Лесі Українки. Навіть у чернетках, із авторськими ремарками та окремими уривками, цей твір сягає вершин світового письменства”[10, 50].

„Фавст з Поділля” – так за поставу й специфічний сірий колір обличчя співкамерники охрестили Прокопа Конюшину. Герой Г.Косинки, як і Фауст Гете отримує моральну перемогу, пройшовши всі випробування. Ми зустрічаємось з ним уже після його перебування в тюремній „секретці”, де його не змогли зламати три місяці жахливих тортур.

Зі сторінок твору постає жорстокий світ в’язничної камери, що стає символом того простору в якому опинилась українська людина після поразки національної революції. Вказівкою на замкненість простору і його негативні конотації є те, що камера знаходиться в корпусі за номером 6, що одразу викликає асоціації із твором А.Чехова „Палата № 6”. Мабуть, не випадково Конюшина опинився в одній камері з білогвардійським офіцером Кленцовим, поляком паном Яцьківським, татариним Маламетом, а з українців згадується Конончук „темне і вбоге село”. З представників іншого табору згадуються тільки три прізвища: слідчий росіянин Однорогов, начальник корпусу єврей Бейзер і наглядач українець Сторожук. Такий „набір” також є вказівкою на мінідержаву у творі.

Для того, щоб чіткіше уявити, що допомагає нам включити дану новелу у світовий контекст творів про доктора Фауста, слід звернутися до витоків цього образу. Легенда про Фауста виникла у XVI столітті. Його образ уперше з’явився в німецькій народній книзі, створений на основі народних переказів і легенд. У народній книзі розповідалось про те, як чорнокнижник і маг Фауст підписав кров’ю угоду з дияволом. Прогресивні мислителі побачили в легенді прагнення народу до знань, протест проти утисків особистості, мрію людей розгадати таємницю природи. 1587 року друкар із Франкфурта-на-Майні Йоганн Шпіс видав власну обробку легенди під назвою ”Повість про доктора Фауста,

знаменитого чаклуна і чорнокнижника, про його договір з дияволом, його пригоди і діяння, про заслужену кару його; запозичена головним чином з його паперів”. Шпісівський герой є трагічний герой, який свідомо робить свій вибір між добром і злом, світлом і темрявою, життям і смертю. Причиною його страждань став не випадковий збіг обставин, страждання передбачені свідомою поведінкою героя, яка виправдана й у той же час наповнена виною. „Шпісу, таким чином, вдалося передати духовні пошуки Ренесансу, показавши пошуки індивідуальності, яка прагне обґрунтувати свою незалежну гідність...” [3,171]. У 1592 році вийшла друком драматична обробка відомої легенди – ”Трагічна історія доктора Фауста” Кристофера Марло, де порушені філософські питання добра і зла, „чесного” і „нечесного” знання, „спасіння душі”. У кінці твору Фауст вимолює в Бога спасіння своєї душі. Звертались до даного образу й Генріх Відман в „ Історії про Фауста”, і Порітцер в „Житті Фауста” та інші, але „Фауст” Й.-В. Гете відрізняється від усіх попередніх обробок народної легенди, перш за все, образом головного героя, якого поставив у центрі Всесвіту, природи, на перехрестя різних часів і культур. За словами російського літературознавця Н.Лейтеса, „Гете створив поему про суть існування людини і людства” [5, 13]. Н.Ішимбаєва з цього приводу зазначає: „якщо Фауст народної книги сприяє поновленню моральної єдності світу завдяки засудженню себе самого як грішника й злочинця, то Фауст Гете впроваджує в життя свою програму щодо перетворення реальності, і діяльність його пронизана вищим світовим змістом. Ідеї примирення й покаяння, актуальній у кінці XVI століття, Гете протиставив ідею космізації людини, яка окультурює все земне буття, у центрі якого вона стоїть” [3, 176]. Фауст” Й.-В. Гете – складний філософський твір, у якому порушуються важливі проблеми буття людини, її місця й призначення у Всесвіті.

Один з перших перекладачів „Фауста” Іван Франко підкреслював ідею вільного вибору, що утверджується за допомогою біблійних мотивів у творі: „Зовсім у дусі революції XVIII віку боротьба Фауста починається тільки в імені одиниці і для одиниці. Свобода сильної особи не тільки в думці й бесіді, але і в дійстві, свобода без огляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим, слабим особам, щоб тільки сильному приносила певну суму щастя – ось яка була головна пружина суспільно-політичної й духовної революції XVIII віку, ось що становить движучу силу й трагедії „Фауст” [8, 402]. Значення образу Фауста він вбачає у тому, що той знайшов сенс життя у служінні суспільству.

Фауст – непересічна, незвичайна людина, саме тому й Господь про нього особливої думки, впевнений у його високості настільки, що не боїться піддавати його випробуванню з боку темних сил. В образі Фауста Гете утверджує вічний рух людської свідомості, цінність особистості, яка бере на себе відповідальність за долю людства. Герой Г.Косинки близький саме до нього. Прокопа Конюшину об’єднує з персонажем Гете, перш за все, те, що він зробив сенсом свого життя пошук істини.

„Ця істина, - на думку І. Андрусяка, - національна людяність, глибинна закоріненість у рідну землю, її правічну народну культуру. Вона не дозволяє гнутися перед агресивними зайдами, котрі керуються лише тваринним інстинктом „права грубої фізичної сили”, а тим, хто не визнає такого права, перш за все намагаються зламати хребта” [1, 19]. Простакуватий з вигляду Конюшина, за словами оповідача, „не такий уже звичний дядюшка з далекого Полісся”. Він тримає себе гідно, справді гетевським Фаустом. Фавст просидів у так званому секретному підвалі через те, що прокусив руку слідчому, коли той його вдарив, а коли Бейзер замахувався рукою на Прокопа, ніби хотів ударити, то співкамерники „були глибоко переконані, що Фавст, хоч і виснажений до краю, відповів би на удар, більше того, він готовий був перекусити горлянку...”[4, 325]. Слідчий Однорогов запитав у Прокопа: „Ты, Конюшина, трудового происхождения, ты – бедняк, ты получил образование, ты, наконец, не Грицько или Омелько какой-то... но почему, почему, из каких побуждений ты примкнул к преступному обществу самостийников? Почему принял участие в восстании?”. Конюшина відповідав: „Ая.. Пішов, не можна не йти, бо коли підпалити хату Грицькові та Омелькові, то вони лиш тоді за вила і гідність свою згадають, ая... Мені ж, самі сказали, людині свідомій, треба свідомо і прямо у вічі ворогові дивитися...” [4, 327 - 328]. Про ворога в тексті сказано досить чітко, хоча й конспективно: „Наступ Муравйова на село. Руїни, десятий відповідає. Смерть Фавстова батька. Скрині. Хлипало в бур'янах зотліле село. Образ матері.” Не стерпівши такої наруги свідомий Конюшина створив загін і виступив проти нападників. „На команду : „Кіннота, на коні!” вихором злітали, острогами дзвонили і стременами бряжчали, аж підкови цокотіли в коней – мчали так степами українськими, а поруч – бір, бором – ніч з вогнями йде: тоді горіли бори... [4, 328].

У “Фаусті” Гете смерть розцінюється як вища точка людського життя, смерть як цінність. Пройшовши крізь усі рівні універсуму, Фауст уникає пекла й іде увись – у світ світла й блага. Духовна перемога залишилася за Фаустом. У його образі Гете утверджує велич людського духу, його вічне прагнення до морального оновлення, пізнання й перетворення світу. Герой Г.Косинки також гине в кінці твору, але своєю смертю він утверджує життя, перемагає саму смерть. Доказом цього є кінцівка новели: заарештовані студенти співають різдвяну колядку про Сина Божого. Не випадковим також є й той факт, що з'явився Конюшина в камері № 12, де й відбуваються основні події твору, а також те, що привели його, коли „різдвяні ночі клепає мороз”. Глибоко ліричний початок твору є пряма вказівка на те, що даний образ є біблійним. Автор-оповідач зазначає: „Хай наступні покоління згадують твоє ім'я велике, хай на коліна стануть перед стражданнями твоїми” [4,319]. Це також є й певною алюзією з „Прологом на небі” Гете. У якому Господь символізує глибокий гуманістичний, просвітницький погляд на людину,

Мефістофель – сили зла й руйнації, ворожі людині, звучить віра в людину. Початок поеми „Мойсей” І.Франка, який звучить у авторському вступі в новелі „Фавст” Г.Косинки, є також, на нашу думку вказівкою на наявність у головного героя рис цього біблійного персонажа, причому перенесених на українську дійсність того часу. Опосередкованою вказівкою на це є слова, що нібито, видряпані іншими, але читає їх незадовго до смерті Прокіп Конюшина: „Тут була остання ніч... Ми загинули за волю свого народу; той, хто одвідає цю камеру, хай згадає нас... Земля українська – кров’ю окроплена, діти цієї землі гниють по тюрмах слов’янських народів, бо самі вони – гній і труп... Люди без волі, без бажання навіть” [4, 329]. Серед співкамерників Конюшина названо, як уже зазначалося, лише одне ім’я українця Конончук. За описом автора, „це – темне вбоге село, село, яке підписує собі акти обвинувачення трьома хрестиками”, тобто саме той „гній і труп”, але саме йому передає перед розстрілом свій шматок хліба, що є прямим перегуком з таїнством церковного причастя, вірою в пробудження національної свідомості й гідності. У зв’язку із цим дуже влучним є визначення Олександра Хоменка даного твору, як „тексту-апокрифу, тексту-знака, тексту-легенди”.

Біблійними ремінісценціями наповнена й трагедія Гете. Сам образ Фауста, введений Гете, дає можливість проводити чіткі паралелі між ним і Христом. Тому біблійні алюзії й ремінісценції, чітко наявні в новелі Г.Косинки є продовженням традиції зображення Фауста у світовій літературі. Людина – суперечлива істота, місце боротьби добра і зла. Вона шукає смисл буття, прагне усвідомлення свого місця у світі, духовного саморозвитку, вдосконалення світу. Падаючи й помиляючись людство повинно дійти до духовного очищення. Тому, усвідомлюючи безвихідь свого становища Прокіп Конюшина констатує: „А я все-таки не буду журитися: ми вмираємо в ім’я наступних поколінь”[4, 329]. Не випадково у своїх снах він бачить весну, яка була завжди символом оновлення, нового, щасливого життя. Конюшина гине, але його смерть пророцтвом нового, вільного життя. Перед стратою Прокіп Конюшина, як і Фауст, прагне осягнути „всесвіту внутрішні зв’язки”. „Він же має „навпіл роздрту душу”: колись вона жила діяннями – боями, боротьбою, нині – вся у спогляданні” [10, 50]. На прощання він каже Кленову пророчі слова: „Не радійте, офіцере, з моєї страти... Пам’ятайте: „сотня поляже, тисячі натомість стануть до боротьби” [4, 331].

Отже, можна зробити висновок, що взаємодія традиційного сюжетно-образного матеріалу з культурно-історичною епохою, яка його запозичує, характеризується тим, що, з одного боку, традиційні сюжети, будучи, моделями позачасових загальнолюдських ситуацій, активно виконують гносеологічну функцію, а з іншого боку - конкретна соціально-історична дійсність, що включає традиційну структуру в культурний контекст епохи, суттєво збагачує їх сучасною проблематикою. Враховуючи особливості функціонування образу Фауста

у світовій літературі можна говорити про якісно новий етап сприйняття й переосмислення класичного матеріалу у творі Г. Косинки. У новелі „Фавст” закумуляовано в різних аспектах багатовіковий досвід людства, “вічний” образ виступає в новій соціально-історичній дійсності, пристосовуючись до вимог національного середовища.

Література

1. Андрусяк І. «...Щоб було над нами небо»// Косинка Г. Вибрані твори. – Х., 2003.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.
3. Ишимбаева Г. Трансформация фаустовского сюжета (Шпис – Клингер – Гете) и диалектика трагического// Вопросы литературы. – ноябрь-декабрь. – 1999.
4. Косинка Г. Фавст // Косинка Г. Вибрані твори. – Х., 2003.
5. Лейтес Н. От «Фауста» до наших дней. – М., 1987.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
7. Любимова Т. Трагическое как эстетическая категория. – М., 1985.
8. Франко І. Фауст Гете // Твори у 20 томах. К., 1955. – Т. 18.
9. Хоменко О. Григорій Косинка // Косинка Г. Вибрані твори. – К., 2002.
10. Шудря М. Переднє слово // Дніпро. – 1990. – № 1.

In this article the short story of Grygoriy Kosinka (the Ukrainian writer) is analysed in the context of literary works of German literature about doctor Faust.

УДК 821.161.2.- 3.09+929 Гончар

О. В. Довженко

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Вивчення творчої спадщини Олеся Гончара становить одну з найважливіших проблем сучасної філологічної науки, оскільки потребує докорінного перегляду давно вироблених у радянському літературознавстві стереотипів і стандартів, в межах яких розглядалась творчість письменника.

На сьогоднішній день порівняно добре і ґрунтовно вивчено життєвий шлях Олеся Гончара, проведено цілісний аналіз його творчості, яка була відкрита для науковців, широкого загалу читачів. Неопублікована частина спадщини, неможливість вповні ознайомитися з листами, щоденниковими записами письменника стали причиною не лише викривлення істини, а й приписування митцеві того, що було

невластиве його творчості. Саме тому і виникає необхідність розгляду творчості Олеса Гончара з нових методологічних позицій, позбавлених ідеологічних та тенденційних викривлень.

Спираючись на ґрунтовні дослідження М.Костомарова, І.Нечуя-Левицького, П.Юркевича, Д.Чижевського та інших вчених, у яких розглядається філософія життя, можна по-новому осмислити особливості національного світовідчуття, світосприймання, риси української ментальності, а також оцінити роль особистості у формуванні національної культури, глибше зрозуміти національне буття /як синтез народних звичаїв, традицій, філософії, моралі, християнських вірувань тощо/. Із цих позицій слід переглянути і творчість Олеса Гончара, зокрема, проблему національного характеру у його спадщині.

Літературознавство сьогодні вимагає нового погляду на національний характер. Довгий час вважалося, що вивчення національного характеру неможливе, адже, вивчаючи окремих індивідів, ми не можемо скласти уявлення про націю в цілому. Окрема особистість не розкриває в повному обсязі національний характер. Елементами національного характеру (його складниками) можуть бути окремі соціально-психологічні риси, а не характери окремих індивідів. Індивідуальна ж психологія є лише допоміжною галуззю психології народів.

Відомо, що народи з давніх часів, спілкуючись між собою, приглядалися одне до другого, помічали якісь характерні риси своїх сусідів і давали їм певну характеристику. Так само й кожен народ здавна відрізняв себе від інших народів. Отже, спроби пізнати національні відмінності мають давню історію. Культура нації витворюється протягом дуже довгого часу; починаючи з прообразів етнічної міфології і закінчуючи сучасною поетичною творчістю.

Для глибшого розуміння сутності досліджуваної теми з'ясуємо зміст поняття „характер”. Спираючись на праці Г.Ващенко, Г.Лозко, В.Яніва та ін., ми трактуємо характер як образ людини, у якому глибоко і яскраво відтворені індивідуальні риси, включаючи світовідчуття, світосприйняття, спосіб думання, світогляд, поведінку персонажа, розуміння ним естетичного ідеалу. Не відкидаються і менш помітні /але теж важливі!/ прояви людського „я” – переживання, осмислення, миттєві реакції тощо.

Поняття національний характер охоплює типові якості і психологічні особливості етнічної групи, яка має спільну територію, мову, історію, культуру, звичаї, символи, що відрізняють її від сусідніх народів.

Територія кожного народу має свої природні особливості і певною мірою впливає на формування національного характеру. Багатство землі України сприяло закоханості в природу, ліризму, спогляданню і спокою. Проте відзначається і така риса, як відсутність активності, бо плодюча земля обдаровує людину без особливих на те

зусиль.

Історичні чинники впливають на войовничість українського народу, оскільки ця багата країна завжди потребувала захисту від численних завойовників. Світовідчуття прадавніх українців органічно увійшло в ментальність їхніх нащадків. Національні образи світу (часто підсвідомості), стереотипи поведінки, психічні реакції або оцінки певних подій чи осіб завжди є відображенням етнічної ментальності, тобто того, що можна назвати „духом народу”.

Твори Олеся Гончара – це правдиві широкомасштабні картини з життя нашого народу в період Другої світової війни. На тлі воєнного побуту письменник зобразив колоритні, багатогранні характери воїнів - українців, на прикладі долі кожного героя передав неповторність, душевність людської натури. Його твори ствердили, що українці – сильний, емоційний, сентиментальний, оптимістичний народ.

У перші післявоєнні роки були написані новели “Гори співають”, оповідання “Плацдарм”, “Завжди солдати”.

Головний герой оповідання “Плацдарм”, український солдат Іван Артеменко, любить розповідати про свій рідний край. У спогадах героїв про Батьківщину можна впізнати щоденникові записи самого автора, Олеся Гончара: “Десь удома серпанкові простори струменяться під сонцем степів, земля дихає весняно, над полями – прозорість до найдальших обривів, а тут щодень тумани, щоніч багно, і з хмар, низько навислих над плацдармом, ллють холодні, якісь ніби чорні, дощі” [1, 91]. Він родом “із тих місць, де степами протікає річка Калка, згадувана в літописах річка” [1, 92]. “- Влітку майже не видно нашої Калки, - розповідав нам у тихому захваті Артеменко, - десь там ледь ворухнеться вона по дну вибалка, поміж величезних лопухів та будяків, що з обох берегів нависають над нею... Але ж яка живуча! (Візьмімо ось річку Берду, вона в античні часи була такою повноводною, що й грецькі кораблі заходили, а тепер ця Берда майже зникла), інші річки й зовсім повисихали, тільки наша красунечка степова все ще ворухнеться, сльозиться між лопухами... Видно, живлять її сильні підземні джерельця” [1, 92].

Ця “...світленька незниклива річечка” [1, 92] Калка є символом невичерпної життєвої сили українського народу, його енергії, символом вічного оновлення й відродження життя.

Олесь Гончар ще раз звернувся до проблеми моральних якостей українського солдата в оповіданні “Завжди солдати”. Події у творі відбувались у серпні сорок першого року. Доцент Дмитро Іванович Глоба став рядовим солдатом під командуванням юнака-офіцера Горового. Під час форсованого маршу Дмитро Іванович відстав від усіх, перелякався, але таки наздогнав своїх. Горовий повівся з ним жорстоко, не давши змоги виправдатись, почав лаяти. “До того ж навряд чи знав молодий лейтенант, що цей літній сумирний його боєць ще три місяці тому навчав сотні таких же, як він, зелених хлопців” [2, 313].

Своє ставлення до Глоби лейтенант змінив після того, як йому розповіли, що на окоп Глоби йшов ворожий танк і Глоба, не розгубившись після невдалої першої спроби все ж таки підбив танк, але сам при цьому був тяжко поранений і втратив зір. “ – Чудово,-полегшено зітхнув Горовий. Йому після того стало навіть жаль свого бійця, з яким він напередодні повівся так суворо, образив його сивину своєю грубістю і підозрою. – Правду кажучи, добросовісний був старий” [2, 313].

Після війни доцент Глоба та студент Горовий зустрілись в інституті. Глоба був зовсім сліпий і читав лекції напам’ять, а у Горового не було правої руки. Делікатність Глоби виявилась у тому, що “жодного разу викладач навіть натяком не згадав про той давній неприємний епізод” [2, 314] під час війни.

У оповіданні “Завжди солдати” Олесь Гончар, як і в багатьох інших творах, втілив в образі доцента Глоби одні з найкращих якостей українського солдата: добросовісність, сумирність, делікатність.

Новела “Гори співають” своєрідно розвиває тему воїна Червоної Армії. Цей твір стосується перебування нашої армії за кордоном вже після Перемоги. Перехід на мирне життя, на військове навчання був тим зламним моментом, коли енергія і психіка бійців переключалися на мирну діяльність.

У цій новелі відбита споконвічна працелюбність українського народу, зголодність робочих рук за працею. Цю рису характеру письменник вже згадував і в “Прапороносцях” (Роман Блаженко), і в “Циклоні” (Іван Решетняк). Коли споруджують полковий табір, кожен вкладає в будівництво лінійок і будиночків свій хист, нерозтрачену снагу. Це була не просто робота, а якийсь бенкет будівництва умілих і мудрих солдатських рук. Змальовуючи людські характери, Олесь Гончар стверджує, що праця для українця – культурно-моральна традиція, основа буття, світосприймання, принцип трудової етики, передумова щастя. Це він переконливо доводить на прикладі позитивних героїв своїх творів.

Ще раз підкреслив у цій новелі Олесь Гончар і особливу любов українців до пісні. У закінченому таборі на вечірній повірці всім полком виконуватиметься гімн. Коли між горами пролунала натхненна пісня бійців “про те далеке й найдорожче в житті, що зветься Батьківщиною” [3, 499], зачаровано слухали навколишні села. Здавалося, що гори співають.

Тонкий знавець людської душі, Олесь Гончар добре розумів, що саме у звичній для особи справі найкраще виявляється її сутність, природність, бо в такий момент вона прекрасна своєю розкріпаченістю та невимушеністю.

Вітя Світличний закоханий у пісню. Захоплений могутнім співом, він швидко забуває наказ старшини. “Почував, як весь, кожною клітиною росте, кудись підіймається, наскрізь пройнятий струмом

незвичайної енергії, заповнений, заморожений потужною красою співу” [3, 499]. Цей настрій охоплює всіх учасників співу, передається він і старшині. Перед сном, силкуючись усвідомити, що найбільше полонило його, старшина, ретельно добираючи слова, говорить:”...Як ввійшов у пісню, як узяла мене за душу... Про все забув... Уже ніби ти й не старшина, і не начальник, а просто... людина собі, та й усе. Зостаєшся, знаєте, в чистому вигляді” [3, 500].

Пісня підносить, звеличує, пісня й очищає людину від житейської суєти.

Спираючись на конкретний матеріал, Олесь Гончар показує, як через окремих вчинок розкривається внутрішній світ героя. Різноманітний арсенал характеротворчих засобів Олесь Гончара (портрети, описи зовнішності, пейзажі, художні деталі, опис обстановки, простір, час та ін.) допомагають побачити національну своєрідність Гончаревих персонажів, виявити їхню індивідуальність.

Спадщина Олесь Гончара відіграє важливу роль у розумінні національного характеру українця. Твори Олесь Гончара про війну – це частка історії народного подвигу у роки війни. З його творів вимальовується і стає зримим не тільки образ України, а й образ її захисників. Змалювавши своїх героїв у страшних умовах війни, Олесь Гончар тим самим сприяв заглибленню у внутрішній світ героїв, розкриттю особливостей українського національного характеру.

Результати, викладені в статті, є частиною комплексного дослідження, що дає змогу переосмислити творчість Олесь Гончара, розглянути її під новим кутом зору, сприяти духовному розвитку незалежної України.

Література

1. **Гончар О.Т.** Далекі вогнища: Нові твори. – К., 1987. 2. **Гончар О.Т.** Твори: У 6 т. – Т. 5. – К., 1979. 3. **Гончар О.Т.** Твори: У 6 т. – Т.1. – К., 1978.

This article is devoted to the problem of national character in prose of Oles Gonchar.

УДК 821.161.-3.09+929 Набоков

С. А. Ильин

«ДОН КИХОТ» М. СЕРВАНТЕСА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. НАБОКОВА

Лекции о «Дон Кихоте» М. Сервантеса были написаны В. В. Набоковым специально для прочтения в Гарвардском университете (США), в 1951 – 52 учебном году, в качестве приглашенного профессора. Постоянно писатель преподавал в Корнеллском университете. В беседе с Набоковым профессор Гарвардского университета Гарри Левин высказал мысль о том, что «Дон Кихот» является логической отправной точкой для обсуждения развития романа. Эта идея увлекла Набокова, и он взялся за подготовку цикла лекций о «Дон Кихоте» специально для гарвардского курса. Как указывает Фредсон Бауэрс, первым шагом при подготовке текста шести лекций стало написание обширного поглавного конспекта всего романа. Преподавательские методы Набокова опирались на цитирование изучаемого автора, поэтому конспект произведения состоял из собственно набоковского текста лекций и переписанных им аннотированных цитат, снабженных различными комментариями о сюжете, диалоге, персонажах и темах романа [1, 7 – 8].

«Я вспоминаю с восторгом, как разодрал «Дон Кихота», жестокую и грубую старую книжку, перед шестьюстами студентами в Мемориальном зале, к ужасу и замешательству некоторых из моих более консервативных коллег», – говорил Набоков в 1966 году Герберту Голду, приехавшему в Монре́е брать у него интервью [2, 222]. Как отмечает Гай Дэвенпорт, Набокова не устраивало, что «американские профессора на протяжении многих лет облагораживали «жестокую и грубую старую книжку», обратив ее в благонравный и причудливый миф о видимости и реальности... Набокову предстояло открыть для студентов текст, очистив его от ханжеского вздора, наслоившегося на роман в результате длительной традиции неверного прочтения» [1, 15]. Новое прочтение книги Набоковым стало событием в современной ему литературной критике.

Однако роман, который Набоков разодрал в Гарварде, и текст Сервантеса не одно и то же. Набоков разодрал книгу, развившуюся из текста Сервантеса, так как персонаж испанского писателя, подобно Гамлету, Шерлоку Холмсу, Робинзону Крузо, «начал удаляться от своей книги почти сразу после того, как был придуман». В результате последовательной многовековой сентиментализации Дон Кихот превратился в милого, наивного, очаровательно одурманенного борца со злом, а его неразлучный спутник Санчо Панса – в комичного, живописного, уравновешенного селянина. Такое искажение текста усиливалось его многочисленными иллюстраторами, особенно Г. Доре, О. Домье, П. Пикассо, С. Дали, инсценировщиками и режиссёрами, просто апологетами и подражателями. Само слово «донкихотский» приобрело благородно-возвышенный оттенок и стало обозначать нечто

«восхитительно идеалистичное», а также всё, что угодно, только не то, что означает на самом деле: «галлюцинирующий», «самозаворожённый», «игра – в столкновении с реальностью». Таким образом, главная задача Набокова состояла в том, чтобы вернуть Дон Кихота в текст Сервантеса, ведь «Дон Кихот» вовсе не та книга, какой её представляют люди [1, 17 – 18].

В «Дон Кихоте» обилие вставных новелл затрудняет развитие сюжета. В читательском восприятии книга Сервантеса существует как последовательность эпизодов из плутовского романа: восприятия таза цирюльника как Мамбринова шлема, нападения на ветряные мельницы (ставшие архетипической квинтэссенцией книги), битвы с овцами и так далее. Как указывает Гай Дэвенпорт, «сервантесовский старик, начитавшийся рыцарских романов до умопомешательства, и его дурно пахнущий оруженосец были созданы, чтобы служить мишенью для издёвок. Довольно скоро читатели и критики стали обходить эту испанскую весёлость и интерпретировать книгу Сервантеса как иную разновидность сатиры: историю о том, как в грубом и неромантическом мире безумцем может восприниматься только здравомыслящий и гуманный человек». Набоков же хотел, чтобы «книга оставалась самой собой, сказкой, художественным построением, независимым от мифа "реальной жизни"» [1, 18, 20].

Прежде всего, Набоков призывает не искать в романах так называемую «жизнь», ведь литературный шедевр – это самостоятельный мир, и он не совпадёт с миром читателя: «Дон Кихот» – сказка, – утверждает Набоков, – как «Холодный дом» или «Мёртвые души», «Госпожа Бовари» и «Анна Каренина» – великолепные сказки. Правда, без таких сказок и мир не был бы реален». Эти книги не соответствуют так называемой «реальной жизни», поскольку «жизнь» – «это обобщенный эпитет, заурядное чувство, одураченная толпа, мир общих мест», хотя некие соответствия между абстракциями вымысла и жизни иногда возникают на основе универсальных категорий человеческого бытия: физической или душевной боли, снов, безумия, доброты, милосердия, справедливости [1, 27 – 28].

Сервантес знал Испанию не лучше, чем Гоголь – центральную Россию, полагает Набоков. Нелепые постоянные дворы и горы, запоздалые герои итальянских новелл и тоскующие рифмоплёты в костюмах аркадских пастухов абсолютно не соответствуют Испании XVII века. Набоков делает набросок карты Испании, изображающей место действия романа, пытается воссоздать маршрут Дон Кихота по карте и сталкивается с «чудовищными несообразностями на каждом шагу». Сервантес уклоняется от определённых описаний, поддающихся проверке: за всё время путешествий его герои не попадают ни в один известный город и не переправляются ни через одну реку. «Сервантес полный и законченный невежда в географии», – заключает Набоков [1, 28 – 31].

Охарактеризовав пространство, Набоков переходит ко времени написания романа – первому десятилетию XVII века, «очень удобному десятилетию, карманному и сподручному». Однако жизни Мигеля де Сервантеса Сааведры Набоков касается лишь «краем глаза», так как её описание легко отыскать в разных предисловиях. «Нас интересуют книги, а не люди, – подчёркивает Набоков. – Об изувеченной руке Сааведры вы узнаете не от меня» [1, 32]. Следуя максиме Г. Флобера «Создатель – ничто, создание – всё», Набоков не придаёт особого значения как тому, был ли Сервантес хорошим или дурным человеком, так и его взглядам на современную ему жизнь. Неудавшийся солдат, поэт, драматург, чиновник, Сервантес в 1605 году издаёт первую часть «Дон Кихота», и мир словесности с 1605 по 1615 год (даты выхода двух частей «Дон Кихота») – живо интересуется Набокова. В Италии, Испании, Англии, Польше, Франции «почти болезненный разгул сонетотворчества», уже написаны или пишутся несравненные шекспировские трагедии «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606). «Выходит, что безумный рыцарь Сервантеса и безумный царь Шекспира могли создаваться одновременно», – замечает Набоков [1, 33]. Что же касается Франции, Италии, Германии и России, то в указанную эпоху никаких великих писателей там не появилось.

Набоков, «тонкий ценитель смехотворных жестов и едва уловимых нюансов» [1, 16], возражает как односторонне восторженным оценкам «Дон Кихота» (Сент-Бёв «Библия человечества»), так и назойливым сравнениям Сервантеса и Шекспира: «Ну нет – даже если свести Шекспира к одним комедиям, Сервантес сильно отстаёт по всем пунктам. «Дон Кихот» всего лишь оруженосец «Короля Лира», и оруженосец хороший. Шекспир и Сервантес равня только в одном: в силе воздействия, духовного влияния» [1, 35]. Давно замечено, что оба писателя умерли в день св. Георгия в 1616 году, но «ценитель едва уловимых нюансов» уточняет: умерли по разным календарям, и между двумя датами – десятидневный разрыв. Если учесть «длинную тень» читательского восприятия, то первоначальный образ Дон Кихота давно искажён этой тенью, живёт почти самостоятельной жизнью, пьесы же Шекспира «будут жить и без падающей на них тени» [1, 35].

Размышляя о жанровом своеобразии «Дон Кихота», Набоков относит его к очень раннему, примитивному виду, тесно примыкающему к плутовскому роману, в котором комическая стихия берёт верх над любым трагическим или лирическим порывом, а роль героя отдана пронице, лодырю, шарлатану или забавному проходимцу. Такой тип героя освобождает писателя от нравочений и ответственности за социальный и религиозно-политический облик своего героя, которых во времена политического гнёта требовали от писателя правительство и церковь, ведь бродяга, авантюрист, безумец – лицо асоциальное и безответственное. Конечно, в приключениях Дон Кихота Набоков видит

«гораздо больше, чем просто невзгоды двух паяцев – тощего и толстого», но это не меняет его представления о жанре: «...Книга относится к примитивному типу – разболтанному, сумбурному, пёстрому плутовскому жанру» [1, 38 – 39].

Для Набокова наиболее важная и памятная черта Дон Кихота – сумасбродное благородство, его писатель видит в донкихотстве хозяина совсем не холодного дома Джона Джарндиса, «одного из самых милых и привлекательных литературных героев». В лжеплутовском сюжете и странном предприятии героя Н. В. Гоголя «Мёртвые души» ощущаются «причудливый отклик и мрачная пародия на приключения Дон Кихота». В «Госпоже Бовари» Г. Флобера «сама госпожа погружается в романические глубины почти так же исступлённо, как долговязый идалго», но донкихотство Набоков видит и в самом Флобере, который с угрюмым упрямством героя сочиняет свою книгу и в итоге оказывается истым Дон Кихотом в том, что «отличает величайших писателей – в честности непреклонного искусства». Задумчивый рыцарь брезжит и в Лёвине из «Анны Карениной» Л. Н. Толстого [1, 39].

Характеризуя "печального человека", Набоков, по существу, реконструирует жизнеописание Дон Кихота, при этом не упускает ни единой детали. Сельский дворянин, владелец виноградника, дома и двух акров пахоты, примерный католик, высокий, тощий человек лет пятидесяти, посредине спины у него чёрная волосатая родинка (по мнению Санчо - это признак силы), на груди – густая поросль. «...Как его ум представляет собой шахматную доску затмений и озарений, так и телесное его состояние есть сумасшедшее шитьё из лоскутьев силы, усталости, стойкости и приступов отчаянной боли», – отмечает Набоков. Ни патетика потерянных поединков, ни боль от уморительного мордобоя не могут заставить забыть об ужасном постоянном недуге, приобретённом вследствие его страсти спать на улице: бедняга много лет страдал от серьёзной болезни почек [1, 42].

Читатели, увидевшие в романе Сервантеса доброе, человеческое произведение, по мнению Набокова, должны задуматься, поскольку постоянно приходится говорить о жестокости книги. На грубый средневековый лад Сервантес потешает читателя, показывая своего героя в одной рубашке, слишком короткой и не закрывающей бёдра. Ноги его длинные, худые, волосатые и грязные настолько, что ими не интересуются даже блохи, терзающие его тучного спутника. Его камзол (облегающая куртка из замши) весь задубел от ржавого пота и дождя, и на коричневых штанах – рыжие заплатки, зелёные шёлковые чулки в стрелках от спустившихся петель, башмаки – цвета финика. Старые, чёрные, в плесени доспехи Дон Кихота фантастичны и при луне превращают его в вооружённый призрак. На голове - самодельный шлем, подвязанный зелёными лентами, бывший цирюльничий таз с круглой выемкой сбоку (в неё клали подбородок клиентки), через неё в этот шлем Дон Кихота залетела пчела. С засохшим суком вместо копья он восседает

на Росинанте, таком же, как и хозяин, худом, костлявом, длинношеем, кротком, задумчивом, степенном, величавом. Но если дело дошло до драки, Дон Кихот «дёргает и шевелит бровями, раздувает щёки, свирепо озирается и бьёт оземь правой ногой, словно беря на себя и роль скакуна тоже, пока Росинант стоит рядом, понутив голову» [1, 42 – 43]. Измождённое, запылённое лицо с крючковатым носом, запавшие глаза, редкие передние зубы, длинные унылые усы, еще чёрные в отличие от жидкой седины на голове. Лицо такое тощее, щёки так ввалились, так мало зубов, что кажется, будто щёки (как выразился Сервантес) «целуются внутри рта» [1, 43].

Однако натура Дон Кихота двойственна, и это заметно по его манерам. Ему свойственны хладнокровие, спокойствие, серьёзность, самообладание, благолепие, любовь к тишине – всё это составляет контраст с безумными припадками воинственной ярости. Он строгий пурист: тщательно выбирает выражения, не выносит вулгарного коверканья слов. Сверх всего, «он учтивый джентльмен, человек бесконечной храбрости, герой в подлинном смысле слова (эту важную черту нельзя ни на минуту упускать из виду)» [44]. Крайне любезный и готовый угодить, одного только Дон Кихот ни за что не стерпит – малейшего сомнения в достоинствах Дульсинеи, госпожи его мечтаний. Его отношение к Дульсинее религиозно, исполнено бескорыстного поклонения. «Подобного рода любовью должно любить Господа Бога», – верно сказал Санчо. Дон Кихот целомудрен, влюблён в туманную грёзу и вместе с тем ребячлив, припадки помешательства чередуются у него с периодами страха, но «в общем и целом он храбрее всех рыцарей на белом свете и несчастнее всех влюблённых» [1, 44].

Главное сумасшествие Дон Кихота состоит в том, что сельский дворянин сеньор Алонсо, который прежде жил, управлял своим поместьем, вставал на заре, был заядлым охотником, в пятьдесят лет погрузился в чтение рыцарских романов и принял «благородное решение оживить и вернуть бесцветному миру яркое призвание странствующего рыцарства с его особым строгим уставом и со всеми его блистательными миражами, страстями и подвигами» [1, 45 – 46]. С этих пор он стал «разумным человеком не в своём уме или безумцем на грани здравомыслия», полосы полоумия, помрачённый рассудок чередовались у него с просветами разума. Таким он выглядит в чужих глазах, но и окружающие его вещи представляются в таком же двойственном виде. «Реальность и иллюзия переплелись в жизненном узоре», – заключает Набоков [Там же].

На смертном одре Дон Кихот отрекается от прошлого, от славы романтического безумия, составлявшего его суть. Это жалкое отступничество, внезапная сдача вряд ли сравнимы с «мужицким отречением вздорного старика Толстого, отказавшегося от восхитительной иллюзии «Анны Карениной» ради азбучных банальностей воскресной школы». Не приходит на ум Набокову и

«Гоголь, ползающий в покаянных слезах перед печкой, где догорает вторая часть "Мёртвых душ" [1, 47]. По мнению Набокова, ситуация Дон Кихота сродни истории жизни А. Рембо, «французского поэта несравненной одарённости», который в 1880-х годах бросил писать стихи, полагая, что поэзия греховна. Отречение Дон Кихота не имеет отношения к христианскому Богу и Божественному вмешательству, считает Набоков, – «просто это отвечало тогдашней мрачной морали» [1, 47].

В своих лекциях Набоков не раз подчёркивает, что рыцарь и оруженосец составляют одно целое [1, 38], однако в Дон Кихоте сильна индивидуальность, а «характер Санчо есть плод обобщения». Работяга, в юности пастух, человек семейный, но бродяга в душе, тучный, жирный, с огромным пузом, с коротким туловищем, но по-донкихотски длинными ногами (эту длинноноготь читатели и иллюстраторы постоянно пропускают), Санчо бывает законченным занудой, но он не лишён смекалки, испытывает глубокое почтение к изысканному стилю рыцаря, слушая его письмо к Дульсине. Оруженосец отъявленный плут, но плут остроумный, «состряпанный из ошмётков несметных литературных плутов». Индивидуальное в нём лишь одно – «гротескные отзвуки величавой музыки его хозяина». Привязанность к хозяину вместе с любовью к ослику составляют самую человеческую черту Санчо, и не случайно, что именно он нарёк Дон Кихота Рыцарем Печального Образа [1, 47 – 49].

Однако в душевном складе Санчо Пансы есть уязвимые места, полагает Набоков. Это прежде всего его подход к заблуждениям Дон Кихота. Набоков соглашается с теми комментаторами, которые отмечали, что «безумие Дон Кихота и здравомыслие Санчо взаимно заразительны» и что во второй части романа они меняются местами: Дон Кихот становится рассудительным, а Санчо по-донкихотски сходит с ума и превращается в «нечто вроде переложения Дон Кихота в другую тональность», Санчо возвращается в родную деревню искателем приключений, а Дон Кихот сухо бросает ему: «Оставь эти глупости». Санчо восходит от реальности к иллюзии, а Дон Кихот спускается от иллюзии к реальности. Набоков уверен, что между рыцарем и оруженосцем есть «неожиданные и изысканные переключки», но индивидуальность Санчо поглощает так называемый простонародный юмор: он «набит поговорками и сомнительными истинами, которые тархтят в нём, словно щёбёнка». Юмор романа не глубок, Дон Кихот «определённо не смешон», оруженосец ещё менее смешон, чем хозяин [1, 50 – 52].

Размышляя о художественном своеобразии романа Сервантеса, Набоков приходит к выводу, что «Дон Кихот» – «сущее пугало среди шедевров», его репутация величайшего из романов не соответствует действительности: «На самом деле он даже не входит в число величайших мировых романов, но его герой, чей образ был гениальной

удачей Сервантеса, так чудесно маячит на литературном горизонте каланчою на кляче, что книга не умирает и не умрёт из-за одной только живучести, которую Сервантес привил главному герою лоскутной, бессвязной истории, спасённой от распада лишь изумительным инстинктом автора, всегда готового рассказать ещё одну историю из жизни Дон Кихота, причём в нужную минуту» [1, 53 – 54]. Первая книга Сервантеса задумывалась как «длинный рассказ, развлечение на час-другой», затем книга росла, ширилась, захватывала всевозможные темы, но никогда не представлялась автору в целостном, законченном виде, отделившись от хаотического материала, из которого она выросла. Создаётся впечатление, отмечает Набоков, что пока Сервантес писал вторую часть, он даже не заглядывал в первую: «Его спасала гениальная интуиция». Впрочем, дело не только в личностных качествах Сервантес-писателя. «К семнадцатому веку литературная эволюция ещё не наделила роман – особенно плутовской – самосознанием, то есть пронизывающей всю книгу памятью, ощущением, что персонажи помнят и знают всё то, что мы помним и знаем о них. Это было достигнуто только в XIX веке» [54 – 55]. В книге же Сервантеса искусственные возвраты к прошлому и половинчаты, и отрывочны.

Набоков перечисляет и характеризует десять наиболее продуктивных структурных приёмов книги Сервантеса. Обрывки старых баллад придают роману «мелодическую прелесть». Пословицы, поговорки и прибаутки сыплются из Санчо, как из рваной рогожи, – это брейгелевская сторона книги. Игра слов (аллитерации, каламбуры, оговорки) теряется в переводе. Поскольку Сервантес стал романистом после драматургического провала, в романе важна роль драматического диалога: «Естественность тона и ритмичность разговора, – отмечает Набоков, – изумляют даже в переводе» [1, 56]. Наивно-поэтические или, вернее, лжепоэтические описания природы никогда не связаны с повествованием или диалогом. Магический приём вымышленного (анонимного) историка является ведущим при раскрытии темы летописцев. Вставные новеллы сделаны Сервантесом по образцу «Декамерона» Д. Боккаччо. Аркадская (или пасторальная) тема и тема уныния тесно связаны с итальянской новеллой и рыцарским романом, иногда сливаются с ним.

Особо останавливается Набоков на рыцарской теме. Отсылки к рыцарским романам и пародирование присущих им ситуаций и приёмов, оказывается, вовсе не свидетельствуют, что Сервантес был пылким борцом против социального зла или был обеспокоен популярностью и вредом рыцарских романов. Это надувательство, и всерьез обсуждать совершенно надуманную и просто дурацкую мораль «Дон Кихота», по мнению Набокова, нельзя. Рыцарская тема – это литературная условность, инструмент, который направляет ход повествования. В этом качестве «способ, которым Сервантес ставит рыцарскую тему на службу повествованию, – это увлекательный и важный предмет» [1, 57].

Наконец, тема мистификаций, жестоких бурлескных потех, которым Набоков даёт такое определение: «тонколепестковый цветок Возрождения на мохнатом средневековом стебле» [1, 57]. Примером являются розыгрыши, которые устраивает герцогская чета, издеваясь на величавым безумцем и его простодушным слугой.

Темы жестокости и мистификации исследованы Набоковым особенно тщательно, так как они являются главными в трактовке «Дон Кихота» как «жестокой и грубой старой книжки». Вначале писатель приводит образцы жизнерадостной физической жестокости из первой части (постоянные избиения и издевательства над Дон Кихотом, Санчо и даже Росинантом и т. п.), а затем рассматривает «более дьявольский уровень душевной жестокости» (чародеев и чародейство, герцогские мистификации и т. п.), причём даже герцог с герцогиней то и дело приходят в ужас от собственных выдумок, но продолжают свои плотоядные забавы. «Дон Кихот», по мнению Набоков, «настоящая энциклопедия жестокости», «одна из самых страшных и бесчеловечных из написанных когда-либо книг» [1, 84]. Те читатели и учёные, которые рассуждают о доброй и человеческой, истинно христианской атмосфере книги, либо читали какую-то другую книгу, либо смотрели на жестокий мир Сервантеса сквозь розовые очки.

Лекции Набокова о «Дон Кихоте» далеко не очевидным образом связаны с его творчеством. 1950-е годы – время обдумывания, созревания и написания «Лолиты» (1955). По остроумному замечанию Гая Дэвенпорта, американского поэта, эссеиста, переводчика, художника-иллюстратора, автора предисловия к лекциям Набокова, литературной бабушкой Лолиты была Дульсинея Табосская [1, 22], а некий профессор Джон Рэй, доктор философии, вымышленный Набоковым, представляет нам воспоминания Гумберта Гумберта как бред сумасшедшего. И Сервантеса и Набокова сближает форма игры: Дон Кихот играет в странствующего рыцаря, Лолита, ещё ребенок, смотрит на секс как на забаву, страсть Гумберта Гумберта к Лолите – роковой отзвук детских игр с Аннабеллой Ли, попытка создать своё Княжество у моря, свою лиловую и чёрную Гумбрию. «Мы перестали над ним смеяться, – говорит Набоков. – Его герб – милосердие, его знамя – красота. Он выступает в защиту благородства, страдания, чистоты, бескорыстия и галантности» [1, 159]. Так же служил красоте и Гумберт Гумберт, которому автор дарует на небесах райское наслаждение: «...Всё же есть в раю зелёная аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках» [2, 61]. Гумберт Гумберт – набоковский Дон Кихот XX века.

Литература

1. **Набоков В.В.** Лекции о «Дон Кихоте». – М., 2002.
2. **Набоков В.** Интервью Герберту Голду и Джордану А. Плимптону.

IX.1996 // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. – М., 2002. 3. **Набоков В.** Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» («Despair») // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. – СПб., 1991. – Т. 1.

At first Ilin S.A. in the article «Don Kihot» by Servantes Nabokov's interpretation» characterized the analysis of the Nabokov novel of Servantes on the basis of six lectures which Nabokov read in the university of Harvard (THE USA) in 1951-52. The article contained valuable material for the study of the literary and aesthetic looks by Nabokov.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Чернявський

О. О. Кулініч

ПРОБЛЕМА МИТЦЯ Й МИСТЕЦТВА В ПОЕЗІЇ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО (ЧАСОПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ)

У поетичному доробку Микити Чернявського виразно простежуються окремі теми, очевидно, найактуальніші для митця. Проаналізувавши збірки в хронологічному порядку, можемо побачити, як поступово зростає питома вага віршів, в яких поет намагається вирішити принципові питання, чи принаймні поставити їх. Цікаво дослідити, яким чином творчий задум автора реалізується у часопросторових координатах поезій.

Диптих з промовистою назвою “До поезії” [1, 18], в якому автор формулює своє поетичне кредо, містить хронотоп дороги, який в кожній частині отримує оригінальну інтерпретацію. Перша частина, що являє собою звертання до поезії, змальовує зустріч з нею, персоніфікованою, проте не названою, на вузькій доріжці, оточеній колючим терном. Використання образу терну є традиційним для літератури, особливо поезії. Достатньо звернутися до творі Лермонтова, Франка. Тож можемо інтерпретувати цей символ як випробування, жертвність, і водночас – заслужену нагороду справжньому митцеві, непідробну славу. На майбутній моральний вибір ліричного героя натякають слова “нам не розійтись” – він обере чесне служіння поезії, і цей вибір цілком свідомий, адже він – “мандрівник з крутих доріг”, він пройшов довгий та нелегкий життєвий шлях.

Друга частина диптиха використовує хронотоп дороги у незвичному аспекті – “бездоріжжя”. Дитячий спогад ліричного героя про те, як він заблукав у лісі, набирає символічного змісту. Кожний компонент часопросторових координат додає деталь у загальну виразну

картину: час входження в ліс (захід сонця, який викликає асоціації із завершенням певного етапу, підведенням підсумків), відсилання до генетичної пам'яті (“Здавалося, вселюдські спомини \ Діброва на собі колише”), образи тьми, хащ, терну. Ліричний герой іде через ліс навпростець, то виходячи на зарослу стежину, до знову гублячи її, але, очевидно, водночас прокладаючи свою – “ламав кущі і повороти”. Свідома відмова від торованих шляхів, дитяча захопленість новизною, злиття протилежних почувань (“було чи болісно, чи радісно, незрозуміло”) приводять, врешті, до першої мети – “...зоря з-за лісу боязно \ Як ціль моя, \ Замиготіла”. Ліричний герой не впевнений, що віднайдена ціль є кінцевою, на це вказує уточнення “боязно”. Сам образ зорі також багатозначний, але одним із найпоширеніших його значень є надія. Афористичні рядки, що завершують поезію, – “Ось так би йти і йти в поезію – \ По бездоріжжях \ До світанку” – утверджують поетичне кредо автора: не слідувати чужими шляхами, обираючи бездоріжжя, тобто цілину, де можна прокласти свою дорогу, яка приведе до чогось, якісно нового.

Розвиток цієї теми можемо простежити у всьому творчому доробку поета. Вірш „Я піду по оцій стежині” [2, 21], що вийшов з-під пера вже зрілого митця, відрізняється і тональністю, і настроєм, а також додає ще один важливий штрих до творчих принципів автора. Стежина губиться „в пшеницях”, вона приводить ліричного героя до криниці – „джерела моїх юних літ”, джерела пам'яті, з якого він черпає наснагу. Квінтесенцію вірша містять його останні рядки: „І на працю людську щоденну \ В храмі літечка помолюсь”. Вищою цінністю митець утверджує щоденну працю – основу життя. Пшеничне поле, в шумі якого чути „дощ, і вітер, і шепіт віт”, – місце, де й відбувається проста щоденна праця, – автор називає „храмом літечка”, об'єднуючи в одному образі часовий та просторовий вимір.

Традиційний для літератури образ дороги як життєвого шляху також знаходить своє відображення в поезіях Микити Чернявського. У вірші “Горлички воркують на Тихані” [1, 43 - 44] спів горлиць стає точкою розгортання хронотопу спогадів про рідну землю, чий образ зливається з образом матері. Вона відпускає сина у “чужі небачені краї”, де він може знайти негаразди та небезпеки, заблукати “в хащах слів, і прагнень, і думок”. Перекликаючись з образами з диптиху “До поезії”, вірш є своєрідним самопередженням: захопившись новизною, легко загубити дорогу. Орієнтиром для ліричного героя стають руки матері, які пахнуть полином та зерном. Виділимо ці символи: важливі для поета, вони зустрічаються постійно, щоразу поглиблюючи своє значення. Асоціативний ряд образу зерна включає в себе такі важливі поняття, як “хліб”, “жито”, тобто – основа життя, першооснова світу. Образ полину уявляється більш складним для інтерпретації: він в першу чергу співвідноситься з бур'яном, що засмічує поле, проте для поета на перший план виходить така ознака полину, як гіркота. В поезії “Правда” саме

гіркий полин виступає уречевленням граничної правдивості, неприкрашеної дійсності: “А я полинову гілку \ В долонях жмакав нерадо: \ Скажи ж, \ Нехай буде гірко, \ Аби тільки пахла правда” [3, 51]. Таким чином, руки матері, що пахнуть полином та зерном, стають не лише відправною точкою для життєвого шляху ліричного героя (вони “пускають-проводжають” його), але й еталоном правди та вічних цінностей, який дозволить йому не схибити у життєвому виборі.

Використовуючи хронотоп дороги для зображення життєвого шляху, автор оригінально трактує образне поле дороги як такої. У вірш “Ідемо край гучної води” [2, 18] перетинаються в одній точці поля слідів, що залишають по собі ліричний герой і його кохана, та зморшки як сліди, якими вони позначили свою життєву дорогу. Доволі просте порівняння поглиблюється введенням в протиставлення справжньої дороги та уявної життєвої третього компоненту – ріки. Ріка вводить елемент часу. Плин води асоціюється з плином часу, хвиля змиває “глибокі сліди”, що залишає на дорозі пара. Таким чином, ця глибина уявна, нетривка, на відміну від слідів, які вони залишили у своєму житті.

Важливим аспектом моральних засад поета є свідомо відмова від легкого шляху, позбавленого будь-яких перешкод. Поезія „Босоніж іду по сухій траві” [3, 60] подає оригінальне трактування такої вільної, безперешкодної дороги: „Оглянуся: стежечка, ледь помітна / Поволі зникає”. Не стикаючись з проблемами, не зустрічаючи опору, людина не залишає жодного сліду на своєму життєвому шляху. Окреслена в поезії стежина не має ні початку, ні кінця, бо щезає одразу за кроками, - її не існує. Час завмер в одній точці: „Наструнчений південь у всіх кінцях \ Липневий запалює порох”. Ліричний герой застигає у вимірі, позбавленому часу і простору. Розрив цієї мертвої рівноваги можливий тільки через внутрішню духовну роботу, розвиток и самодолання, що він і усвідомлює: „І я щось болюче силкуюсь знайти”.

Неодноразово автор звертається до образу батьків, як до джерела народної мудрості, мірила його вчинків и принципів життя. У вірші „Старина” [3, 61] образним втіленням поетичного кредо М.Чернявського стає спогад дитинства: „Я часто спізнаювався до млина. \ Коли не підеш, \ Там уже завізно”. Небажання поспішати до млина за будь-яку ціну наповнюється значенням розважливості, поважності, якому протиставляється марнотне намагання „йти в ногу з часом”: „А день спішив, \ Безжальний і прудкий, \ І теж кричав: \ – Хутчій, хутчій. Микито!”. Доволі несподівано помел зерна порівнюється із стратою: „Зерно у ковші \ Тремтіло, \ Ніби знаючи про страту”. Звертаючись до останніх рядків, в яких літературно творчість порівнюється із молоттям, можна запропонувати таке пояснення цього образу: в гонитві за кількістю та швидкістю письменник перетворює коштовні зерна слів на невиразне мливо посередньої графоманії. Застерігаючи самого себе від подібного поспіху, автор доходить іронічного висновку: „Була б жива, \

То лаялася б мати, \ Що до літературного млина \ Не мчу слова без черги засипати”.

Образ матері у поезіях Чернявського перетворюється на образ материнства як такого і отримує цікаву інтерпретацію, зрозуміти яку можна іноді лише при зіставленні декількох віршів. Ось два роздуми, очевидно спільні формою та ключовими словами, - „Не заморозити, не закувати...” [3, 45] та „Метелиця падає, накрива мости...” [3, 58]. Перша строфа вірша окреслює путь ліричного героя: „Метелиця падає, \ Накрива мости. \ Мені ж за порадою \ Ще брести й брести”. Наступні рядки, короткі, виразні, окреслюють непевний простір пошуку: „За поля, \ За виярки, \ За ліси густі, \ Де вовки і вивірки \ На моїй путі”. Звернемо увагу на анафору, яка акцентує вихід за межі окресленого простору, „де мороз прикметами на мої сліди”. Цей рядок готує нас до наступного протиставлення: слова „метелиця”, „мороз”, „замети” формулюють образне поле зими, якому й протистоять останні рядки: „Тільки ж за порадою \ До весни я йду”. Розкрити значення образу весни дозволяє інший вірш „Не заморозити, не закувати”. Вірш знову змальовує путь, цього разу це путь матері, яка ходить „Через толоки, \ Через луки, \ Через руїни і пожарища, \ Через недолю людську”. Спільний прийом – анафора – також допомагає в окресленні внутрішнього простору: він стає всеохоплюючим, що підкреслюється введенням часового компоненту: „Невтішно плаче на кладовищах \ Не раз \ Не сотні раз на віку”. Останні рядки вірша розкривають прозору аналогію: „Вона шукає, \ Вона гукає – \ Сумління людське будить від сну... \ І моє серце не пригасає – \ На всю планету кличе весну”. Зимовий сон природи прирівнюється до моральної черствості, а весняне пробудження – до загостреного почуття сумління. Таким чином рядки „Тільки ж за порадою до весни я йду” розкривають своє справжнє значення: поет постійно має звертатися до свого сумління, перевіряючи його критеріями народної моралі, втіленням якої є образ матері. Творчість – постійний опір спокусі „вкритися снігом” байдужості.

Говорячи про поетичне кредо Микити Чернявського, неможливо обминути увагою видатні імена українських письменників, яких автор вважає духовними орієнтирами.

Поезія „Експромт” [4, 20 - 22] присвячена Тарасові Шевченку. Точкою перетину минулого і сучасного у часопросторі віршу стає корабель, що носить ім'я Кобзаря. Зупинка у Каневі – місті, де поховано великого поета – стає символічною зустріччю митця з Шевченком.

Перші рядки вірша змальовують час дії – вечір, захід сонця : „День пригасав на Придніпрових кручах, \ День одспівав, \ Одлопотів, \ Одплакав. \ Одходив день за дальні узбережжя”. Спостерігаємо вже знайомий прийом акцентуації на певних рядках за допомогою анафори. На противагу попереднім прикладам, тут ці рядки окреслюють саме час, викликаючи в пам'яті асоціації із завершенням певного етапу життя. Час заходу сонця – час підведення підсумків. Для оцінки зробленого

ліричний герой звертається до поета, життя і творчість якого стають етичним еталоном. В точці зустрічі змінюються часопросторові координати: від чітко окреслених („Пришвартувались ми у Каневі зеленому \ На двогодинну бажану зупинку”) вони стають невизначеними та загальними. Спочатку втрачає визначеність простір: „Деся чайка скрикнула і впала в окужиння, \ Деся промінь сонця пригасав останній”. Потім час об’єднує протилежні поняття: „А я стояв і слухав давню пісню, \ Як світ стару \ І молоду, як повів \ Легкого вітерця з крутої бистрини”. Потім простір поступово поширюється на весь світ: „А з ним земля \ І корабель, \ І люди. \ Й Дніпро, \ І сонце із-за прегустих кущів”. Наступний крок – звуження окресленого кола до одної точки – особи ліричного героя: „І ще здавалося мені, що кручі, \ І верби, \ Й шипшина \ Стоять коло мене”. Так ліричний герой приймає на себе відповідальність за збереження волелюбного духу митця, успадкованого від великого попередника. Бо втрата цього духу може призвести до того, що „обміліє Дніпро, \ І ні до чого буде вустами спраглими \ Припасти ратаю, \ Поету, \ Сталевару. \ І не народить чайка \ Або народжених утратить чаєнят”. На особливу увагу заслуговують ці останні слова. Образ чайки уходить корінням в народну творчість, символізує матір. Таким чином утрата духовних орієнтирів призводить до розпаду генетичних, родових, сімейних зв’язків, глибокої моральної кризи.

Вірш „День у Колодяжному” з циклу „Волинь” [5, 43 - 50] звертається до образу Лесі Українки. Відвідини музею Лесі Українки стають своєрідною зустріччю слобожанського поета та волинської поетеси, чия пісня долає час і простір. У вірші з’являється образ “Пісні пісень”, в якому ми легко вгадуємо не лише “Лісову пісню”, але всю творчість геніальної жінки. Так, Леся Українка була вшанована за Радянських часів. Але поет шукає в Колодяжному слідів не “співачки досвітніх вогнів”, а тієї, що “в душах людей замордованих будила любов до прекрасного і Пісню пісень проспівала про вічну природу життя”.

Також необхідно приділити увагу ставленню поета до слова. Найбільш показовим у цьому відношенні є поезія „Слово” [6, 72]. Це роздум поета на доволі поширену тему: „Як тяжко іноді буває, \ Коли словесний голод наступа \ І розбуялі думи обриває \ Заїкуванням непровидь сліпа”. Вірш звертає на себе увагу саме майстерним розкриттям думки за допомогою часопросторової організації. Окресливши проблему словесного голоду (до образу непровиді повернемося пізніше), митець чітко замикає внутрішній простір антонімічними конструкціями: „Пірнути хочеш – під тобою мілко, \ Відчуті шир – дрібна твоя душа, \ Гукнуть у вись – німа задуха в грудях, \ Шугнуть у невідь – навкруги стіна...”. Шляхом виходу з цього замкненого кола стає звертання до родової, народної пам’яті, глибин рідної мови. Вивести ключове поняття допоможе аналіз образу непровиді в однойменній поезії [6, 104]. В цьому вірші непровидь виступає постійною і практично єдиною ознакою простору, супроводжуючи

ситуацію невідвертості між близькими людьми. Таким чином можемо вважати образ непровиді символом штучності, фальші, а її протилежність, здатна здолати душевну німоту – це відвертість, щирість. Замкнений простір долається, останні рядки розривають окреслені межіб „рідна мова, мов безмежне поле, \ Колоссями за обрій провиса”.

Таким чином, тема митця й мистецтва посідає значне місце в творчому доробку Микити Чернявського. Духовними орієнтирами письменника у формуванні його творчого кредо стають народні традиції, видатні імена українського письменства. Втіленню ідей поета допомагає оригінальна часопросторова організація віршів, зміна ракурсу зображення, послідовне розширення та звуження внутрішнього простору, замикання та розрив часопросторових координат, уповільнення та пришвидшення часу.

Література

1. **Чернявський М.** Мирославна. 2. **Чернявський М.** Світлозорість. 3. **Чернявський М.** Порадь мені поле. – Донецьк, 1969. 4. **Чернявський М.** Злети. Лірика – К., 1970. 5. **Чернявський М.** Щоб небо не падало. – К., 1963. 6. **Чернявський М.** Людиною бути. – К., 1977.

The theme of the art and the creator is considered in the article. Author chooses the chronotopical aspect for all-round consideration of this problem.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Калинець

Т. О. Кулініч

МЕТАФОРИ В ПОЕЗІЇ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Постать Ігоря Калинця, лауреата Державної премії імені Тараса Шевченка, названого Л.Онишкевич митцем, “який сміливо може стояти серед п’яти найкращих поетів нашого сторіччя” [1, 8], займає особливе місце не лише в літературному процесі ХХ століття, але й серед поетів-шістдесятників. Його поезія базується на всьому попередньому досвіді літературної традиції, але осмисленому підкреслено нетрадиційно. Дослідники відзначають спорідненість його віршів із сучасниками [2, 168]. Сам поет у збірці “Вогонь Купала” називає своїх учителів: Богдан-Ігор Антонич, Олександр Довженко, Станіслав Людкевич.

Одним з ключових понять для Калинцевої поезії є пам’ять – родова, історична, генетична. Його поетичний світ населений міфологічними істотами, які виступають уособленням справжнього, тривкого, вічного на відміну від швидкоплинного, нетривкого,

невартісного. І на перший погляд здається, що до цього невартісного поет відносить всю сучасність, виразно протиставляючи її минулому. Проте насправді минуле і сучасне пов'язані між собою тісними узами: лише те з минулого, що дожило до сьогодення, цінне для наших сучасників, варте того, щоб не бути забутим, і лише те із сучасного, що може зрівнятися з минулими цінностями, варте бути залученим до поетичного світу митця. Так сучасне перевіряється минулим, щоб відкинути те, що суперечить національним духовним цінностям, руйнує національну свідомість. Поезія Калинця лікує поруйновану історичну пам'ять українців, сягаючи в глибини аж до того підсвідомого, де закодовано саму ментальність етносу. Звичайно, що для цього необхідна особлива мова, виразно дистанційована від "прози", від "непоезії", яка може дати змогу звернутися до людини, рідної по духу, відмінної від широкої аудиторії. "Поезія нині, особливо за останнє десятиліття, повернулася до обслуговування вузької сфери людей – в цивілізованих країнах вона стає елітарною... Моя поезія вимагає підготовленого читача" [3, 15].

Стрижневу якість поетики І.Калинця влучно схарактеризував Д.Гусар-Струк: "... Його субтильна метафора сягає глибоко у підсвідомість, у підсвідомість колективну, і майже праісторично українську. Його слова торкаються цієї підсвідомості, мов струни, творячи при тому знайомий, але не зовсім зрозумілий відгомін" [Цит. за 2, 170].

Виразною ознакою світу, що постає в поезіях Калинця, є його цілковита гармонійність, єдність, навіть тотожність великого і малого, далекого і близького. Це світ, в якому зорі перетворюються на яблука ("Вночі колишуться між листом ренетами осінні зорі" [4, 26]), а писанки стають сонцями ("Котилися писанками із гори ясні сонця у мамині долоні" [4, 21]). Невимушено змінюючи кут зору сприйняття навколишньої дійсності однією фразою – "ми бігли, вибилися із сил, на землю впали" – поет перетворює звичні луки на незнані краї, де ростуть "кульбабові ліси" і молоко з поламаних стебел ллється у "тарелі лопухів". Проте це не проста підміна розмірів, а докорінна зміна сприйняття себе у світі як вагомого складника та утворюючого центру. Зменшуючись, ліричний герой легше сягає неба (прямо об нього б'ють білі кулі кульбаб) та розчиняється в оточуючій гармонії так, що чує дисонанс "бомбовозу джмеля" [4, 28].

Відчуваючи душу не тільки природи, але й речей, автор легко оживлює їх, проте ми маємо справу не просто з поширеним прийомом метафоризації. Оживлення досягається не лише власне метафорою ("мандрує писанка" [4, 21], "скрипка вмерла" [4, 27]), воно підготовлене всім віршем, навіть всією образною системою поезії Калинця. Писанка жива, бо містить в собі джерело життя ("згусток сонця"), бо виходить із маминих рук, і нанесений на неї малюнок виявляється цілим живим світом ("буяють буйно квіти у росі, олені бродять в березневім соці").

Скрипка є вмістищем музики – своєї душі. В образній системі Калинця музика корелює з життям, любов'ю, мистецтвом, вічними цінностями, тому скрипка – не просто жива істота, а втілення вічності і краси життя. Таким чином, згадані вирази навіть не містять типового для метафори смислового парадоксу. У вимірі поетового світосприйняття вони цілком природні і логічні.

Метафора віддзеркалює багатоскладовість вражень від навколишньої дійсності. Абстрактні поняття набувають кольору (“кольори незнанної печалі” [4, 26], “зелена втома” [5, 15], “сивий біль” [5, 26]), яскравих чуттєвих ознак (“мох твоєї тиші” [4, 26]). Взагалі гранична чуттєвість абстрактних понять та емоцій є однією з найяскравіших рис Калинцевої поезії. Вірші інтимної лірики сплетені з опречечених вражень, спогадів, відчуттів:

Несеш у брунатному тілі
зливу щедротного сонця,
гіркавість зеленої вільхи
солодкість медових сотів.
Несеш у брунатному тлі
губи мої і пальці,
смутку мого вільгість,
радості сльози гарячі [4, 30]

Звернемо увагу на своєрідне подвійне зашифрування вражень: почуття і спогади відбиваються у предметному образі (медові соти), з якого береться його чуттєва якість (солодкість). Такі подвійні образи змальовують неповторний візерунок змісту і думки, створюють тонке естетичне враження.

Іноді один образ проходить через весь вірш, розгортаючись розлогою метафорою. Надзвичайно цікавим з цього погляду є поезія “Цвинтар” [4, 37], де традиційне порівняння життя або часу з течією розгортається в складну картину, що дає можливість актуалізувати багато смислових відтінків звичної метафори. “Сидять гуцули на човнах могилок під спорохнявілими щоглами хрестів” – образ могили як корабля звертається до традиційних символів моря як життя, повертає первісне значення усталеному виразу “плин часу”, апелює до міфологічної ріки забуття, що відділяла світ живих від світу мертвих і водночас дискутує з нею. Бо якщо через цю ріку перевозили тільки душі померлих у потойбічний світ, то кожний гуцул у своєму човні (звернемо увагу, що саме гуцул, бо, звичайно, в цій частині України найсильніше зберігалась обрядовість) є вільним мандрівником. Поетичний простір вірша сміливо єднає обидва світи, нагадуючи про нероздільність минулого й сучасного. Сучасність стискається до миттєвості в порівнянні з вічністю, що розгортається позаду, проте у вірші немає погрозового звучання. Навіть “спрути потворних пнів” та водорість ожини, що “спрагла територій, без кінця повзе”, не більше, ніж необхідний атрибут

моря, яким пливе “флота цвинтаря”, бо смерть є лише фізичним згасанням.

Є в автора і постійні образи, що поглиблюють своє значення, набувають нових відтінків, повторюючись у різних контекстах. Серед них – вже згаданий образ скрипки, вмістища музики. У вірші “Прадід” [4, 38] смерекова скрипка породжує “чистого золота тони”, які тонуть у небі, мов золоті рибки; смичок розсипає чумацьку дорогу каніфолі (сміливе подолання інерції сприйняття усталеної назви Чумацький Шлях повертає первинну безпосередність образу зоряної дороги). Закінчення вірша (“Тоді лемків облич смуглі соняхи зачаровано виростали із-за плоту”) окреслює імпліцитно не виражений, проте очевидний образ сонця. Його виразність посилена тим, що музика ллється “смерком із смерекової скрипки”, таким чином заміняючи собою сонце.

Образ скрипки (і музики) тісно поєднується з образом коханої. Просякнуте вишуканим еротизмом уречевлення ліричного героя і його коханої як смичку та скрипки породжує новий образ – кохання як “великого скрипаля” [5, 10]. Образне поле музики збагачується значенням палкого кохання і в цьому значення перетинається з образом ночі, зливаючись у слові “одкровення”. “Спрагли ми вперше музики одкровення, лише зачувши їдкий солов’я камертон”, і ніч, напоївши коханців “довгого уповання трунком”, нарешті вибухає “одкровенням червоним”. Розшифрування кольорового парадоксу (чорна ніч стає червоним одкровенням) підготовлене попереднім рядком “в чорнозіллі цноти червцю вибухає бутон”. Червоний колір стає втіленням палкості, життя, любові і пристрасті, і в цьому значенні чітко протиставлений функціонуванню інших кольорів.

Це яскраво простежується у поезії “Палка ніч”, що по-новому поєднує вже згадані елементи поетичного образу кохання. Нові грані образу музики звучать у її поєднанні з яскраво етнічними висловами:

Танець жаги витинала троїста всоте,
в духмяні ложа манила лукава гречка.
Медом кохання гусли очі, як соти,
і пазух шукали парубки негречно [5, 11].

Доволі очікувана метафора “мед кохання” набуває нового звучання в контексті інтимної лірики, перекликаючись з іншими поезіями, зокрема “із човників твоїх долонь стікає сонця мед на мене” [4, 29]. Так нерозривний ланцюжок “мед – сонце – кохання – життя – музика” доповнюється ще одним органічним складником – “танець”. Від системи образів палкого кохання невіддільний його класичний супутник соловей, що простежується у витонченій словесній грі “у гармонію згоди зливався тіл тьохкіт”, а червоний колір любові представлений своєю спектральною протилежністю – зеленим: “Заздрісний місяць зеленим дьогтем всі ворота в селі у ту ніч обмазав”.

Із зіставлення кохання і сонця випливає ще один колір любові – золотий. Це навіть не колір, а певна якість коханої жінки: “твого волосся

золотистий сонях [5, 5], “лилося із твоїх очей на мене золоте причастя” [5, 9]. Протилежністю до нього виступає жовтий, як атрибут осені, колір, який спроможний лише нагадати про колишнє кохання:

золоті косяки листя
нагадуватимуть
про золоту рибку
жовті лози дощу
про струни
твоеї скрипки
тільки не вчую
її голосу
крізь товщу осені [5, 25].

Вишуканість мови, багатство образів, краса метафор роблять поезію І.Калинця дійсно елітарною.

Література

1. **Онишкевич Л.З.** Музика Батьківщини мене болить // Калинець І. Вогонь Купала. – К., 1991. 2. **Історія** української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2 / За ред. В.Г.Дончика. – К., 1998. 3. **Калинець І.** Відчинення вертепу // Україна. – 1991. - № 23. 4. **Калинець І.** Вогонь Купала. – К., 1991. 5. **Калинець І.** Терновий колір любові: Мала книжка любовної лірики. – К., 1998.

Metaphors in the poetry of I.Kalynets are considered in the article as the way of the actualization of historical, genetic memory, the conception of finesse of his poetry is substantiated in this article.

УДК [821. 161. 2 + 821. 161. 1] – 2. 09 + 929 (Винниченко: Леонов)

Г. Ю. Лагода

ІНТЕЛІГЕНТ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ДРАМАХ В. ВИННИЧЕНКА ТА Л. ЛЕОНОВА

У наш час, через деякі соціально-політичні, економічні, морально-етичні чинники, людей, котрі мають класичну вищу освіту, а деякі і по дві та більше, котрі присвятили своє життя науці, мистецтву, а не торгівлі й підприємству, зовсім не заслуговано називають „вшивой інтеллигенцией”. Таке загальне зниження цінностей триває вже доволі довго. Причин цьому багато, це стосується усіх слов’янських народів, і не тільки. Але ми звернемося до самого початку цього процесу.

З кінця XIX ст. – початку XX ст. багато письменників світової літератури у своїх творах усе частіше звертають увагу на проблему інтелігенції східнослов'янських представників Російської імперії, де вона була особливо болючою, це пов'язано з відомими нам соціальними змінами.

У цій роботі ми звернемо увагу на драматичні твори двох авторів. Це російський письменник Леонід Леонов та його драма „Метель”, а також відомий український митець Володимир Винниченко – п'єса „Чорна Пантера і Білий Ведмідь”. У своїх творах обидва драматурга звертаються до пересічних представників інтелігенції 20 - 30-х років XX ст., до їх проблем морально-етичного, творчого плану, які пов'язані з адаптацією в умовах затвердження радянської влади.

Події драми В.Винниченка відбуваються у Франції (в Парижі). Головні герої: Чорна Пантера (Рита), Білий Ведмідь (Корній), їх син Лесик, свекруха Семенівна – емігранти, які існують за межами бідності, котрі виживають тільки за рахунок продажу картин чоловіка. Маленький син у вологому кліматі Франції хворіє пневмонією, для його одужання потрібно змінити кліматичні умови Парижу на півдні, чи повітря гористої місцевості. Голова родини – художник, особистість творча, для якої написання картини відбувається через чисельні сумніви, коли муза натхнення то є, то зникає. І моральний тиск батьківського обов'язку ще більше гальмує закінчення картини, що в свою чергу призводить до трагедії.

„Основними елементами характеротворення, який зумовлює рух колізій, інтелектуальних і психологічних елементів у структурі образу персонажа, є ідея. Це споріднює Винниченка, з одного боку, з неоромантичною драмою Лесі Українки (і – ширше – інтелектуальною драматургією XX ст.), а з іншого, – з романом Ф.Достоевського. Ця особливість яскраво виявлена в образі Корнія”[1, 5].

Події „Метели” Л.Леонова розгортаються в Росії в кінці 30-х років в межах однієї родини Сироварових. Коли по всій країні ведуться так звані „чистки”. Батько родини, став жертвою одного з таких заходів, усі думають, що він загинув, хоча насправді він знаходиться в еміграції. Тільки його „домашні” намагаються зберегти честь та гідність своєї родини, пристосувавшись до умов „офіційної” брехні.

Леонов насамперед хотів показати морально-етичні переживання героїв, він доводить їх до такої нервової напруги, що здається станеться вибух посеред сцени.

„Его комедийные сцены чаще всего преувеличены до бурлескных гипербола, а драматические столкновения разрешаются с трагедийной напряжённостью и остротой. Для каждой ситуации писатель ищет воплощения предельной насыщенности и максимальной концентрированности” [4, 768].

У цих творах підіймаються такі вічні теми, як любов та вірність, батьки й діти, мистецтво та власний дім, брехня та честь. Тобто всі проблеми не сторонні й іншим соціальним прошаркам суспільства.

Провідною темою драми В.Винниченка є тема родини. У самій назві автор використовує прийом символізації. Чорна Пантера головна героїня (Рита) красива, шикарна жінка – мати, котра заради свого чада здатна на багато чого:

Рита: Ти його вбиваєш. Чуєш, ти? Дитина помре. Помре! Але я тебе загризу тоді! Задушу власними руками Май це на увазі” [2, 286].

Білий Ведмідь (Корній Каневич) „...великий, трохи незграбний, мішкуватий, має довге пишне волосся, як грива ...”- людина що повністю заглиблена в свою картину, і спроби жінки витягти його до реальності завдають біль сину, Риті та йому самому [2, 273].

Рита (підносячи Лесика до Корнія). Обніми тата, попрохай його, Лесика, попрохай ... Дивись як він посміхається до тебе, якби він знав, що ти присуджуєш його на смерть!

Корній: Ну що ти їм скажеш! Видумали собі смерть! Яка смерть? Правда, моє ведмежатко! Правда, моє дитинча хороше? ... Вимучила його, малюсінького, беззахисного... Он рисочки нові йому намалювала ... Зовсім нові... [2, 285].

У цей самий момент він віддаляється у забуття натхнення і вже машинально починає продовжувати писати полотно, вже не чує ні сина, ні матері, ні жінки. Це друга проблема твору – мистецтво та життя художника.

Далі Рита робить спробу звернути увагу чоловіка на себе через ревності. Вона „крутить” роман з відомим критиком – журналістом. Але, витративши на неї великі гроші, він на це отримує тільки обіцянки. Ця спроба закінчується успіхом, жінка повертається в родину. Чоловік згоден продати картину. Але, на жаль, хвороба вже зробила своє, рішення прийнято дуже пізно - дитина помирає. Рита в тумані розпачу знищує картину.

„Скрипка все грає, тужно і жалісно. Рита раптом здригається, тихо встає і йде до полотна.

Корній. (тихо) Рито! Куди ти?

Рита. Я зараз. Спи спи... (підходить до полотна, знімає його з мольберта, бере з столу ніж і розрізає).

Корній. (слабо) Що там, Рито?

Рита. Нічого, милий, нічого .. Спи спокійно Спи тепер.

Вертається, пригортає до себе Корнія, цілує Лесика, (вже мертвого), потім мужа, кладе голову йому на плече і з щасливою, стомленою посмішкою заплющує очі.

Скрипка грає серед мертвої тиші” [2, 330].

Такі відомі критики-літературознавці, як М. Йованович, Л.Гаєр головним героєм драми „Метель” Л.Леонова вважають страх. Коли людина боїться своєї власної тіні [4, 391]. З одного боку, ми можемо з

цим погодитись. Люди знаходяться в постійній напрузі, що незабаром прийде перевірка, відкриється таємниця їх родини. Заповнення анкет брехнею. Усе це призводить молоду дівчину до депресії та нервового зриву. Відкриття правди відбувається перед Новим роком. Автор цим хоче показати початок нового етапу життя дівчини, більш правдивого та безстрашного.

„Зоя (из последних сил) ... Вот вы меня обнимали, а я вам лгала ... до нынешнего вечера боялась очень. Мой отец не умер. Он за границей, Порфирий Сыроваров, беглый офицер. Письма его мы жгли, ... Я даже не видела его ни разу. (Вдруг сорвавшимся голосом). Я и России прежней не видела, ... только осколки её во мне болят. Вот я возвращаю вам краденое, с добавкой жизни” [3, 341].

Леонов підіймає проблеми правди й честі та батьків і дітей, болі за державу.

„Проблему интеллигенции, по мнению Бабовича, Леонов не рассматривает только с политической точки зрения; это и вопрос о том, как она может ужиться с новым миром, изменившим систему людских отношений, идеи, мораль, понимание истины, гуманизма, искусства, красоты. В мировоззрении Леонова счастье человека неотделимо от моральной чистоты” [5, 388].

Таким чином, ми можемо сказати, що проблема переживань людей, які були змушені пристосовуватись до умов того часу, була характерна як для представників української, так і для російської інтелігенції. Показати виснажливе існування інтелігенції, представники якої орієнтувались на загальнолюдські моральні цінності – мета обох письменників.

„...Кінець XIX початок XX ст., позначений хвилею самогубств в інтелігентному середовищі, переживанням кризи традиційної системи цінностей” [1, 5]. Усе те, що ми переживаємо в наші часи кінця XX початку XXI століть.

Література

1. **Брайко О.** Драма В.Винниченка „Чорна пантера і Білий Ведмідь”: Характери героїв твору // Укр. мова та література – 1997. – № 4.
2. **Винниченко В.К.** Вибрані п'єси /Упоряд: М.Г.Жулинський. – К., 1991.
3. **Леонов. Л.М.** Собрание сочинений в 10-ти т. Т.7. Пьесы. – М., 1983.
4. **Бабович. М.** Творчество Леонова в сербохорватской критике / Творчество Леонида Леонова. - Л., 1969.
5. **Леонов Л.М.** Пьесы/ Послесловие Е.Суркова. – М., 1976.

In the article Lagoda A.U. compare the considerations of the theme of intelligentsia in the V. Vinnichenkos (The Black Panther and White Bear) and L.Leonovs (Snow - storm) plays. The author try to make the comparative analysis of the main characters and the circumstances in which they are acting.

The author make conclusion that the problem of intelligentsia in the comparative analysis of these two plays is very topical today.

УДК 821.161.2-1.09 + 929 Осьмачка

О. А. Лапко

ЕМОЦІЙНІ ДОМІНАНТИ ЛІРИЧНОГО СУБ'ЄКТА У ПОЕЗІЇ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Об'єкту мовлення ліричного твору властива специфічна точка зору у плані психології. Він характеризується внутрішньою позицією щодо носія ліричного переживання, інакше кажучи, в ліриці людина з усім багатством переживань, почуттів, емоційних нюансів постає як лірична особистість у її самоусвідомленні й саморозкритті, часто – у самоспогляданні й рефлексії. З'ясування динаміки ліричної особистості, а саме: психологічних типів (чи типу), які об'єктивуються ліричними творами митця, та характеру їх співвідношення – дозволяє говорити про своєрідність ліричної системи в цілому, зокрема про її монолітність або дискретність. На думку Г.Давидової-Білої, опис психологічного типу ліричної особистості полягає у виявленні спрямованості (переконань, світогляду, ідеалів), діапазону психічних процесів, спектру почуттів, основних емоційних комплексів ліричного суб'єкта і – на основі цього – "домінуючої тональності", яка супроводжує цей тип [1, 50]. Зауважимо, що психологічний тип ліричної особистості реконструюється за допомогою тих елементів художнього викладу (художніх деталей, мікрообразів, композиційних прийомів тощо), які "надаються" суб'єктом мовлення. Різні композиційно-мовленнєві форми (суб'єкти вислову) передбачають дещо відмінні способи словесної презентації емоційної домінанти ліричного суб'єкта. У залежності від типу суб'єкта мовлення розкриття емоційних станів носія ліричного переживання може мати інтроспективний чи опосередкований (через відбір об'єктів зображення та їх емоційну оцінку) характер.

З точки зору суб'єктної організації творів лірична система Т.Осьмачки є багатоелементною [див.: 2, 57], тобто авторська свідомість у ній репрезентована сукупністю суб'єктів мовлення, причому композиційно-мовленнєвою формою, яка переважає кількісно, виступає ліричний герой. Разом з тим, значну частину ліричного доробку митця становить коло поезій, де носієм мовлення є ліричний оповідач або ліричне "я". Периферійною формою репрезентації авторської свідомості в ліричній системі Т.Осьмачки постає ліричний персонаж, сфера якого охоплює лише поодинокі поезії. Таке співвідношення суб'єктних форм утворилося в досліджуваній ліричній системі не відразу й не було сталим

на усіх етапах творчої еволюції письменника. Якщо погляд ліричного суб'єкта у значній частині поезій з перших збірок Т.Осьмачки ("Круча", "Скитські вогні", "Клекіт") спрямовано назовні й суб'єкт вислову, як правило, не набуває оформленості, "розчинений", "прихований" у тексті, то майже весь ліричний доробок поета 30 – 40-х років (збірки "Сучасникам", "Китиці часу") характеризується винятковою зосередженістю на особистості носія ліричного переживання і безпосереднім розкриттям станів його свідомості. А отже, з-поміж форм функціонування авторського голосу на перший план висувається ліричний герой, який відтепер стає центральним типом носія викладу в досліджуваній ліричній системі. Суб'єкт мовлення у ліриці Т.Осьмачки рухається, таким чином, від позиції суб'єкта-спостерігача, що передбачає опосередковану характеристику його "я", до позиції суб'єкта-об'єкта ліричного зображення, який тяжіє до інтроспективного розкриття емоційних станів.

Ліричний оповідач і ліричне "я" [див.: 3, 144, 146 – 147] типологічно близькі за способами зображення психологічної сфери. Оскільки погляд ліричного оповідача або ліричного "я" спрямований назовні і психологічна сфера ліричного суб'єкта не мислиться полем спостережень (точніше, самоспостережень), основними засобами словесно-образної презентації носія ліричного переживання у цьому випадку стають відбір об'єктів зображення та їх опосередковано виражена емоційна оцінка, у тому числі "переживання" елементів і властивостей "психологізованого" часопростору, які у сукупності і проектують певний стан свідомості. Він набуває конкретизації у поезіях з ліричним "я", де окремі художні елементи безпосередньо вказують на емоційні домінанти ліричного суб'єкта.

У ліричній системі Т.Осьмачки ядро суб'єктних сфер ліричного оповідача і ліричного "я" становлять поезії, часопростір яких має більшість ознак умовного [див.: 4, 12 – 13] й, окрім того, актуалізує міфологічну модель просторово-часового континууму ("Хто", "Гуральня", "Колісниця", "Війна", "Казка" ("Ой з трьох кінців світа"), "Регіт", "Земля", "Цить, моє серце!", "Плугатар", "Труни у гаях", "Забутий", "На Ігоревім полі", "По шляху віків" і пізніші редакції цього твору під назвою "Синя мла"). Особливості просторово-часової організації художнього світу згаданих поезій Т.Осьмачки, а саме: опозиційність "минулого" і "теперішнього", контрастність їх емоційної оцінки, що виступають знаками загальної деструктивної динаміки, невизначена тривалість ситуації трагічного "теперішнього", специфічне звукове наповнення зображуваного простору, просторова глобалізація деструктивних процесів – засвідчують, що емоційний стан ліричного суб'єкта в цілому визначається загострено трагічним світовідчуттям, усвідомленням приреченості цілого світу, невідворотності катастрофи [докладніше про це див.: 5; 6]. Настроєва домінанта ліричного суб'єкта, реконструйована в ході дослідження просторово-часової моделі, дістає

підтвердження й конкретизується завдяки елементам психологічного зображення у тих поезіях Т.Осьмачки, де суб'єкт мовлення набуває форми ліричного "я".

Слід зауважити, що психологічна сфера ліричного суб'єкта цієї групи Осьмаччиних творів досліджується у деяких розвідках. Зокрема, висновки В.Барчан про світоглядно-емоційні константи ліричного суб'єкта перших збірок Т.Осьмачки стосуються і творів, охоплених суб'єктними сферами ліричного оповідача і ліричного "я". Дослідниця, розглядаючи поезію Т.Осьмачки в контексті естетичної системи експресіонізму, відзначає, що "загальним емоційним регістром" збірки "Скитські вогні" є "безмірна туга, відчай" [7, 200], а в поглядах поета "на історію і світ", репрезентованих збіркою "Круча", домінують "песимізм, відчай, усвідомлення неможливості щось змінити" [8, 262]. С.Маринкевич, – так само у річищі дослідження експресіоністичних тенденцій, – визначає арсенал художніх засобів, які "підкреслюють крайню напруженість почуттів" ліричного суб'єкта [9, 152]. Однак, щоб схарактеризувати в усій повноті психологічний тип ліричної особистості, репрезентований ліричним оповідачем і ліричним "я", слід здійснити ретельний аналіз елементів інтроспективного зображення, наявних у цій групі поезій Т.Осьмачки. Отже, спробуємо розглянути суб'єктну сферу ліричного "я" в аспекті інтроспективного розкриття емоційних станів ліричного суб'єкта.

Поезії зі сфери ліричного "я" характеризуються різним ступенем зображеності носія ліричного переживання. У творах "Хто" і "Плугатар" його "присутність" зводиться до фіксації внутрішнього стану, позначеного негативним емоційним досвідом:

Звір бенкетує!..
Болить душа... [10, 22]
Ратаю дужий,
Страждання моє! [11, 20].

У поезії "Регіт" ліричне "я" визначається свідомістю, яку відчай, вмотивований болючим осмисленням недосконалості соціальної структури людського суспільства, вічної людської несвободи, спонукає бунтувати, кидаючи виклик усьому світу:

Гей, земле!
Диявольський регіт твій чую
у шумі мільйонів планет
в мільйонах віків,
і хочеться плюнуть з одчаю
тобі, земле-мамо,
щоб випекти пляму-пустелю
на спині твоїй,
як вічне тавро арештантське,
і димом пропасти в безодні часу! [10, 29].

Скорбота і душевний біль ліричного суб'єкта вірша "У табори",

спричинені осмисленням недавніх подій української історії, уособлюються метафоричним образом серця, пронизаного ножем:

Скорботне серце моє, день і ніч ти болиш,
наче птиця жива, на ножі тріпотиш... [10, 66].

Емоційною домінантою ліричного "я" у творі "По шляху віків" – "Синя мла" є глибокий відчай, викликаний пізнанням істини, що відкривається під час видіння:

І зірвав вінок з чола я
та в розколину-безодню
покотив з одчаю!.. [12, 24]
(розпачливо кинув [10, 204]).

Раніше недоступне знання асоціюється з образом зоряного вінка, який належав небесному орлу, а потім, перейшовши до ліричного суб'єкта, уможливив його прозріння. Перша редакція твору дещо деталізує стан ліричного "я", увиразнюючи емоційний нюанс, що може бути окреслений як "тягар прозріння". Він відтворюється мікрообразами зорового сприйняття й навіть фізичного відчуття ваги (усі вони пов'язані з зоряним вінком):

Здавалось мені, що в орлине чоло
кожна зоря просочила жало
і віком минулим горить в голові
та тягне вагою орла до землі...
... Я ж голову в зорях важку, мов чавун,
схилив і дивився, де могили спали... [12, 15, 19].

Нестерпність відкритої істини, відчай і прагнення бунту втілюються метафоричним гіперболізованим образом, що надає зображенню надзвичайної експресії:

Так хай же бахне череп мій, –
і димний мозок хай, як мідь,
гуде над попелом руїн
в коробці чорній косяній
та з брязком кида блискавки... [12, 21].

Ліричний суб'єкт "Синьої мли" сприймає навколишній простір з точки зору власної негативної емоційної домінанти, поширюючи на нього відповідні відчуття й певною мірою персоніфікуючи його ("скирти ж, як і зарослий шлях, / тримає непорушно жах"; "в сумні, / неначе смерть простори" [10, 201, 203]).

Позиція ліричного суб'єкта аналізованої групи творів довершується завдяки наскрізному мотиву правди, осмислюваної як вселенський закон гармонійного існування. Порушення космічного ладу, регресивний рух, деструкція, занепад детерміновані її втратою, а можливість реконструкції світового порядку пов'язується з її відновленням ("Плугатар"), причому такий стан речей усвідомлюється повторюваним ("Хто") або й навіть усталеним, одвічним ("Регіт"): Розп'яв хтось правду на Голгофі

знов! ("Хто") [10, 22]

Філософи мудрі моря піднімають
у чашах гранітних на гори під сонце
і ріки сплітають у косу землі,
а правди не знайдуть... ("Регіт") [10, 29]

В останніх редакціях "Синьої мли" правда ввіходить до складного смислового комплексу "правда – віра – сонце" й, очевидно, має осмислюватися як назавжди втрачена або ж неіснуюча ("Де ж та Правда-Віра, сонце його?" [13, 229]), а відтак сенс видіння-прозріння може полягати в остаточному усвідомленні ліричним "я" недосконалості буття й відсутності способу його гармонізації.

За емоційною домінантою ліричного оповідача або ліричного "я" поезії Т.Осьмачки, у часово-просторовій організації яких переважають ознаки реального хронотопу (зокрема "Голота", "Деспотам", "Дезертир", "Ве віктіс", "До Стефаника", "Спільна доля"), співзвучні розглянутим вище. Ліричний суб'єкт вірша "Спільна доля", осмислюючи трагічну долю української жінки від часів Київської Русі до сучасної йому доби, наголошує на повторюваності історичної ситуації, що породжує відчуття безвиході й болюче зізнання у власному безсиллі. У свідомості ліричного "я" цього твору історичний час набуває властивості "замкненого кола", а тому корелює з умовним часопростором інших поезій, зокрема з невизначеною тривалістю ситуації катастрофічного "теперішнього". Подібним сприйняттям – на цей раз побутового – часу характеризується ліричне "я" у вірші "Голота". Надзвичайно деталізоване реалістичне зображення, що включає елементи портретної характеристики, пейзажу, інтер'єру, опису трудових процесів ("мати жовта, як із воску", дитина "глипа в гнотті, в ганчірках"; "скрізь смердить нуждою"; "в печі якась нора порожня"; "Кутки посліпнули од цвілі / І плачуть більмами, сумні" [10, 71 – 72]) формує ідейно-емоційну оцінку. Усвідомлення циклічності часу й повторюваності змальованої ситуації – адже у вірші відтворено майже повний річний сільськогосподарський цикл – надає особливо драматичного звучання завершальному риторичному запитанню, в якому ліричний суб'єкт безпосередньо виявляє своє ставлення до зображеного:

Який скує мороз мені
Бліді повіки молоді,
Щоб я не бачив твоє горе?! [10, 73].

У поезіях "Деспотам", "Ве віктіс", "До Стефаника" ліричний суб'єкт осмислює долю українського селянства у вимірі історичного часу. "Я" суб'єкта мовлення у вірші "Деспотам" актуалізується передусім в анафоричних закінченнях II, III і IV частин ("Гей, не кричїть, не плачте, ньєнки..." [10, 83 – 84]), що між собою поєднуються за принципом градації, від однієї частини до іншої посилюючи експресивність зображення й увиразнюючи переживання ліричного суб'єкта, а також у заключних рядках вірша, які завершують перебіг його емоційного стану вибухом гніву і прагнення бунту:

– Нехай ідуть одвічними шляхами
планети в чорній глибині,
нехай однаково чоло з димами
схиляють в море наші дні,
нехай у лапах вашої гордині
в безодню тріпає земля, –
на бій із вами виступить однині
душа знеможена моя! [10, 85].

За словами Н.Зборовської, гнівна інвектива твору завершується "абсурдним, але глибоко усвідомленим, праведним бунтом індивідуальної душі, котра до знемоги змагатиметься проти усього ненависного їй ворожого світу" [14, 11]. Бунтівні ноти з'являються і у вірші-посланні "До Стефаніка", де відображено реалії постреволюційної доби.

Таким чином, ліричний оповідач і ліричне "я" виступають репрезентантами ліричної особистості, якій властивий негативний емоційний досвід. Світоглядно-емоційними домінантами свідомості, об'єктивованої сферами ліричного оповідача і ліричного "я", є відчай, безсилля, гнів, прагнення бунту, душевний біль, відчуття катастрофічності й приреченості, які дістають мотивацію в усвідомленні ліричним суб'єктом руйнівних подій, що мають місце в національному просторі й осмислюються як глобальна трагедія.

Емоційна домінанта вірша "Земля", на перший погляд, не є характерною для ліричного суб'єкта поезій Т.Осьмачки, оскільки змальована у ньому динамічна картина збуреного світу не має властивого іншим творам есхатологічного забарвлення й отримує захоплену оцінку з боку ліричного "я":

Хай лютує, кида хвилі
У простори океан! [10, 32].

Однак емоційне забарвлення зображеного дістає певну мотивацію, якщо взяти до уваги художній час інших поезій, який корелює з міфологічною моделлю. Очевидно, вірш "Земля" може витлумачуватися як образ світу, що перебуває у стані творення, а не руйнації. Подібна інтерпретація співвідносить цей твір з першими рядками вірша "Казка" ("Ой з трьох кінців світа"), які так само поглиблюють міфологічну часову перспективу. Отже, загальна динаміка міфологізованого часопростору ліричних творів Т.Осьмачки може бути окреслена як рух від стану творення до стабільності "золотого віку" й далі через стрімкі руйнівні зміни – до необмеженого тривання ситуації катастрофи. Відтак позитивна емоційна домінанта вірша "Земля" постає цілком закономірною.

Вірші "Нова доба", "Зірниця в морях" і "Поїзд" дисонують з іншими поезіями Т.Осьмачки, насамперед з тими, що, як і названі, входять до сфери ліричного оповідача або ліричного "я". Урочисте оспівування "сильного "сьогодні"" у поезії "Зірниця в морях",

утвердження зв'язку новітньої доби з епохою скіфів, які "підняли бунт проти старшин" [12, 8], у вірші "Нова доба" або бадьора, оптимістична тональність, притаманна поезії "Поїзд", видаються втіленням прореволюційних настроїв, взагалі не властивих творчості митця. Ці твори, за словами С.Чернюк, "могли бути інтерпретовані як відповідні до офіційної політичної настанови" [15, 71]. На нашу думку, згадані поезії доцільно розглянути у світлі тверджень С.Павличко про те, що "уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного читання" – сприйняття того чи іншого твору "в широкому контексті творчості" митця і вміння розрізнати "справжні думки письменника і обов'язкову риторичку" [16, 179 – 180]. Хоча Т.Осьмачці в цілому не властивий соціально-політичний конформізм, вірші "Нова доба", "Зірниця в морях" і "Поїзд" усе ж становлять поодинокі зразки "обов'язкової риторички" в його поетичному доробку 20-х років.

Ретельний аналіз вірша "Поїзд" дозволяє помітити суттєву невідповідність між тим, що задекларовано ліричним суб'єктом, і тим, що сугестується зображенням просторового тла. Так, художній простір, який є фоном шаленого руху експреса – "нового віку", "переживається" ліричним суб'єктом як ворожий, навіть смертельно небезпечний:

Загострені вітром, як сині ножі,
виснуть над нами з безодні –
у холоді мертвому дні крижані
виснуть далеко за обрій.

Під жалами днів, ой, віки нам летять... [12, 91].

Але ж і рух "нового віку" спрямовано у безвість або небуття – "в чорні беззор'яні ями" [12, 91]. Справжня, не скоректована оптимістичними (краще сказати, псевдооптимістичними) вигуками, настроєва домінанта ліричного "я" характеризується тривожністю й страхом перед майбутнім:

Летить новий вік, у безодні летить!..

Страшно: туман, трясовиця... [12, 93].

Таким чином, сфери ліричного оповідача і ліричного "я" у їх єдності постають надзвичайно монолітним утворенням. Поезії, що за своєю тональністю контрастують з основним масивом розглянутих творів, очевидно, слід сприймати лише як втілення "обов'язкової риторички". Отже, не доцільно говорити про амбівалентність емоційної домінанти ліричного суб'єкта (або про різні типи ліричної особистості). Подальше зіставлення настроєвих домінант, об'єктивованих різними композиційно-мовленнєвими формами (ліричним героєм, ліричним персонажем, ліричним оповідачем, ліричним "я"), дозволить виявити психологічні типи ліричної особистості і з'ясувати їх співвідношення, що може суттєво доповнити характеристику усєї ліричної системи Т.Осьмачки.

Література

1. **Давидова-Біла Г.** Образ автора в ліриці І.Я.Франка: Дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 1999.
2. **Корман Б.О.** Изучение текста художественного произведения. – М., 1972.
3. **Бройтман С.Н.** Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.
4. **Гурвич И.А.** Формы хронотопа в лирике // Пространство и время в литературе и искусстве. Методические материалы по теории литературы / Под ред. Ф.П.Федорова. – Даугавпилс, 1990. – Вып. 4.
5. **Лапко О.** Структура художнього часу в ліриці Тодося Осьмачки // Наукові записки. Серія: Філол. науки (літературознавство). – Кіровоград, 2004. – Вып. 56.
6. **Лапко О.** Особливості організації художнього простору в ліриці Т.Осьмачки // Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції "Динаміка наукових досліджень 2004". Українська мова та література. – Дніпропетровськ, 2004.
7. **Барчан В.** Особливості поетики збірки "Скитські вогні" Тодося Осьмачки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2001. – Вып. X, спеціальний.
8. **Барчан В.** Особливості поетики експресіонізму в ліриці Тодося Осьмачки (збірка "Круча") // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2000. – Вып. 2.
9. **Маринкевич С.** Сильові доміанти поезії Тодося Осьмачки: Дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2003.
10. **Осьмачка Т.** Поезії. – К., 1991;
11. **Осьмачка Т.** Круча. – К., 1922.
12. **Осьмачка Т.** Скитські вогні. – Харків – Київ, 1925.
13. **Осьмачка Т.** Из-под світу. – Нью-Йорк, 1954.
14. **Зборовська Н.** "Танцююча зірка" Тодося Осьмачки. – К., 1996.
15. **Чернюк С.** Образна символіка у творах Т.Осьмачки: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2003.
16. **Павличко С.** Теорія літератури / Передм. М.Зубрицької. – К., 2002.

T.Osmachka's lyric poetry as a artistic system is researched in the article. The author analyzes elements of introspective representation in the T.Osmachka's poems and defines emotional leitmotifs of the lyric subject.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Липа

Н. Є. Левицька

ФЕНОМЕН ПРОЗАЙКА ЮРІЯ ЛИПИ

Творчий доробок Ю.Липи, що повертається до українського читача після довгих років забуття, складає окрему, важливу і майже не досліджену сторінку вітчизняної літератури ХХ століття. Особливий інтерес викликає біографія письменника, що її з повним правом можемо

віднести до ряду героїчних життєписів, у яких матеріалізується подвижницька ідея нерозривності життєвих і творчих принципів.

Мета цієї статті, сформульована в заголовку, передбачає такі завдання:

- означити головні віхи життєвого шляху Ю.Липи;
- окреслити найхарактерніші риси творчої особистості письменника;
- розкрити нерозділимість естетичної і громадянської позиції Ю.Липи, сенс і значення його творчого феномена як духовного моноліту.

Першу і єдину збірку новел “Нотатник” Юрій Липа надрукував у 1936 – 1937 рр. (в-во “Народний стяг”) у Львові. Книжку перевидано в Україні лише 2000-го року [2], до 100-ліття від дня народження письменника. Як стверджує у передмові Л. Череватенко, “Нотатник” є не лише найвищим новелістичним здобутком автора, а й однією з вершин української літератури ХХ століття” [4, 10].

“Публікаторська епоха”, започаткована в добу “перебудови” й потужно стимульована процесами національно-культурного відродження, спричинила до оприлюднення цілих масивів художніх текстів, що перебували під забороною. Як наслідок, історичне річище української літератури суттєво розширилось і поглибилось, а перед вітчизняним літературознавством постала нагальна потреба неупередженої естетичної оцінки опублікованого, далеко не рівнозначного з огляду на художню вартість.

Услід за відомим дослідником література “розстріляного відродження” Л.Череватенком можна стверджувати, що шістьнадцять новел, зібраних у книжці Ю.Липи “Нотатник”, належать до золотого фонду української новелістики – традиційно найрозвинутішої (поряд із ліричною повістю) форми прозового мистецтва.

На думку відомого російського літературознавця Д.Лихачова, “літературний твір, навіть якщо він ні з ким і ні з чим відкрито не полемізує, тією чи тією мірою самим своїм існуванням змінює співвідношення сил на літературній арені. Ця зміна сил може здійснюватись у плані суспільної чи літературної боротьби, у плані боротьби напрямків і стилів – індивідуальних у тому числі” [3, 25]. Гадаємо, новелістичний “Нотатник” Ю.Липи належить саме до тих творів, які своєю, хай запізнілою на кілька десятиліть, появою змінюють розташування сил на літературній арені, що справедливо стосовно історичного аспекту (наші уявлення про українську художню прозу 30-х років), рівною ж мірою – стосовно сьогоденного літературного процесу, який став ристалищем гострої, часто – непримиренної боротьби різних напрямків, шкіл, стилів, естетичних позицій.

“Цілком можливо... будь-яку літературну творчість у цілому вивчати як суспільну поведінку, – пише Д.Лихачов. І, обстоюючи думку про те, що “індивідуальний стиль письменника може розглядатись як його поведінка” (зрозуміло, громадська – *Н.Л.*) зазначає:

“Індивідуальний стиль як поведінка письменника може бути зрозумілий у двох сенсах. По-перше, у стилі може бути відкрите поведінкове начало, стиль може розглядатись як певного чину поведінка письменника – “поведінка в письмі”. По-друге, стиль може розглядатись як відображення реальної поведінки людини, як щось невіддільне од поведінки письменника в житті, як прояв єдності його натури й діяльності.

Я сказав – “може розглядатись”, але чи є необхідність у такого роду розгляді стилю письменника як його поведінки? Чи додасть такого роду вивчення стилю письменника щось присутнє до звичайного вивчення його творів? У деяких випадках такий підхід необхідний” [3, 25 - 26].

Висловлюючи впевненість, що саме такий підхід продуктивний щодо творчості Ю.Липи, ми, на жаль, не маємо змоги скористатися ним із огляду на недослідженість біографії письменника в сучасному літературознавстві й труднодоступність джерел, обумовлену цілковитою заборонаю творчості, ба навіть згадок із негативним знаком про письменника в Радянській Україні. Залишаючи для майбутніх дослідників питання єдності стилю творчості й стилю життя Ю.Липи як єдності екзистенціально-культурної, ми все ж торкнемося, бодай пунктирно, певних віх біографії письменника.

Ю.Липа належав до другої хвилі української політеміграції в Європі. Це були “ті українці, які емігрували з України після Визвольних Змагань і проживали у Центральній Європі (Польщі та Чехословаччині) чи й Західній Європі, – зазначає Л.Залеська-Онишкевич. – Часто це були високоосвічені люди; психологічно вони вважали себе тільки тимчасовими емігрантами і чекали повернення до вільної України” [1, 13].

Ю.Липа народився 1900 року в Одесі в родині визначного поета, есеїста, фахового лікаря й українського патріота Івана Липи. Заходами І. Липи наприкінці ХІХ ст. було засноване відоме Братство Тарасівців – перша в Україні нелегальна політична організація, до складу якої, зокрема, входили Б.Грінченко, М.Коцюбинський, Є.Тимченко, М.Черняхівський, М.Міхновський. На відміну од українофільських товариств, які обмежувались у своїх програмах домаганням культурної автономії, тарасівці сповідували ідею політичної незалежності України. “Народ наш доти не заспокоїться, доки не буде мати самостійної України”, – стверджував І. Липа [4, 4]. Царський уряд заарештував його і кинув на тринадцять місяців до в’язниці. Вийшовши на волю, І. Липа продовжив свою літературну і громадську діяльність, друкуючи публіцистичні твори під псевдонімом “Степовик”, а поетичні – під псевдонімом “Петро Шелест”. В Одесі продовжилась і його лікарська практика.

Навіть сказаного досить, щоб уявити культурну атмосферу, в якій минали дитячі роки Ю.Липи. Він успадкував не лише лікарський фах, а й ідеї свого батька. Літературна діяльність Ю.Липи також розгорталася в

жанрах, розроблених його батьком. Обидва були послідовні й переконані однодумці й соратники як у літературній творчості, так і в боротьбі за незалежну Україну. У родині Лип, як виглядає, не спрацював “конфлікт поколінь”, що наклало виразний відбиток на життєве і творче кредо Ю.Липи. На відміну од ряду революційних романтиків, модерністів та авангардистів, які з’явилися в українській літературі в революційну добу, Ю.Липа ніколи не заперечував класичних традицій національної літератури й культури. Його творчість є взірцем продуктивного продовження традицій, їх тяглості, а не розривів.

З огляду на вищесказане, ми не можемо стосовно творчої особистості Ю.Липи беззастережно приймати відому характеристику “покоління Юріїв та Олегів, що їх зродила доба Державності і Визвольної війни”, яка належить Є.Маланюкові:

“Всі вони, жадібні слави й подвигів – в ім’я Її! – йшли на підбій світу, на відкривання нових обріїв, на завоювання нових просторів. І думка була єдина: зложити всі трофеї біля стіп Єдиної.

О, вони були “духові імперіалісти”! Їм бо вже не вистачала пересипана нафтаїною і по музеях залежала етнографія з її вишивками і піснями, бандурами і “малоросійським театром”. Вони гнівно відштовхувалися від учорашнього рабства, від колоніального нуждарства, від маломістечкової “руської культури”, від сільського примітивізму і “закобзареної” (як казав Хвильовий) психіки попереднього покоління” [4, 3].

У зрозумілому пафосі цієї узагальнюючої характеристики розчиняються окремі деталі, що несумісні з реальними обрисами творчої особистості Ю.Липи й суперечать його дійсній творчій практиці. Здається, він не “відштовхувався” од культури попереднього покоління, його уявлення про українське село ніколи не зводились до висновків про “сільський примітивізм”, його погляди на Шевченка різко розходилися з поглядами Хвильового, згаданого Є.Маланюком. Знайомство героя новели “Коваль Супрун” із Шевченковим “Кобзарем” не обертається ефектом “закобзареної психіки”, натомість стимулює духовне пробудження, перетворює звичайного сільського дядька на лідера громади, свідомого борця за визволення, рівно ж – як і свідомого оборонця національних святинь, до яких Ю.Липа відносив насамперед Шевченкове слово.

На відміну од “м’ятежних комунарів” української літератури, які протиставляли свою творчість здобуткам попередників і не потребували їхнього визнання, Ю.Липа в юнацькому віці дістав благословення класиків – В.Самійленка та І.Франка. Цікаво, що зустрічі з ними були організовані батьком майбутнього письменника, І. Липою, як символічні акції посвячення-ініціації, а не уроків літмайстерності, звичайні у стосунках старших і молодших літературних поколінь. Цей важливий у біографії письменника епізод знаходить відповідне трактування в нарисі Л.Череватенка:

“Хлопчик удався хворобливий, нерідко батькові доводилось буквально витягати його з “того світу”, але духовне, патріотичне його змужніння відбувалося бурхливо. Юрій змалку прихотився писати. Батько ж не хотів, щоб син зазнав лиха від своїх писань: відбирав і дер на шматочки все, що траплялося на очі. Юрій не здавався, і тоді Липа-старший наказав йому зібрати написане та й повіз хлопця до Володимира Самійленка. Той уважно переглянув принесене і благословив: “Талант є. Пиши”. Щоб остаточно у цьому пересвідчитись, батько ще звозив сина в Коломию до Івана Франка, – сивий метр також підтримав юного письменника. Ось ці двоє класиків стали хрещеними батьками Юрія Липи в літературі. Талант його, як бачимо, привітали рано: він був справді неординарний і розвивався за вельми сприятливих обставин” [4, 4].

Припускаємо, що головною причиною, що змушувала І.Липу відраджувати сина од літературної творчості, був стан його здоров'я. Липа-старший погодився з літературним вибором сина лише після того, як із фаховою лікарською доскіпливістю, за посередництвом незаперечних авторитетів, було з'ясовано, що Юрій має літературний талант. Відтоді Липі-молодшому було гарантоване цілковите батьківське сприяння.

Ми зосередили увагу на цьому епізоді, оскільки відносимо його до знакових у літературній біографії Ю.Липи. На якомусь етапі становлення особистості він пережив мікроконфлікт із батьком як слабкий рефлекс реально існуючого й доволі напруженого в передреволюційну добу “конфлікту поколінь”. Однак, завдяки доброзичливій мудрості представників старшого покоління (В.Самійленка, І.Франка, І.Липи), цей конфлікт не розвинувся, а м'яко перейшов у свою протилежність – відчуття культурної спадкоємності, що ним просякнута вся творчість письменника. У своїй літературній діяльності він послідовно утверджував святість культурних традицій, будував, а не рвав мости між сучасною йому естетичною дійсністю й художніми практиками попередників. Це вагомо, ба навіть визначально відбилося на творчості письменника, зумовивши властиву йому художню картину світу, специфіку стилетворення, образотворення загалом і характеротворення зокрема.

Революція не поставила родину Лип перед тяжкою проблемою вибору: з ким бути? Їхній творчості, способів життя була притаманна досягнута, чітка й непомильна визначеність. І.Липа стає членом Центральної Ради і Трудового Конгресу, дещо згодом – військовим комендантом Одеси. Ю.Липа служить козаком у морському курені Одеської Січі. На той час (1917 р.) він закінчив Одеську гімназію, згодом вступив до Одеського університету, де провчився тільки один рік. Враження безпосереднього учасника історичних подій і лягли в основу новел, зібраних згодом у книжці “Нотатник”. Утім, до художньої прози Ю.Липа прийшов значно пізніше. В добу розгортання революційних

катаклізмів він широко друкується в українській пресі, виступаючи з публіцистичними й поетичними творами.

Згідно з сумною логікою згортання, а не розгортання українських національно-визвольних змагань, родина Лип була змушена полишити Одесу й перебраться до тимчасово столичного Кам'янця-Подільського. Потім – утеча до Галичини, у Винники, і – далі на Захід, за межі рідної землі, в Чехословаччину. 1922 року Ю.Липа виїхав до Польщі, де вступив на медичний факультет Познанського університету. 1929 року, закінчивши Познанський університет, він успішно практикує в Мійоводах, переїжджає до Варшави, де 1931 року закінчує школу військових лікарів, працює асистентом на кафедрі медицини Варшавського університету, дістає стипендію в Лондонському університеті, їде до Британії, але невдовзі, після виступу в посольстві на захист галицьких українців, вимушено повертається до Варшави, де провадить активну громадську й літературну роботу, зокрема, заснувавши літгрупу “Танк”.

З 1930 по 1943 роки Ю.Липа жив у Варшаві, очолював український громадський рух і займався творчою, політичною і науковою діяльністю, зокрема, вивчаючи досвід народної медицини, що спричинило до появи його книжок “Цілющі рослини в давній і сучасній медицині” (Львів, 1937) та “Ліки під ногами” (Краків – Львів, 1943).

1943 року Ю.Липа виїхав із Варшави до Галичини, назустріч радянській армії, котра переможно посувалася на Захід, звільняючи все нові землі від гітлерівських окупантів. Рішення їхати на Схід було рівнозначне самогубству, оскільки впродовж усього свідомого життя Ю.Липа боровся з радянською владою багнетом і пером. Він перебрався у Яворів неподалік від Львова, дещо згодом у село, як медик допомагав бійцям УПА і, зрештою, в серпні 1944 року був замордований енкаведистами під час “зачистки” місцевості. Страшні тортури, яких зазнав Ю.Липа перед смертю, не виправдовує ані сувора специфіка воєнного часу, ані його чин відвертого й послідовного ворога, яким, безперечно, поставав ув очах військової радянської адміністрації.

У багатьох дослідників і шанувальників творчості Ю.Липи виникало правомірне запитання: чому він, уже знаний письменник і громадський діяч, авторитетний медик – вирушив із Варшави не на Захід, а на Схід, назустріч цілком очевидній смертельній загрозі й ніби чекав смерті, не намагаючись захиститися чи врятуватися? Спробу з'ясувати причини цього вчинку знаходимо в нарисі Л.Череватенка: “Його тягло на українські землі, до українського села... На селянство Юрій Іванович покладав особливі надії: селяни, працюючи на землі, пов'язані з нею тисячами навіть не ниток, а судин, – вони, по суті, є становим хребтом нації. Маємо ще одне свідчення – зі слів самого Юрія Липи: начебто він хотів побачити, хотів пересвідчитись – як буде поводитись галицька молодь після другого приходу “Совітів”? А може, це домисли, і все

набагато простіше (чи складніше, хто відає?), і квапився Юрій Іванович назустріч тому, що було на роду написано...” [4, 16].

В іншому місці дослідник намагається бодай наблизитись до справжніх причин Липиною вчинку: “Він був переконаний, що “не можна відчувати власної історії, препарованої чужинцем”. “Бо хто може з великою любов’ю, що все розуміє, підійти до української людини на протязі тисячоліть, хто інший, як не сам Українець?”

Тож немає нічого дивного, нічого несподіваного: коли окупаційні чиновники наказали йому геть забиратися з Варшави, де він прожив 14 років, Юрій Липа нітрохи не вагався. “Думати не було коли”, та можна було вибирати. І подався він на Схід, назустріч Радянській Армії, тобто – назустріч не просто небезпеці, а цілком реальній загрозі. “Коли я запитав його, – згадує Олекса Грицунь, – чому ж він не виїхав на Захід, адже він – лікар – скрізь би знайшов собі роботу, – відповідь була пряма: совість не дозволяє виїхати і залишити Україну в такий критичний для неї час”.

Нагадаємо: він повернувся в Україну тоді, коли всі, хто міг, із неї втікали. У нього теж було чимало можливостей врятуватися. Командування УПА пропонувало “дві фіри”, щоб він спокійно вивіз ридиду і книгозбірню. Проте Липа відмовився категорично. Він сказав, що має залишитись на Батьківщині, аби продовжити боротьбу і всіма приступними йому засобами рятувати “наших людей”. Казав, що це не тільки його обов’язок, а й призначення: “Не я той шлях обираю, не мені бодай щось змінювати”. Крайовим провідникам УПА Юрій Липа свою відмову пояснив у містичний спосіб: йому начебто з’явився у сні батько Іван Липа й попередив, що не слід покидати рідну землю в такий важкий, грізний для Вітчизни час...

У чому ж причина? Може, він увірував у свою невразливість? Адже він був глибоко релігійною людиною... “Безрелігійність є одна з іпостасей духовного лінивства”. Тоді чому над його письмовим столом з’явився промовистий напис: “Мemento морі!” Найімовірніше, мабуть, то був свідомий вибір: Юрій Липа озивався на поклик долі. Давно вже він уздрів себе в когорті найвірніших, здатних на подвиг і офіру: “Життя цих синів своєї раси є завжди в небезпеці. Їхня служба Україні – це не спокійна посада в інститутах чи університетах. Їм заглядає в очі смерть, і вони вміють гинути. Цей інтелектуалізм зв’язаний з українською кров’ю і обагрений українською кров’ю в боротьбі”.

Версія, згідно з якою Липа загинув як герой у криївці, воюючи в лавах УПА, – то красива легенда, не більше. Ніхто не може напевно сказати, чи належав він навіть організаційно до УПА. Може, й ні, але що це змінює? Юрій Липа як одвічний (чи довічний) повстанець воював за Батьківщину, воював якщо не зброєю, то палким словом. І цього не могли не помітити, цього не могли простити вороги українства” [4, 19 - 20].

Гадаємо, Л.Череватенко не марно зосереджує свою дослідницьку увагу на причинах, які спонукали Ю.Липу залишитися в Україні. В цьому вчинкові прочитується таємна спонука, що наближає час до розгадки життя і творчості одного “з найгеніальніших, найоригінальніших і... найзагадковіших українських митців ХХ століття” [4, 18]. Дослідницька інтуїція змушує Л.Череватенка дошукуватися причин у сфері метафізичній: “Осмислюючи феномен Юрія Липи, ніяк не можна позбутися думки, що життєвий і творчий шлях його був немовби наперед визначений і вивершений – від променистого дитинства до мученицького кінця” [4, 8].

Не заперечуючи можливості метафізичних підходів у трактуванні характеру, творчості й життєтворчості Ю.Липи, ми вважаємо дискурс містицизму не зовсім доречним у літературознавчих студіях. Феномен Ю.Липи стає зрозумілішим, якщо скористатися згаданою Л.Череватенком і звичною в літературознавчому побуті категорією долі. Письменник Ю.Липа був наділений гострим і непомильним відчуттям долі як внутрішньої спонуки, зумовленої природою особистості. Проблема вибору не стояла чи майже не стояла перед ним, як не стоїть вона перед героями його новел. І письменник, і його герої діють згідно з природою своїх характерів, не знаючи або майже не знаючи інтелектуальних вагань, на яких зосереджує увагу, скажімо, естетика й філософія екзистенціалізму. Не раціональний прагматичний вибір, од правильності якого залежить життєвий успіх, а дія, адекватна внутрішній природі – ось що складає сенс громадянської поведінки Ю.Липи та його героїв. При цьому долі автора й героїв прикметні родовою нерозділимістю з долею України. Втрата цього зв'язку гарантує для них духовну, себто абсолютну смерть, відмінну од фізичної, жертвовної, що для осіб героїчного чину (такі герої Липи, такий він сам) відкриває дорогу в безсмертя.

Сказане вище дає підстави для таких висновків:

Феномен Ю.Липи відзначається особливою цілісністю: естетична позиція письменника не розходиться з етичною, громадянською, політичною; його слово випробуване життям і potwierdжене життям; художні характери героїв (ідеться не лише про новелістику), у яких виразно домінує героїчне начало, суголосні з характером, особистістю автора, якому належить почесне місце в пантеоні борців за державну незалежність України. Саме цілісність, цілеспрямованість, непохитність на раз і назавжди обраному шляху (чи то життєвому, чи творчому) вирізняють творчу особистість Ю.Липи за контрастом до таких непослідовних, розхитаних на буремних вітрах епохи, постатей української літератури, як “м'ятежний комунар” М.Хвильовий, життєвий шлях котрого прикметний широкою амплітудою хитань і сахань (від збройної боротьби проти УНР на боці комуністичної армії – до боротьби проти політики економічної та культурної експансії Москви; від цілковитого заперечення класичних традицій української літератури в

ранніх маніфестах – до захисту класичних надбань і підтримки “неокласика” М.Зерова наприкінці життя тощо).

Ми зупинилися на окремих епізодах біографії Ю.Липи, щоб акцентувати її, сказати б, образну завершеність і викінченість. Героїчний життєпис Ю.Липи стоїть в одному ряду з героїчними життєписами персонажів його новел. Цілісність, духовна міць і “нерозділимість” (“господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму” – найточніша самохарактеристика письменника) є визначальними чинниками феномену Ю.Липи, що зумовили як поетику авторської життєтворчості, так і специфіку стиле- і характеротворення в його прозі.

Література

1. **Залеська-Онишкевич Л.** Драматургія української діаспори. // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К. – Л., – 1997. 2. **Липа Ю.** Нотатник – К., 2000. 3. **Лихачев Д.** Лицедейство Грозного. К вопросу о стиле его произведений. // Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. – Ленинград. – 1984. 4. **Череватенко Л.** “Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму” // Липа Ю. Нотатник. – К., 2000.

The article is devoted to the phenomenon of the prose of Yuriy Lipa. Creative inheritance of the writer comes back to the Ukrainian reader after the long years of oblivion, and makes a separate, important and unresearched page of our literature.

УДК 821.161.2:82-1 Талалай

М. О. Перетяцько

СВОЄРІДНІСТЬ ОСМИСЛЕННЯ БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ У ПОЕЗІЇ ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ

Поетичне мислення Л.Талалая ґрунтується на глибинних кодах, сформованих християнством. Його твори сповнені власне релігійних переживань, на що звернули увагу В.Моренець, І.Прокоф'єв та ін. Літературознавці, не акцентуючи уваги саме на питанні про вплив Святого Письма на світовідчуття поета, під час аналізу віршів Л.Талалая оперують власне біблійними поняттями (на зразок “апостольська здатність дякувати за одпущене долею” [1, 24], “боротьба сил Добра і Зла за душу ” [2, 57]). Розмірковуючи про новаторство та псевдоноваторство, Л.Талалай зізнається, що релігійність є органічною складовою його світогляду: “Я вже в тому віці, коли час від часу думається про іншу неминучу сповідь, яка виключає будь-яке неправдиве

слово, якщо, звичайно, та сповідь перед Богом буде словесною” [3, 12].

З’ясуванню специфіки мовнообразного мислення митця приділяли увагу і В.Базилевський, і І.Дзюба, і О.Логвиненко й інші критики. В.Моренець зазначив, що лірика Талалаєва наскрізь промита нестримним часовим потоком, оскільки філософським стрижнем поетичного світу митця є “значима тимчасовість” [1, 19]. В.Базилевський назвав домінуючою складовою ліричної сили Л.Талалаєва “ненаситість у відтворенні мікрокосму, обертання дрібниць у “золоті подробиці життя”” [4, 5].

О.Логвиненко відзначила душевність лірики митця, її потужну енергетику, легкість і відточеність форми [5, 149]. На думку І.Дзюби, найорганічніше самотність поета виявилася “насамперед у неповторному ладі його помічальності, спостережливості, одушевленого зору” [6, 35]. Ці спостереження не дають цілісного уявлення про своєрідність світовідчуття поета. Його творчий доробок належить, без сумніву, до недостатньо поцінованих, що у значній мірі обумовлює актуальність висловлених нами міркувань.

Мета нашого дослідження полягає в з’ясуванні специфіки творчого осмислення Святого Письма Л.Талалаєва. Завдання визначимо вужче: довести, що митець інтерпретує Біблію відповідно до свого світосприйняття; простежити трансформацію поетом вічних образів і сюжетів.

Зв’язок творчості митця зі Святим Письмом передусім простежується на рівні філософсько-концептуальному, оскільки його поезія на всіх етапах творчості насажена духом морального максималізму. Для віршів останніх збірок характерним є прийом своєрідного діалогу з Богом, специфіка якого полягає в тому, що ліричний герой, звертаючись до Всевишнього, не претендує на отримання відповідей на свої філософські запитання (“Господи, чому воно так швидко, / Швидше, ніж навчилися ми жити?” [7, 17]), проте вірить, що саме Бог є, зрештою, єдиним постійним співбесідником людини взагалі і поета зокрема (“Найсокровенніші слова, / Здається, вишепчу не всує, / І чим душа моя жива, / Якщо не люди, Бог почує” [7, 29]).

Біблійні образи Леонід Талалаєв сміливо вводить у контекст сучасних для його ліричного героя подій і переживань. “Загальновідомість Біблії забезпечує у структурі літературного твору впізнаваність, тому зображуване в художньому реалістично-життєподібному контексті вимагає співставлення, порівняння конкретного, звичайного з універсальним, сакральним” [8, 544], відповідно образна система Святого Письма набуває специфічного трактування згідно з цілями автора.

Так, один з найпоширеніших у творчому доробку Л.Талалаєва **мотив гріхопадіння** фактично позбавлений елементу неґації. Біблійний

пафос справедливого покарання за непослух, репрезентований у зверненні Бога до Адама (“І до Адама сказав Він: За те, що ти послухав голосу жінки своєї та їв з того дерева, що Я наказав був тобі, говорячи: Від нього не їж, проклята через тебе земля! Ти в скорботі будеш їсти від неї всі дні свого життя” [9 - Книга Буття 3:17]), абсолютно нівелюється в поезії Л.Талалая “Змій”. Ліричний герой цього твору, ідентифікований як “справжнісінький Адам” [10, 122], наділяється ідилічними епітетами на кшталт “одухотворений”, а ситуація гріхопадіння переноситься в суто побутову сферу – ліричний герой не встигає познайомитися з дівчиною (“Бо піднесла невчасно Єва /Для тебе яблуко золотих /Із перещепленого дерева” [10, 122]). У контексті цієї поезії специфічно переосмислюються і такі концептуальні для історії гріхопадіння поняття, як “яблуко”, “змій” та “рай”. Символічне біблійне яблуко трансформується в образ звичайного плоду, що зумовлює відсутність негативних асоціацій у ліричного героя (“Спокійно яблуко їси” [10, 122]). Образ змія, підступно-трагічний у біблійному першотексті, переосмислюється митцем іронічно: він як неодмінна складова тріади перших – Адам, Єва, змій – теж присутній, але у вигляді типової дитячої забавки (“І поглядаєш сумовито, /Як намагається твій син /У небо змія запустити” [10, 122]). Відповідно переосмислюється й образ раю. Він постає десакралізованим, втрачаючи свою сакральну антилокалізацію: Леонід Талалай обмежує його універсальну сутність конкретним епітетом “пляжний” (“А над усім над пляжним раєм / Уже під синове «ура!» /В глибокім небі змія літає” [10, 122]).

Для ліричного героя Леоніда Талалая образ біблійного яблука за своєю семантикою часто стає синонімом поняття “знакова подія”, причому ця подія необов’язково пов’язується з негативними реаліями. Міркування митця, репрезентовані у вітаїстичній поезії “Мить”, співвідносять долі Адама та Ньютона (як життєвий шлях осіб, першопоштовхом кардинальних життєвих змін яких було яблуко). У свідомості ліричного героя конструктивна функція яблука в житті видатного вченого не менш важлива, ніж деструктивна в житті Адама. Ліричний герой Л.Талалая зізнається: “І вірю: /Впаде мені /Яблуко /В долю, /Як в долю Адама, /Як в долю Ньютона” [11, 165]. Анафоричний елемент “як” вказує на позитивне сприйняття обох подій.

У поезії “Тоді душа не знала слова” ситуація гріхопадіння сприймається як типова модель стосунків між чоловіком і жінкою, набуваючи значення узагальненості. Для ліричного героя цього твору лише початок взаємин закоханих позбавлений гріховності, хоча й тоді вона (як неодмінна складова стосунків) вже окреслюється (“Ми посміхалися приховано, / Таїли в поглядах тепло, / А наше яблуко гріховне / Тоді ще квіткою було” [11, 363]). Інверсійна акцентація на епітеті “яблуко гріховне” не зумовлює трактування цього образу як негативного, оскільки весь медитативно-сповідальний лад поезії

налаштовує читача на сприйняття твору як приємного спогаду про колишні почуття.

Для ліричного героя твору “Чорна година” світ постає як сукупність циклічних явищ. Первородний гріх Адама та Єви, згідно з його світосприйняттям, не лише розпочав історію людства як такого, а й має її завершити. “Чорна година” (тобто від’їзд) в житті конкретних мешканців села зумовлює трагічне відчуття тотальної самотності, спустошення природного оточення (“Самотній пес дитячу люльку нюха” [11, 494], “Біліє в ніч покинутий будинок” [11, 494]). Деталізований опис саду (“Важкі плоди іскряться від роси”) спростовує ідилічність семантики поняття “рай” щодо покинутого людьми місця. “Яблуневий рай” за таких умов стає втіленням певної абсурдності буття, оскільки “навіть змія в раї цім немає, / І нікого плодами спокусить” [11, 494]. У свідомості ліричного героя відбувається конотативна переакцентація біблійних образів: ставиться під сумнів позитивна самодостатність раю й утверджується винятковість образу змія як репрезентанта світу живих істот.

Трансформації в поезії Л.Талалая зазнає **легенда про Каїна та Авеля**. Обробка цього сюжету має давню традицію як у світовій (Байрон), так і в українській літературі (М.Костомаров, І.Франко, І.Багряний, В.Сосюра). Для творчого переосмислення цієї історії у поезії Л.Талалая характерним є явище інтерференції власне біблійних та народних, апокрифічних, джерел, оскільки митець співвідносить злочин Каїна з появою плям на місяці. На відміну від М.Костомарова, І.Франка та ін., Л.Талалая цікавить не морально-етичний аспект цієї проблеми. Митець вводить мотив братовбивства як епізодичний у контекст власних розмірковувань чи спостережень.

Поезія “Ось так і минає, іржавіє літо” відображає інтроспективне занурення ліричного героя у власну душу. Він осмислює своє життя з позицій сформованої людини похилого віку. Усвідомлюючи, що прийшов час підсумовувати прожите, ліричний герой намагається охарактеризувати свої враження від світу. Наявність суто талалаївського пафосу вагомості кожної миті в цьому випадку не сприяє утвердженню оптимістичного світосприйняття. Картини, що постають в уяві ліричного героя, мають виразний трагічно-апокаліптичний відтінок (“тільки порожній не клониться колос<...>, / І роду людського чорнішає книга, / І нива бідніє, і чайка-небога / Уже не возносить квиління до Бога” [7, 34]). Саме в такий контекст поет вводить біблійний мотив братовбивства.

У Святому Письмі вбивство Авеля відображене як процесуальна акція (9 - Буття 4:8. І говорив Каїн до Авеля, брата свого. І сталося, як були вони в полі, повстав Каїн на Авеля, брата свого, і вбив його), Леонід Талалай подає цю подію як констатацію (“ І Каїном, що залишився без брата, / Сміється, регоче півмісяць щербатий” [7, 34]), яка характеризує приреченість безглузлого світу, оскільки “межа заростає між злом і добром” [7, 34].

Образи Каїна та Авеля у творчому доробку митця не завжди співвідносяться з виразно песимістичними картинами. Поезія “Вечірній пейзаж” є типовим для Л.Талалая динамічним описом краєвиду. Майстерно схоплені деталі вечірнього села (“Птахи кружляють/ Над лугом розораним” [11, 202], “Хлопчик на соняху, / Вирваним з коренем, / Не оглядаючись скаче у світ” [11, 202]) доповнюють опис неба (“Світиться в небі / Ясний молодик, / Де не проявлені / Авель і Каїн, / Тільки обведено / Коло біди” [11, 202]). Прикметним у цьому контексті є ідилічний епітет “ясний молодик”. Саме епітет створює гармонійну картину світу, проте композиційний прийом графічного членування останніх рядків акцентує увагу на трагічній події братовбивства як такої, що присутня на всіх етапах історії людства.

Безпосереднім запозиченням біблійного сюжету можна вважати розвиток подій у поезії **“Лотова дорога”**. Власне вже назва орієнтує реципієнта на зіставлення вірша з Біблією.

Як і А.Ахматова у російській літературі, Л.Талалай психологічно обґрунтовує поведінку Лотової дружини, пояснюючи, якими причинами був зумовлений її непослух. Біблійне джерело не подає відомостей про цю жінку як особистість, у Святому Письмі її перетворення на стовп подано як факт (9 – Буття 19:26. А жінка його, Лотова, озирнулася позад нього, і стала стовпом соляним!...). Дружина Лота у творчому доробку митця є передусім люблячою матір’ю, і саме думка про покинуту вдома дитину змусила її озирнутися. Поет відображує складний внутрішній стан роздвоєння: сфера власне свідомості спонукає жінку до широкій молитви, проте згадка про дитину належить до шару підсвідомого (на що вказує порівняння “невідступно, як вина”), яке паралізує волю людини, що формально зумовлює ситуацію непослуху. Л.Талалай не обмежується змалюванням долі дружини, він, відповідно до тексту Святого Письма, зображує трагедію всього роду.

Більш психологічно обґрунтованим, багатоплановим став у цій поезії й образ Лота. На нашу думку, цей біблійний образ репрезентує саме українську патріархальну свідомість, необхідною складовою аксіологічної системи якої завжди була виняткова хазяйновитість. Внутрішній конфлікт у душі Лота зумовлений необхідністю перекреслити все своє попереднє життя через наказ Бога. Порівняння у рядках “І, наче вісниці біди, /Злякався думки про хазяйство, /Яке залишив назавжди” [11, 460] підказує читачеві, наскільки важким для Лота було усвідомлення зміни ціннісних пріоритетів. Але він, як і його біблійний праобраз, залишався мужнім, думаючи передусім про життя своєї сім’ї. Певний момент сумніву у Божій справедливості був зумовлений втратою когось з рідних. Трагізм цього моменту поглиблюється ситуацією незнання – Лот іде попереду всіх, бачачи, що замість трьох тіней найрідніших йому жінок залишилося всього дві.

У цю мить можна провести паралель між Лотом Талалая і Йовом: Лот не втрачає віри в Бога по нещасті, але ніби починає діалог з Богом

("І, мов запитуючи вись, /Незрячим поглядом у небо /Крізь вії в сажі подививсь"[11, 460]). Строфічна організація поетичного матеріалу сприяла виокремленню рядка "І не побачив там нікого" [11, 460], який накреслює подальший світоглядний злам у душі Лота щодо релігійності. У поезії Талалая, на відміну від першоджерела, увагу приділено процесу подорожі та світоглядним змінам персонажів, які й зумовлять трагічний фінал. Поета не цікавить кінцева мета мандрівки, омріяний біблійний Цоар у своєму творі він скептично (ще до прибуття персонажів) співвідносить із тим притулком "на безлюдді / Де лиш печера кам'яна, / В якій за трапезою буде / Старий п'янити од вина, /І пригада обличчя в сажі /І божевільний доньки сміх , /Яка вночі до нього ляже / І першою учинить гріх" [11, 461].

Образ Лотової дружини своєрідно переосмислюється в поезії "Круті вали". Поява цього образу в контексті пейзажного твору пояснюється асоціативністю людського мислення. Органічна частина краєвиду Донеччини – кам'яна баба – співвідноситься в уяві ліричного героя з трагічною долею біблійної жінки ("І, ніби Лотова дружина, /Біліє баба кам'яна" [7, 70]). Митець розраховує на поінформованість реципієнта, а тому ремінісцентне відсилання до першоджерела не супроводжується жодним коментарем.

Л.Талалая цікавлять не лише образи й сюжети П'ятикнижжя Мойсеєва, але й ідеї, висловлені у книгах навчальних поетичних, зокрема **в книзі Еклезіястовій (або Книзі Пророка)**.

Біблійна думка про надзвичайний лад світобудови, де для кожної дії відведено свій час, репрезентована в поезії "Притча про каміння". Авторська жанрова ідентифікація вказує, що саме Святе Письмо стало першопоштовхом до написання твору. Абстрактно-дидактичне твердження про те, що є "час розкидати каміння і час каміння громадити" [9 – Книга Пророка, 3:5] трансформується в конкретну характеристику певного етапу людського віку – зрілості, коли приходить час робити певні висновки та підсумки ("Не гора підійшла, а пора, / Коли треба збирати каміння" [10, 45]). Цей етап у ліричного героя Л.Талалая не асоціюється з позитивними речами, оскільки є антитетичним етапу молодості – порі виняткових мрій, коли людина може дозволити собі висловлювати бажання на кшталт "щоб до мене гора / Підійшла по моєму хотінню" [10, 45]. Реалізуючи пораду Еклезіяста, ліричний герой цієї поезії усвідомлює, що його час – час нестримного мрійництва – минув назавжди, а тому сучасні процеси його не цікавлять, що спонукає його зайняти споглядально-пасивну позицію у власному житті ("І дивлюся, як в стіни чужі / І моє закладають каміння" [10, 45]).

Поезія "Хліб по воді", окрім промовистої назви, має й епіграф з Книги Пророка "Хліб свій пускай по воді, бо по багатьох днях знов знайдеш його". Специфікою цього композиційного елементу є те, що він "формує читацьке передрозуміння" [12, 54]. На думку Є.Козицької,

ставлення автора до висловленого в епіграфі може мати чотири основні вияви: автор може погоджуватися з поглядами, висловленими в епіграфі, просто розвивати тему, полемізувати з автором епіграфічних рядків або дистанціюватися від них [12, 55 - 60]. Ми вважаємо, що поезія “Хліб по воді” є синтезом двох виявів авторського ставлення до позиції, висловленої в епіграфі. Ліричний герой митця, усвідомлюючи гуманістичний пафос Еклезіястової настанови, виконує заповіт (“Прийшов, як тоді, / Щоб хліб для онука /Пустить по воді”[11, 477]). Для нього важливою є віра в те, що “можливо, й журба попливе за водою” [11, 477], оскільки концепція, репрезентована в Книзі Пророка, є спроектованою в майбутнє. На цьому етапі думки ліричного героя суголосні ідеям, висловленим в епіграфі: він сподівається на щасливе майбутнє й певною мірою на духовне відродження. Проте об’єктивні закони світу переконують у тому, що людина завжди має зважати на специфіку тієї конкретної ситуації, у якій вона опинилася. У певний момент ліричний герой розуміє абсурдність своїх сподівань і – відповідно – дій, оскільки він кидав хліб у “болото стояче...” [11, 477]. Кульмінаційні останні рядки вказують на зміну у світовідчутті героя і знаменують етап імпліцитної полеміки автора з думками, репрезентованими в книзі Еклезіястовій.

У творчому доробку Л.Талалая набуває своєрідного переосмислення й один з найрозповсюдженіших біблійних сюжетів – **історія повернення блудного сина**. У поезії “Блудний син” митець подає свою, модернізовану відповідно до специфіки часу, версію повернення. Біблійна історія (Євангеліє від Луки 15: 10-32) утворює ідею Божого всепрощення при широму каятті, оскільки “радість буває в Божих Анголів за одного грішника, який кається” [9 – Євангеліє від Луки 15:10]. Л.Талалай не вказує на причини, які спонукали ліричного героя цієї поезії залишити домівку, він змальовує вже власне мить повернення. Формально вся поезія змальовує цю мить у дусі біблійно-радісного фіналу. Ключові слова біблійного батька (“Веселитись та тішитись треба було, бо цей брат твій був мертвий і ожив, був пропав і знайшовся!” [9 – Євангеліє від Луки 15:32]), не маючи прямих аналогів у поезії Л.Талалая, зумовлюють настроєвість твору. Проте характерна для митця акцентація на деталях (“Помітив, що дошка брудна” [11, 458]) вносить елемент руйнації у біблійну гармонійність стосунків між батьками й сином. Момент інтроспекції ніби переконує читача у завершенні поезії відповідно до першотексту, оскільки син, “вслухаючись в рідні слова /Давно призабутої мови” [11, 458], згадував сакральні для української свідомості образи – “свято Різдва, / І матір, і зірку ранкову”. Зв’язок з Біблією на рівні стилістичних фігур забезпечує полісиндетонність цих рядків (за В.Сулимою, сполучник “і” “можна назвати біблійним сполучником, який сам по собі кодує ідею загальної єдності тексту і змісту Святого Письма” [13, 385]), яка сприяє утвердженню думки про

щасливий фінал. Проте промовиста антирелігійна дія сина (яку можна кваліфікувати як момент вагання) – “Та погляд одвів од кутка, / Де свічка під Богом горіла” [11, 458] набуває відповідного продовження в кульмінаційних кінцевих рядках : “Вдивлявся лише у пітьму, / В якій приховала світлиця / Усе, що від батька йому / Вже скоро у спадок лишиться” [11, 458]. Таким чином біблійна ідея про духовне відродження людини зазнає сутєвих змін відповідно до вимог матеріалістичного суспільства.

Отже, Л.Талалай сприймає Біблію як невичерпне джерело сюжетів і образів на всіх етапах творчого шляху. Ліричний герой переважної більшості поезій митця є людиною з народно-релігійним світоглядом, яка сповідує принципи біблійної моралі. У ряді поезій вплив Святого Письма простежується не лише на рівні філософсько-концептуальному, а й на сюжетно-образному. Специфікою абсорбції біблійного матеріалу в поезії Л.Талалая є перекцентрація на сутєві саме для митця деталі. Відповідно до власного світовідчуття поет позбавляє ситуацію гріхопадіння негативного трактування, ввівши її у сучасний побутовий контекст, оскільки він сприймає її як характерну модель стосунків між чоловіком і жінкою чи ототожнює з емоційно-нейтральним поняттям на кшталт “знакова подія”. Трагічна історія братовбивства може трансформуватися у творчому доробку митця в елемент пейзажу, який не потребує авторських коментарів. Психологічного обґрунтування зазнають вчинки як Лотової дружини, так і самого Лота, причому обидва наділяються традиційно позитивними для української свідомості рисами. Водночас асоціативні властивості мислення дозволяють поетові співвіднести біблійний образ з реаліями батьківщини, поєднавши таким чином універсальну історію Святого Письма з історією конкретного топосу. Експліцитно приймаючи абстрактно-дидактичні ідеї, репрезентовані у книзі Еклезіястовій, Л.Талалай імпліцитно полемізує з ними, вказуючи на необхідність коригування давніх істин відповідно до реальних умов життя. Ідеалістична концепція духовного відродження людини реалізується у творчому доробку митця у максимально реалістичну історію, яка є типовою для людства на сучасному етапі розвитку. Поезія Л.Талалая характеризується контрастністю зовнішнього і внутрішнього, яка зумовлює невідповідність простоти художньої форми філософській глибині думки. Своєрідність осмислення біблійного матеріалу переконливо доводить оригінальність мовнообразного мислення поета.

Перспективою розвитку теми цього дослідження є зіставлення біблійних образів у поезії Л.Талалая з творами його сучасників з метою виявлення специфіки трансформації вічних мотивів відповідно до світосприйняття конкретних авторів.

Література

1. **Моренець В.** Істина – в дорозі // Талалай Л. Вибране. – К., 1991.
2. **Прокоф'єв І.** Інтуїтивні начала у віршах Леоніда Талалая // Слово і час. – 2001. – № 6.
3. **Талалай Л.** Коли заговорить душа // Слово просвіти. – 4.7(85). – 2001.
4. **Базилевський В.** Похвала Леоніду Талалаю з нагоди його 60-річного ювілею // ЛУ. – 2001. – №42
5. **Логвиненко О.** Мить щасливого страждання у ліриці Леоніда Талалая // Вітчизна. – 2000. – № 7-8.
6. **Дзюба І.** “...І вічні питання до білого світу”. Нотатки про лірику Леоніда Талалая // Січ. – 1992. – № 2.
7. **Талалай Л.** Потік води живої. – К., 1999.
8. **Антофійчук В.** Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. Наук. Пр. Міжнар. Наук. Конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч.1.
9. **Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту.** – К., 2002.
10. **Талалай Л.** Наодинці зі світом. – К., 1986.
11. **Талалай Л.** Вибране. – К., 1991.
12. **Козицкая Е.** Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. V.
13. **Сулима В.** Біблія і українська література: Навч. посібник. – К., 1998.

This article deals with the problem of the Biblia's influence on Talalay's creative work. Special attention is given to the transformation of biblical images according to the poet's world outlook and taking into consideration a present-day ukrainian reality.

УДК 821.161.2'01.09

Т. С. Пінчук

ПИТАННЯ ПРО АВТОРСТВО “ВЕЛЕСОВОЇ КНИГИ”

Ми бажаємо знати свою історію. Бажаємо припасти до того таємного живого джерела, яке дає нашій землі сили для життя і можливість перебороти все. Ми маємо право на свою історію, а тому повинні писати її самі: діти про своїх батьків і дідів. Тільки так пишеться справжня історія.

Тільки так ми можемо усвідомити своє коріння, утвердитися у вірі своїх предків, як і у вірі в те, що земля наша незалежна.

„Велесова книга”, „Боянів гімн” і „Веда слов'ян” повинні допомагати нам глибше пізнати свою історію. Наші предки залишили

нам велику спадщину, історію, культуру, землю. Чи збережемо ми це все, чи доживемо до своїх нащадків?

У ХХ столітті відбулося збільшення всіх традиційних культур. Люди, принажені привидами, що видають себе за вісників майбутнього, відкинули минуле – і опинилися у світі, в у якому жити стає все важче. Хворобами – душевними та фізичними, передчасною старістю ми розплачуємося за відхід від істинного шляху („Снезі Прави”, як сказали б нам наші пращури), шляху створення нового, від життя згоди з собою та з природою.

Люди починають шукати причини своїх нещасть, духовного занепаду тільки поза собою. В той час як причина в нас самих, які не зберегли спадкоємність, відвернулися від вікових традицій. І тільки звернення до досвіду попередніх поколінь дає надію на відродження нашої землі.

„Велесова книга” – це унікальне джерело відомості про мову, культуру, віру, предків всіх слов’янських народів. Події, описані в книзі, продовжують нашу історію за 1500 років до Володимира і закінчуються десь 870-879 рр. У ній діють відомі й незнані історичні постаті (Германаріх, Словен, Скіф), вводиться низка нових осіб (Ір, Богумер), відбувається переплетіння історичних, міфологічних, космологічних сюжетів, надається реконструкція світогляду і міфології про українців. Пам’ятка містить згадки географічного та екологічного чину, осмислюється слов’янська колонізація Криму, надаються цілі свідчення про Дніпро, Київ, землю Русколяль, тобто Україну. Багато нового дізнаємось про устрій, життя та побут наших предків.

Зважаючи на основний пафос книги, що міститься в самій назві і є підтвердженням народження твору в язичницькі часи, більшість дослідників вважає, що „Велесова книга” – це оборона віри предків, клич на захист давніх духовних святинь, зневажених на Русі в часи Аскольда та Володимира Святославовича після прийняття християнства.

„Тримайтеся браття наші, плем’я за плем’я, рід за рід і бийтеся за себе на землі нашій, яка належить нам і ніколи іншим, се ж бо ми і русичі, славці богів наших”, „адже ваша кров наша, там є земля наша, і це вороги знають...” – такими нагадуваннями і закликами сповнено текст твору. І, читаючи його, відчуваємо, що автор веде з кимсь приховану полеміку. І не тільки з проповідниками християнства, прийняття якого він вважав великим злом для Русі, оскільки вона, на його думку, втрачала всю свою національну самобутність і зраджувала рідних богів. Вістря його полеміки спрямовано проти тих місць „Повісті вremenних літ”, де йдеться про князів Аскольда й Діра, з якими буцімто пов’язана версія про завоювання київського престолу вихідцями з чужинських (як називали їх у давнину, варязьких) земель. Отже, „Велесова книга” має яскраво виражене ідеологічне спрямування. Вона – випад проти так званої норманської теорії походження руської державності. Невипадково автор

її постійно наголошує: „... кров наша просимо рече, що єсьми русичі, не слухайте ворогів...”.

Поява „Велесової книги” не могла не привернути уваги широкого загалу, починаючи від перших дослідників в еміграції Ю.Миролюбова, С.Лісного, Б.Ребіндера, С.Парамонова, С.Ляшевського, В.Шаяка, М.Шкаврытко, М.Скрипника до вчених з України, Росії, Болгарії, Югославії, таких як С.Плачинда, М.Слабошпитський, Г.Лозко, Ю.Шалов, Ю.Бігунов, О.Асов, М.Стоянов, І.Шишмаков та багато інших. Всі вони визначають, що найдавніша пам’ятка писемності слов’ян є суттю народження того етнокультурного імпульсу, який вів слов’ян після падіння Трої до створення Скіфії, до створення русинами першої держави Арати (Ориси, Арсанії і Русі).

Багато загадок ставить перед дослідниками „Велесова книга”. Але мабуть найбільша загадка – сам автор (чи автори) твору. Чи зберегла його ім’я історія? Хто ним може бути?

Починати досліджувати будь-яку давню письмову пам’ятку слід із попереднього ознайомлення з нею. Тобто з визначення (спочатку попереднього) часу й місця його створення, імені автора тексту, навіть якщо він і не називає себе. Тобто ми повинні знати і що за пам’ятка перед нами, до якого часу й місця її можна віднести. І це цілком ймовірно, якщо необхідні відомості надалі в самих текстах і якщо її можна прочитати. Вирішити ці проблеми слід ще до детального вивчення самого рукопису, до повного перегляду її текстів, вирішення питання щодо її достовірності.

Лише тоді можна підступити до в’яснення щодо походження пам’ятки. Тоді ж ми зможемо відновити відповідь на питання і як могла зберегтися та чи інша пам’ятка? Який шлях у віках вона пройшла?

І нарешті перейти до ознайомлення з історією знахідки та публікації пам’ятки. Ми визнаємо, які перші відгуки вона отримала в науковому світі. З часу знахідки „Велесової книги” робіт на цю тему вийшла велика кількість. Тільки перекладів цієї книги на різних мовах вийшло більше, ніж два десятки, ще й численна кількість досліджень найбільших славістів світу.

Здається, сам час починає нам диктувати умови щодо в’яснення імені легендарного творця дощечок „Велесової книги”, які стали своєрідним літописом душі руського народу.

Надзвичайно цікавим щодо авторства „Велесової книги” є дослідження відомого російського перекладача й інтерпретатора текстів найбільш відомих пам’яток слов’янської величної культури, в тому числі й „велесової книги”, Олександра Асова [1]. В результаті багаторічних досліджень особливо тих, що стосуються, чи один був автор, чи їх було багато, які переписували й дописували тексти, Асов приходять до висновку, що творець пам’ятки був один, і належав він до волхвів.

Звичайно, „...була й традиція, особливо жерців, першоджерела якої ведуть до самого Бояна, Буса й Златогора з роду Білоярів. Були й

послушники, що проходили навчання в храмах, у відомих на весь слов'янський світ центрах ведичних знань, - таких як Руси на Балтиці, Сурож і острів Буян (Тамань) на Чорному морі, святилища Давнього Києва і Новгород Великого. В цих центрах переписувалися найвідоміші літописи, сказання. І багато волхвів читали проповіді на святах поминування предків.

Серед волхвів, був той, хто продовжив спробу предків і завершив традицію Бонових і Златогорових послів. І цей творець, його єдина особистість неначе „присутня” над образами „Велесової книги”, її відчували в кожному рядку, у тексті кожної дощечки.

Цей волхв був надзвичайною особистістю, наділений воістину божественною міццю слова, мав найширший світогляд та знання давньої історії, був посвячений у величні глибини й таїнства слов'яноведичної традиції. Така особистість приходить один раз в епоху й залишає слід у вічності”, – доводить О.Асов [2, 19].

Він переконаний, що ім'я творця величної пам'ятки відомо давно, вже двісті років. Воно вказано, за переконанням дослідника, вже в каталозі відомого археографа О.Сулекадзе, того самого, в якого зберігалися дощечки „Велесової книги” на початку ХІХ століття. У скороченому вигляді воно вказано і в самих „дощечках” (а саме в надстрочному записі дощечки № 12).

І ім'я це Ягила Ган. У каталозі О.І.Сулекадзе навіть вказано, що жив він у ІХ столітті недалеко від Новгороду, у Ладозі.

Асов О.І. переконливо доводить, що ім'я волхва Ягила звичайне, західнослов'янське, і звучить як „Ягайло”, „Ягайла”, що воно могло так звучати і в давнину або близько до того, але при передачі „велесовицею” перетворилося на „Ягилу” (що співпадає з польською транскрипцією), і О.І.Сулекадзе неминуче повинен був передати його як Ягила.

„Прізвище ж, або родове ім'я Ган має знов-таки західнослов'янське звучання: у чехів є ім'я Гашка (як у відомого чеського вченого), є й німецьке прізвище Ганн, що має слов'яно-венедське коріння, бо у слов'янських мовах ган (а також бан, пан, та й хан) означає цар або князь. Є й співзвучне слово хан, що означає жрець, яке цілком підходить для волхва, що належить до роду жреців”[2] – доводить О.І.Асов.

Російський дослідник висловлює гіпотезу, що ладозький, або, що більш вірогідно, новгородський волхв Ягайло Ган був з роду західнослов'янських (тобто венедо-ободритських) волхвів. Мабуть, цим і пояснюються в його мові так звані „польські” риси, на які вказують багато філологів*.

Таким чином, ім'я автора говорить про „венедське” коріння його роду, а також про те, звідки цей рід прийшов у слов'янські землі.

А прийшов він у 790 р. н.е., коли франкський король Карл Великий взяв наступом цитадель ободритів, одну з найвеличніших і найбагатших столиць Стар город, святині якої були знищені, як частково

і мешканці, а місто ввійшло у Франкську імперію і було перейменоване в Ольденбург (зараз це місто знаходиться на землі Шлезвіг-Гольштейн в Німеччині, поблизу Бремена).

І тоді деякі ради ободритів, в тому числі й рід волхва Ягайла (його дід або батько, та й він сам у дитячому віці) переселилися на береги Ільменю у фінські землі, які на той час близько століття залюднювалися також слов'янами, які прийшли з Карпат після воєн з Візантією. Ягило Ган сам від першої особи говорить про це в „дощечках”: „Ми прийшли від Старого городу до озера Ільмень і заснували Новгород. І від того часу ми тут перебуваємо”.

Але стає очевидним, що війна франків з ободритями мало займала Ягайла, бо для нього це давня історія, до того ж повна всяляких поразок: „Ванди на заході перед ворогами землю орють та хистку віру мають”, і саме через хистку віру, за ствердженням Ягайла, їх і перемагають...

Виходячи з цього твердження, О.І.Асов робить висновок, що навряд чи Ягайла зв'язували релігійні узи з венедським храмовим центром – Арковою, повз який він повинен був проїжджати на шляху за Старгорода в Русь Новгородську. Але, що є вірогідним, він проходив навчання в іншому центрі, в Тала гені, у „Велесевій книзі” (наприклад, екмудські (литовські) легенди про Дитріха, який жив в часи Аттіли), бо їх він міг чути в часи навчання в жмуді в храмах Польгена.

Через двадцять років після переселення ободритів ми бачимо Ягайла поруч з новгородським князем Бравліном II, і „дощечки” зберегли постанови Ягайлові князю, в яких згадується про війни з готами і греками, звучить заклик до об'єднання з союзниками-кельтами, ільм ерами (фінами) та жмуддю (Литвою) – для спільного показу проти причорноморської Грецьколані й Готії. При цьому Ягайло нагадує князеві про його діда Бравліна I і закликає повторити його діяння.

Спочатку об'єднані раті слов'ян, ільменів та жмуді пішли від Ільменю до Дніпра і зупинилися взимку 810 р. в Києві.

І тут відбулася подія, на яку О.І.Асов звертає особливу увагу, бо вона дозволяє датувати текст дощечки з якомога астрономічною точністю*. Це було сонячне затемнення, яке відбулося 30 листопада 810 року, як і друге знамення: „... у Непри-ріки лоза розквітнула взимку”.

І ці знамення Ягайло тлумачить як гнів богів на ворогів, а квітуча лоза стає свідченням – знак перемоги над ворогами!

І як не пригадати, що триста років по тому таке ж затемнення відбудеться перед сумнозвісним походом Ігоря Святославовича. І далі ми зможемо прочитати загадкові слова, промовлені князем Ігорем одразу після затемнення: „Браття і дружино! Лучче ж би потятим бут, аніже полоненим бути. Тож всядьмо, браття, на свої борзії коні та на Дін синій поглянем!” [3, 53].

Ці слова довгий час, здавалося, не мали смислу: начебто Ігор сприйняв затемнення як незворотню загрозу полону, неначе його військо було оточено ворогами і в них залишався тільки вибір між смертю і

полоном. Але ж на той момент, перед самим початком походу, їм ніхто не загрожував.

Просто сучасники Ігоря пам'ятали про затемнення часів Бравліна, бо знали тексти „Велесової книги”, які читали на святах помилування предків. І князь, йдучи в похід проти половців, повторював шлях, прокладений Бравліном. Невипадково ж автор „Слова” пригадує русичів, в землю Трояню, славні битви часів антів і т.п.

Так, „Велесова книга” неодноразово уточнює зміст другої великої давньоруської пам'ятки.

Факти свідчать, що Ягайло брав участь у всіх військових походах князя Бравліна. І першим переконливим доказом став похід 811 року на греко-римські колонії Причорномор'я і цілком вірогідно, що битви були й на морі, бо потім воїни звершили набіги морем і на південний берег Чорного моря, і на Малоазіатську Амастриду (згідно Житію Іоанна Амастридського).

Таким чином, Бравлін зібрав воедино майже не всі слов'янські землі. І волхв Ягайло Ган стає ідейним натхненником створення імперії Бравліна, яка розкинулася від Балтики до Чорного моря.

Не без підстав вважає О.І.Асов, що саме в цей момент відстоювання південних кордонів, до Ягайла попадають літописи Русі Суразької та Тьмутараканської, де збереглися також манускрипти Давньої Русколаті – першого слов'янського царства.

Саме тоді в проповіді Ягайла, які читалися під час свята Радогоща, стали включатися оповіді про часи Буса Білояра.

Тоді ж, очевидно, він більш тісно ознайомився і з традицією християнською в храмах Сурижа, Херсонеса, Феодосії, які мали на той час історію у вісім віків. Слід відзначити, що так звані язичники виступали проти наруги над своїми святими, але не рушили чужих. Мабуть, саме тому в „дощечках” з'являються декілька виразів, співзвучних християнській літургії, а також оригінальне, що виходить із слов'янських традицій, трактування деяких подій, відомих також з біблійної історії.

І саме в цей час Ягайло звернувся із закликом до об'єднання всіх, слов'янських і союзних слов'янам родів в могутній союз.

Після правління Бравліна „імперія” стала розпадатися. В Новгороді влада перейшла до князя Буридея, а в Києві став правити, спираючись на варягів, князь Рус.

Всі ці тридцять років Ягайло, судячи зі всього, був далеким від княжих хоромів, бо не звертався він до цих князів, і навіть їхні імена відсутні у „Велесовій книзі”.

Ймовірно, що він залишився слугувати в храмах Сурижа, єдиних, які описані до дрібниць. Ягайло розповідає і про релігійну реформу, і про включення в літургію ряду молитвених формул античного пророка Аполлогія Такського, і навіть появи в храмі поруч зі Сварогом і Матір'ю Славою статуї Дня Патера (Перунця), в якому вказується Юпітер. Так,

вводячи в слов'янську ведичну службу елементи античного богослужіння, Ягайло намагався зміцнити давню віру серед греко-римської частини населення Суροжа.

На той час починає ускладнюватися ситуація, де головною загрозою починають ставати хозари. Сурозьку землю мало цікавили події, що відбувалися в Києві та Новгороді (занепад Русі, загибель Буривя та його сина). Говорив Ягайло тільки про постійно зростаючу хозарську загрозу, розповідав про те, як у минулі сторіччя русичі відкидали хозарів за Дон, і хоча й прийшов він до влади за допомогою Візантії, але не став рушити традиційний уклад життя киян і не переслідував за віру.

Пригадує Ягайло й „салунських братів”, особливо Кирила, та його писану реформу, призначену для того, щоб „ми втратили свою писемність”, і таким чином була відкинута вся давня література, а народ втратив історичну пам'ять.

У результаті загарбницьких воєн Візантії Ягайло змушений був у 864 році, на 73-му році життя, кинути Су рож, в якому прожив майже півстоліття, і разом із сім'єю повернувся на батьківщину, у Новгород Великий.

Коли Ягайло у 865 році з'явився в Новгороді, там йшла гостра боротьба за владу між купцями. Місто, отримуючи поразки від варягів, платило їм данину „Ми взріли руку, яка загрожувала нам, і бачили Суворого Одина, який бажав крові. І ми її проллємо на землю свою Руську”, – писав Ягайло.

В одній з таких битв загинув син Ягайла, про що Ягайло з боєм згадує: „В руських містах каміння волає до нас, і ми вирішили йти і боротися до смерті за землю Руську... Пом'яніть сина мого, який загинув за неї... (Троян IV, I:II).

Прихід Рюрика з варягами Сиксусом, Тривором, Аскольдом не полегшив життя новгородців, а привів до повстання. У „Велесовій книзі” зберігся заклик волхва Ягайла: „Відвадьте Рюрика від земель наших, женіть його назад – туди, звідкіля прийшов!”

Після жорстокого придушення повстання Ягайлові знову прийшлося втікати, як і багатьом новгородцям, до Києва. І це у 83 роки, то був його останній переїзд.

Убивство Аскольдом Діра, охрещення його, знищення ведичних храмів як цитаделі язичників, змусили Ягайла назвати Аскольда „темним воїном”, якого греки переконали, що слов'яни – варвари. „Аскольдове хрещення”, що так нагадує Володимирове, знищило святилища слов'ян у Києві, були заборонені свята помилування предків. Потім Ягайло записав (і це були його останні слова): „Наші прабатьки йдуть по засохлій землі... Відтак ми не маємо краю того й землі нашої. І охрещена Русь сьогодні”.

Наступні події: смерть Рюрика (879), а також прихід у Київ Олега Віщого (варяга Одда) та князювання Ігоря Рюриковича, тексти

„Велесової книги” вже не знають. Ягайло вмирає в часи переслідування прихильників старої віри після 876 року.

Віддамо належне волхву Ягайлові Гану, стараннями якого був збережений величний світ слов'яно-ведичної віри, сама найдавніша історія слов'ян. Хай його сім'я стоїть поруч з іменами великих давніх співців Бояна Віщого, творця „Боянового гімна”, а також волхва Златогора, творця „Білої книги Буса Білояра”. Ягайло продовжив традицію, що іде від перших хранителів віри, пізніше цю традицію продовжить і сам творець „Слова о полку Ігоревім”.

Література

1. **Асов А.И.** Славянские руны и «Боянов гимн». – М., 2002.
2. **Асов А.И.** Тайны «Книги Велеса». - М., 2001.
3. **Слово** о полку Ігоревім. – К., 1970.
4. **„Велесова книга”.** Легенди. Міфи. Думи. Скрижалі буття українського народу. Переклад, підготовка автентичного тексту Б. Яценка. – К., 1995.
5. **Драчук В.** Дорогами тисячелетий. – М., 1976.
6. **Шилов Ю.** Істина “Велесової книги”. – К., 2000.
7. **Федоренко Д.** „Велесова книга” – найдревніший літопис України. – К., 1999.

The article touches upon the problem of the authorship of the “Velesova Knyga”. This is the unique book about the language, culture, religion of the ancient Slavonic nations.

УДК 37.037

В. Ю. Пустовіт

ДУХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ СТУДЕНТІВ

У сучасному світі відбувається активний і складний процес державного й духовного відродження українського народу, формування національної самосвідомості. Характерною ознакою сьогодення є злам старих стереотипів мислення та становлення нових підвалин розвитку, адже час гостро ставить проблему пошуку духовних начал, з'ясування особливостей менталітету, своєрідності українського буття й культури.

Осягнення глибинної сутності традицій, які пов'язані з духовним розвитком нації, можливе лише за умови детального аналізу того, що було набуто цією нацією. Процес національного відродження України спрямований на припинення денаціоналізації та руйнації, а звідси й звернення дослідників до витоків творення духовності народу. Яскравим прикладом є створення у Луганському східноукраїнському національному університеті інституту духовного розвитку особистості

(2004) та проведення міжнародної конференції: “Духовність особистості: методологія, теорія і практика”; у часописах все більше уваги приділяється проблемі виховання духовно багатой особистості.

Проблеми духовності особистості в сучасному українському суспільстві знайшли своє відображення в роботах філософів (В. Михальченка, І. Зязюна, С. Горського, В. Андрущенко, А. Комарової, В. Барановського, В. Табачковського, С. Кримського, С. Пролєєва, Л. Губернського), педагогів (О. Олексюк, Г. Шевченко, Г. Сагач, Л. Масол, В. Харіної, Н. Миропольської), психологів (М. Боришевського, Ж. Юзвак, І. Беха, І. Балла), філологів (Заверталюк Н.І., Козлов А.В., Борзенько О.І.).

У статті ми ставимо завдання – дослідити шляхи формування духовності студентської молоді засобами художнього слова, безпосередньо наша увага буде приділена художній літературі й фольклору.

Керуючись тим, що в системі гуманізації освіти українська словесність є базовим предметом сучасної національної школи, необхідно формувати світоглядну позицію, моральне обличчя, художньо-естетичні якості, правову, політичну, економічну, екологічну й духовну культури особистості

Велика роль у процесі виховання особистості належить гуманітарним дисциплінам, цінність яких зросла в умовах посилення гуманізації навчального процесу. У вищій школі студенти опановують крім української літератури ще й світову, а також ознайомлюються з надбаннями культури. Слушно зауважує Зінаїда Друзь: “Збагачення духовності особистості передбачає освоєння як національних, так і світових надбань літератури. Національне і загальнолюдське мусять розглядатися в літературознавстві як дві сторони єдиного загальнолюдського процесу” Великий пророк Тарас Шевченко звертається із закликом до нащадків:

“Учітесь, читайте,
І чужому научайтесь.
Й свого не цурайтесь”[2,62].

Отже, вивчення скарбів української та світової літератури у нерозривному єднанні і повинно стати першоелементом у процесі виховання духовно багатого студента й майбутнього фахівця третього тисячоліття.

Дослідники світової літератури приділяють особливу увагу проблемі методології навчання, розглядаючи дисципліну як важливу складову духовної культури людства, в якій “не може бути різких розривів, активної руйнації способів мислення, естетичного освоєння світу, художньої свідомості”[3,42].

Художня література – це мистецтво слова, найбагатше та найяскравіше мистецтво, яке розкриває картину світу в естетичних образах, створених силою уяви письменника й поета. З перших днів

перебування у вузі студенти спеціальності українська мова та література вивчають курс усна народна творчість, адже фольклор є першоелементом літератури. Крім цього фольклор виступає однією з важливіших галузей національної культури, криницею духовності, моральності народу. І одне з найпочесніших місць займає українська пісня, znana у всьому світі. І. Огієнко наголошував: “ Пісня – це тихий рай, це привабливі чари, що всім світом признано за нами...І такою ж солодкою, чарівною та привабливою зосталась пісня наша ще й досі”[1,30]. Наша рідна Луганщина, чий духовний образ асоціюється з В. Далем, Б. Грінченком, В. Сосюрою багатий на фольклорні скарби. Це підтверджується з року в рік, коли вирушають фольклорні студентські експедиції, які мають дуже велике виховне значення у формуванні духовності студентів. Це і вплив на підвищення естетичної грамотності та ціннісних орієнтирів, а найголовніше – пробудження майже втраченого в останні часи почуття патріотизму, любові до своєї землі. Для того, щоб оцінити фольклорну спадщину кожного народу, починати треба насамперед з особистої культури. Народнопісенна скарбниця Луганської області ще вивчена недостатньо. Фольклор є різноманітним за жанрами, тому, вирушаючи до сільської місцевості, студентам пропонується збирати не лише пісні, а й звичаї нашого краю, і весільні, і похоронні обряди, і хрестини дитини, тобто простежити, як народна мораль відбиває всі етапи життя людини від народження до смерті. Аналізуючи зібраний матеріал, студенти приходять до висновку, що Луганщину населяють багато національностей зі своїми культурними надбаннями. Учасники фольклорних експедицій виконують копітку пошукову роботу, бо слушним є ствердження українського фольклориста А. Іваницького: “... аналітична робота та її наслідки потребують не лише теоретичних знань, але й практики, вміння слухати і бачити, вміння мислити. Такі вміння спрямовує теорія, але загострює і розвиває їх практика”[4,269]. Результати таких експедицій ще раз доводять, що душі молоді не обміліли, земля наша багата на таланти і ми гідні нащадки своїх пращурів.

Викладач вищого навчального закладу лише тоді успішно виховує своїх студентів, коли його особисті моральні якості, зовнішня культура перебувають на високому рівні. Крім висококваліфікованого знання предмета, загальної культури, педагог має бути всесторонньо розвинутою особистістю, володіти знаннями політики, психології, суспільно-побутового життя країни тощо. Учений-педагог має розуміти природу творчості, бачити, відчувати студентську аудиторію і перспективи розвитку кожного свого вихованця. Слушно наголошують на цьому й автори програми “Українська література. Програма для професійно-технічних навчальних закладів України”: “Завдання викладача – повернути втрачений престиж національної літератури, позбутися нав’язаного їй комплексу меншовартості, виховувати активного, естетично розвинутого та вимогливого читача. Педагог усіма

засобами навчання має переконати учня, що українська література – самобутня й цікава, українська мова – багата і прекрасна, а український народ – талановитий”.

Сьогодні, у час бурхливої модернізації, автоматизації і комп’ютеризації важко зацікавити молодь зразками творів красного письменства. І тут велика відповідальність належить педагогу-наставнику. Як прилучити до таїни краси художніх образів? Кожен твір несе в собі як позитивні, так і негативні образи, отже, необхідно дослідити “духовний потенціал персонажа”, показати студентам ідеал українця, зосередити увагу на вчинках, рисах характеру тощо. Для вирішення цих проблем варто застосовувати дослідницький характер роботи над художнім текстом.

Крім цього, література має ще одну істотну властивість – вона здатна зафіксувати перебіг подій життя в найрізноманітніших його психоматеріальних проявах. За допомогою слова ми досягаємо простір і час.

Щоб успішно керувати педагогічним процесом, учитель повинен враховувати можливості дітей, знати закономірності сприймання ними художньої літератури. Природно, що один і той же твір мистецтва, з яким ознайомлюються учні, може відкриватися перед ними різними гранями.

Студенти часто схоплюють з твору лише те, що впадає у вічі з першого погляду, що відзначається яскравістю і новизною, не проникаючи глибоко в зміст і не осмислюючи його. Усвідомлення художньої літератури відповідно регулюється емоційною і розумовою сферою людини.

Сприймання літературних творів розвиває естетичну свідомість людини. До естетичної свідомості належить сукупність ідей, теорій, поглядів, критеріїв художніх суджень, смаків, які формуються у процесі безпосереднього спілкування дійсністю, природою, мистецтвом, у тому числі з художньою літературою. Естетична свідомість впливає на сприймання і пізнання ученим художнього твору чи навколишньої дійсності, на його почуття та переживання.

При компаративному вивченні літератури проводимо типологічний ряд творів, які мають спільні риси, наприклад, “Слово о полку Ігоревім” – “Пісня про Роланда”; І. Котляревський “Енеїда” – Вергілій “Енеїда”; Карпенко-Карий “Мартин Боруля” – Мольєр “Міщанин-шляхтич” тощо, такий підхід дає можливість включити в процеси аналітичного осмислення літературних творів уяву читача, збагатити літературний образ додатковими асоціами, активізувати пам’ять і художній досвід людини, тим самим підвищувати рівень художнього сприйняття студентів. На думку дослідників, художнє сприйняття – це специфічний вид художньо-практичної діяльності, яка складається з декількох рівнів взаємодії реципієнта з мистецьким твором і не може обмежуватися лише перцептивним актом [5, 5]. Студенти із

задоволенням беруть участь у диспутах, круглих столах; розв'язують проблемні ситуації, намагаються виправдати персонажів, оцінити вчинки з позиції сьогодення.

На заняттях з літератури слід надавати студентській аудиторії якомога більше розкритості й можливостей до творчого пошуку й осмислення художнього твору. Варто запропонувати теми для міні-творів, студент може продовжити розвиток дії або показати образ Тартюфа чи Гриця Летючого в наші дні. Молодь сьогодні здатна до категоричних висловлювань, а тому необхідно формувати навички об'єктивної оцінки явищ, виховувати не суху, жорстку людину, яка послуговується лише принципам своєї моралі, а на прикладах образів художньої літератури дати все необхідне, щоб особистість зростала з кожним новим твором, щоб людина крім своїх розумових здібностей мала ще й прислухатися до душевних порухів серця.

Викладач-філолог у своїй діяльності оперує словом за допомогою якого ми досягаємо простір і час. Поєднуючи інтуїцію та майстерність учитель творить дива, розкриваючи найпотаємніші глибини душі, передаючи найтонші нюанси думок і почуттів. Література завжди є своєрідним духовним фільтром і каталізатором, який несе в собі ідею вдосконалення, орієнтир на загальнолюдський ідеал.

Література

1. **Огієнко І.** Українська культура. – К., 1991. 2. **Шевченко Т.** Кобзар. – К., 1999; 3. **Денисова Т., Сиваченко Г.**, Зміна епох // Всесвітня література. – 1999. – №6. 4. **Іваницький А.** Українська музична фольклористика. – К., 1997. 5. **Художня освіта і проблеми виховання молоді:** Зб. Наук. Ст. – К., 1997.

In article is considered spiritual problem, but more exactly its shaping beside youth way of the artistic word.

УДК 821. 111(73) «19/20»

Т. В. Степикіна, Л. В. Лубенець

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ АМЕРИКИ В ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ

Із плином часу все змінюється – це закон життя. Нація та її країна – не виняток. Менталітет, національний образ світу трансформується через цілий ряд внутрішніх та зовнішніх чинників.

Мета даного дослідження полягає у виявленні трансформації екзистенційних характеристик образу Америки в літературно-

філософському дискурсі кінця XIX – XX століть. Дана проблематика була започаткована сучасними філологами та філософами Г. Гачевим у праці „Национальные образы мира: Америка в сравнении с Россией и славянством” [Див.: 3] та Жаном Бодрийаром у філософському есе “Amerique” [Див.: 4]. Статті В.Познера “Manifest destiny – предназначение Америки», О. Убогого «О метафизике американского образа жизни», Г. Хоффманна “American Spirit in Literature” присвячені експлікації внутрішньої суті образу Америки. Видається перспективним дослідження даної проблематики через тотальний вплив американської культури на українську. Завдання даної розвідки -- прослідкувати зміни, яких зазнав образ Америки та його критичне відображення у філософському та літературному дискурсі кінця XIX – XX століть, причому нас цікавитиме погляд на Америку не лише американських філософів та митців, але й ставлення митців інших національних культур.

З кожним роком зростає вплив американського способу життя в Україні. Такою популярністю американська культура завдячує вдалій комбінації гламуру, новітніх технологій та маркетингу, що призвело до досить впливової позиції Сполучених Штатів на міжнародній арені. З появою такої сили актуалізується термін „глобалізація”. Однак це поняття набуває досить негативних рис, оскільки приховує в собі такі процеси, які зможуть призвести до перетворення світу з його різноманітними культурами, мовами, ментальністю, і зрештою, світобаченням, у глобальну американську модель світу. Абсорбуючи, таким чином, американську модель життя, не лише викорінюється ментальність, що формувалася століттями, при цьому не усвідомлюючи, що американський світ являє собою у філософському та соціальному сенсі. Не набувши повного розуміння світу американських ідей, ми не зможемо зрозуміти у що перетворюється сучасний світ, у якому ми зараз перебуваємо і який ми певною мірою моделюємо.

М.Тетчер писала, що „жодна нація не має такої вдалої комбінації людей різних рас та національностей у межах однієї культури”[1, 220]. Яким чином нація спромоглася на таке? Артур Мейн Шлезінгер у статті „Культ етносу” аналізує та пояснює цей феномен. Г.Кревекувер, який приїхав до Франції у 18 столітті був зачарований такою шокуючою різноманітністю поселенців. Шлезінгер вважає, що Сполучені Штати уникли розрізнення мультиетнічного суспільства чудовим рішенням – створенням нової національної ідентичності. Мета американського концепту полягає не в тому, щоб зберегти старі культури, а створити нову, американську.

Щоб краще розібратися в американському концепті, звернімося до статті В.Беннета “Що насправді загрожує Америці”. Автор вважає Америку країною, яка веде індустріальний світ до вбивства, насилля та жорстокого злочину. Дослідник тлумачить таку сумну ситуацію наступним чином: “Важко усвідомлювати те, що це було не щось

заподіяне нам, а це та річ, яку ми самі ж собі і заподіяли. Мудрі вже вказували на матеріалізм притаманний американському суспільству”[1, 344].

Коли відомого романіста У.Персі запитали, що його найбільше хвилює у майбутньому Америки, він відповів: “Можливо, страх побачити Америку, з усією її могутністю, красою та волею, яка поступово опуститься до дефолту та буде розбита не комуністичним рухом, але зсередини, від власної стомленості, нудьги, цинізму, жадоби і, востаннє, безпомічністю перед великими проблемами”[там само]. Наприкінці статті автор стверджує, що життя стане кращим тільки, коли американці звернуться до таких речей, як стриманість, шляхетність та духовність.

Схожа ідея звучить у статті Андрія Убогого “Про метафізику американського стилю життя”. На думку дослідника, Америка не може поділитися своїм серцем з іншими. Фраза “це ваші проблеми” стала своєрідним гаслом американського образу життя. Американці не хочуть обтяжувати власне існування співчуттям до інших людей та брати участь в їхньому житті. Американська розмова зводиться до набору формальних посмішок, слів та жестів. З усього сказаного вже зрозуміло, що американський світ репрезентує просту та блискучу матерію.

Людина з цього світу прагне до життя серед ідеальних та гладких речей, аби запобігти будь-якого дискомфорту у світі, що її оточує. Таким чином, комфорт, задоволеність та легкі речі стають головною метою в американському житті. Американці можуть витримати чи боротися проти чогось тільки заради досягнення комфорту, необмеженого нічим. Тут варто згадати про трансформацію значення у слові “комфорт”. У середньовічному перекладі Біблії англійською це слово позначало сходження Святого духу. Пізніше “комфорт” перетворився на синонім слова “втіха”. Сьогодні це значить просто „зручність” [2, 272].

Учений вважає, що життя у повному комфорті та відмова від високої й глибокої онтології трагедійного життя може призвести до жахливих наслідків. Життя, звільнене від екзистенційного тягара та болю, не може називатися життям узагалі. При чому автор має на увазі не полегшення зовнішніх умов, що ведуть до показу людської суті, а саме інтенсифікація людського існування. Дослідник наголошує на звільненні від душевного тягара, свідомості та обов’язку, що є жахливою спокусою та загрозою для того, що робить нас людьми. У даному випадку варто згадати, що одним із значень російського слова „облегчить” має таке значення як „вбити”. Хвороби ХХ століття такі як, СНІД, наркоманія, алкоголізм, комп’ютерна залежність пояснюються саме бажанням втекти від реальності та проблем, щоб зробити життя легшим. Дослідник також стверджує, що народження людини у певній країні продиктовано долею. Тому весь процес становлення, зміцнення та процвітання Америки є історією найбільшої зради [2, 273 - 276].

Російський філолог та філософ Г.Гачев вважає відсутність національних коренів фундаментальною рисою Америки. Тут не існує горизонталі рідної землі так, як, наприклад, у Росії, чи вищої сфери, що характеризує менталітет Європи. „Американська ментальність – це завойовництво, бо немає таїнства, субстанції, легенд у житті американського суспільства. Небо та земля нічого не позначають для американської душі, оскільки у цих субстанціях не існує духу та змісту для даного менталітету” [3, 60].

Звернення на себе уваги для американців – це щось схоже на самореалізацію у світі, саме тому постійне рекламування та публічність є яскравими рисами американського соціуму. Більш того, репродукція населення Америки має більше не внутрішнє, а зовнішнє джерело, оскільки іміграція не є внутрішнім чинником. Вона залежить від ринкових відносин та умов праці. Іншими словами, для цієї країни найважливішими є соціальні та природні чинники. Дослідник вважає, що принцип рослини відсутній у США, бо там немає власних талантів, усе імпортується. Крім того високе поняття „Ерос” замінено механічним – „секс”. На цій землі головною субстанцією вважається воля, позбавлена природних меж. Саме збудження превалує в американській екзистенції та поведінці. Джаз, дороги, швидкість, хмарочоси ілюструють дану думку. Американський бізнес сприймається Г.Гачевим як своєрідне одруження зі світом. Американці беруть участь у будівництві світу самі. Процвітання та експансія на велику територію є їхньою головною метою. Насправді, на думку, дослідника, американська цивілізація – це досвід формування світової та культурної моделі з живої людини як інструменту на порожньому місці [Див.: 3, 61-69].

Саме час звернутися до маніфестації образу Америки в американській літературній традиції. Дослідник А.Анастасьєв запитує, що являє собою американська література, який артистичний код вона має, що об’єднує таких різних за змістом, стилем, поглядами на світ та людину письменників, як Купер, Фолкнер, Фітцджеральд, Мелвіл, Хемінгуей, Уїтман, О’Ніл, Шервуд Андерсен. Звичайно, потрібно починати з романтиків, завдяки їхнім зусиллям літературна праця та художня свідомість Нового світу була наділена національною оригінальністю. Романтики досить чітко усвідомлювали власну місію. Необхідність національно-культурного будівництва, яке було б вільним від естетичного канону, відпрацьованого в їхній рідній країні, Англії, становила тему для статей, есе, трактатів та навіть особистих листів. „Зрозуміло, що багато речей було запозичено у європейських попередників – смуток за ідеальною особистістю та поклоніння перед природою, що була справжньою обителлю людства та людяності, так само, як потяг до краси, що прирівнювалася до самої істини. Але якщо європейці переносили драму розчарування в ідеалі Просвітництва тим, що зверталися до минулого, давніх часів у пошуках світової гармонії, у той самий час за океаном художня ідея сполохала від доторку із

сучасним життям” [5, 100]. У цьому й полягає специфіка відтворення світу у творчості американських романтиків. Така архітектура художнього світу епохи реалізму має зрозумілий історичний ґрунт. Перші американські колоністи вдавалися до ризикованих операцій та були зачаровані ідеєю побудувати Місто на горі, звідки істина буде дарована усьому людству і шлях у майбутнє буде прокладений. Війна за незалежність, здавалось, матеріалізувала усі плани, і не мав значення той факт, що багато людей ХХ століття були збентежені духом торгівлі та накопичувальницькими інстинктами, безсердечністю у досягненні земної мети. Така віра у велике передвизначення американської цивілізації не залишала їх. Сучасність могла бентежити та навіть відчужувати, попри те, впевненість у майбутньому залишалася стійкою.

З плином часу оптимізм змінив зворотній настрій, між іншим, він визначає духовний стан нації до наших часів. Необхідно підкреслити, що немає значення, яким чином змінювалося ставлення до американської мрії, цей міф сам по собі плекав і плекає американську літературу, надаючи їй своєрідної специфіки.

Коли великі американські письменники середини ХІХ століття критично оцінили власну країну з її моральним розкладом, повним ентузіазму та експансійних настроїв як домінанти того часу, що вражали багатьох спостерігачів і навіть Торо, найневблаганніший критик цінностей свого суспільства, наполягав, що певною мірою він зараховує себе до тих, хто знаходить наснагу у теперішньому стані речей. Але часто вони зазнавали досить сильного відчуження. [6, 392]. Емерсон забив тривогу: „Усюди суспільство знаходиться у змові проти людства. Суспільство являє собою акціонерне товариство, у якому члени домовилися для кращого захисту коштів кожного з його акціонерів, підкоритися волі та культурі споживача. У „Небесній залізниці” Готорн сатирично зобразив Америку як ярмарок марнославства, де знаходяться різновиди машин для серійного виробництва та продажу індустріальної моралі”[там само, 392 - 393].

Торо постійно сатиризував над Америкою як нацією колективістів, що прагнули примусити кожного прибулого належати до їхнього розчарованого та відчуженого соціуму.

Т.Денисова у статті „Напряма та контекст мультикультуралізму” зазначає: „Американські ідеали є об’єднуючими принципами для всього дискурсу американської літератури. Загальновідомо, що філософія індивідуалізму та Американської мрії є базисом американської соціальної свідомості так само, як провідна традиція та фон американського канону. Емерсон з теорією „впевненості у власних силах”(„self-reliance) , Уїтмен з його „персоналізмом” досягли апогею егалітарного індивідуалізму у ХІХ столітті” [7, 179]. У часи модернізму американський канон був втілений багатьма письменниками, У.Фолкнер пояснив його у своїй статті „Наодинці” таким чином: „Американська мрія – це святилище на землі для індивідуума умови, у яких він міг би

бути вільним не тільки від старої закритої корпоративної ієрархії арбітражної сили, що давила на нього, але звільненим від маси, у яку перетворили його ієрархія церкви та держава...Ми збудуємо новий світ, де людина зможе зрозуміти, що кожний індивід (не маса людей) має незаперечне право на власну гідність і волю..." [там само, 179-180].

Г.Хоффманн у статті „Американський дух у літературі” розглядає та тлумачить образ Америки в американській літературі і доходить дуже цікавих висновків. Автора цікавлять зміни, які відбулися у конотації слова „Америка” у літературі. Найдавніші дефініції та конотації слова „Америка” прийшли від корінних жителів цієї землі. Для них Америка була синонімом землі, світу. Світ, так само як Америка, жива істота, перед якою потрібно вклонитися та яку потрібно шанувати. Це яскраво відображено у „Пісні світу” Навайо. Тут світ представлено у вигляді тварини, рядки показують вшанування даної істоти: „Below the East, the Earth, its face toward the East. The top of its head is beautiful. The soles of its feet are beautiful. Its feet, they are beautiful. Its legs, they are beautiful” [8] [По напрямку до Сходу – Земля, обличчя якої звернено на Схід. У неї красиве волосся. У неї красиві ступні. Її ноги, теж красиві].

Близькими до поезії є ідеї У.Уїтмена, який перераховує різні речі подібним чином, як і у попередній пісні: “Mouth, tongue, lips, teeth, roof of the mouth, jaws, and the jaw-hinges...Broad breast-front, curling hair of the breast, breast-bone, breast-side... All attitudes, all the shapeliness, all the belongings of my or your body or of any one’s body, male or female...”(from “I Sing the Body Electric”) [8] [Рот, язик, губи, ньобо, челюсті ...Широка груди, грудна кістка...Усі можливі форми, усе те, що належить моему та твоєму тілу, чоловіку або жінці є у нашої землі...(з поезії „Я співаю тілом електричним”)].

Цим він досягає такого ж сенсу універсуму, як і в пісні Навайо. Він називає всі частини тіла задля підкреслення краси Америки. Створюючи універсум, У. Уїтмен ідентифікує власне тіло з тілами усіх тих, хто живе в Америці, а світ – з ним самим.

Така ідея звучить століттям пізніше у поезії Г.Гінзберга, особливо у поезіях „Стогін” та „Америка”. Однак Гінзберг включив до свого списку більше частин тіла, ніж Уїтмен: “The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!” [8] [Світ святий! Душа свята! Шкіра свята! Ніс святий! І язик, і рука...святі!].

Г.Гінзберг іде далі, говорячи про святість кожної з них і відносить їх до інших частин Америки, які теж є святими. Наприкінці він доходить висновків, що він сам є уособленням Америки: “It occurs to me that I am America, I am talking to myself again” [8] [Мені спадає на думку, що я це Америка, я знову розмовляю сам з собою].

І знову Америка постає перед нами у вигляді живої істоти, цього разу – людської, такою, яка може говорити та висловлювати зв’язні думки. Дана персоніфікація Америки схожа на асоціацію нації чи міста-

країни зі своїм власним богом чи богинею, як це було у давніх греків. Замість того, щоб створювати бога-покровителя, Америка сама у якійсь мірі є божественною істотою. Однак досить важко розібратися, яка природа даного божества – лиха чи добра, незважаючи на красу даної землі. Гінзберг ставить таке питання у „Стогоні” (частина II). Америка асоціюється з давнім вавилонським богом Молохом: “Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smokestacks and antennae crown the cities!” [8] [Молох, чії фабрики засинали та вмирили у смороді. Молох, чії димові труби та антени коронують міста].

Продовженням даної теми може бути поезія „Патерсон” В.Вільямса. Тут місто Патерсон, Нью-Джерсі, виступає сплячим гігантом. Титани грецької міфології були напівбогами. Це місто є напівбогом, частиною Америки: “Paterson lies in the valley under the Passaic Falls its spent waters forming the outline of his back. He lies on his right side, head near the thunder of the waters filling his dreams!” [8] [Патерсон лежить у долині... чії використані води утворюють форму його спини. Він лежить на правому боці, голова біля грохоту вод, що заповнюють його сни]. Однак Патерсон є першим фабрикантським містом у Америці і, таким чином, репрезентує саму Америку, Патерсон – безплідне місто. Це місто асоціюється з усе поглинаючою істотою.

Т. Олсен у „Йоннодіо” представляє американський капіталізм як іншу постать Молоха, що пожирає дитячу кров та якому приносять людські жертви. Шахта, символ американського капіталізму, як і самої Америки, набуває жіночих рис. Асоціація з голодним богом Молохом зменшується та перетворюється на Каліку, темну індіанську богиню: “Dark mother devi, alone – creates, destroys oh the form of woman – devoid of sympathy, man-hater, man-maker (Kalika)”[8] [Темна мати зла, сама створює, руйнує, подоба жінки, яка не має співчуття, ненавидить та водночас створює людей (Каліка)].

Ця богиня теж постає у ролі руйнівної та поглинаючої сили.

Даний образ чітко демонструє подвійну асоціацію даної богині як із народженням, так і зі смертю.

Як відомо, між народженням та смертю знаходиться подорож дорогою життя. Отже, інший важливий погляд на Америку як на відкриту дорогу. Такий погляд превалює у ранніх працях, таких, як автобіографія Франкліна, та у „Пісні відкритої дороги” У.Уїтмена. Такий образ є центральним у творі „На дорозі” Джека Керуака та „Бобові дерева” Барбара Кінгслера. І знов-таки у цих працях немає чіткого визначення образу Америки. Кожному потрібно дошукуватися її концепту.

Так Парадіз у творі „На дорозі”, здається, знаходить це визначення у Мексиці більше, ніж у Сполучених Штатах. Це, однак, не є парадоксом, оскільки Мексика є частиною Північної Америки і є такою ж частиною концепту Америки, як і самі Сполучені Штати. Герой знаходить Америку серед корінних американців, які спочатку жили у

Мексичі: “They were great, grave Indians and they were the source and mankind and the fathers of it... they knew who was the father and who was the son of antique life on earth, and made no comment” [8] [Це були великі, понурі індіанці, і вони були джерелом і людством, і батьком його ... вони знали, хто був батько і хто був сином давнього життя на землі, і мовчали].

Знову Америка бере на себе роль бога-творця, цього разу через корінних жителів континенту. Та Парадіз знає і бога-руйнівника, оскільки він народився і виріс у Патерсоні, Нью-Джерсі. Насправді, його мотивація вибору дороги є бажання уникнути Патерсон певним духовним чином та знайти порятунок де-небудь в Америці. Його подорож – це одна із спроб втекти від руйнівної суті бога, що зветься Америкою, у пошуках бога-творця.

Т.Грір також знаходить Америку серед корінних американців у творі „Бобові дерева”. Вона завершує свою подорож усиновленням ірокезької дитини в Оклахомі недалеко від озера ірокезів, яке вона зображує як місце, де можна уявити, що саме тут живе бог. За уявленнями ірокезів бог живе у великих деревах, так розповідала Тейлор її мати. Америка асоціюється тут із богом-творцем. Автор робить висновок, що незважаючи на різноманітність у визначеннях та конотаціях, закладених у слові „Америка”, в американській літературі можна виділити центральну тему – Америку розглядають не просто як націю чи географічне поняття, а як божество. Пошуки справжньої Америки – це не спроба знайти одиничне місце чи річ, це бажання віднайти один аспект Америки, уникаючи іншого, адже Америка є як творцем, так і руйнівною силою для власної нації.

Цікава позиція письменників-мігрантів у зображенні образу Америки. Так, В.Набоков відтворив у своїх творах, особливо яскраво у романі „Пнін”, метафізичну реальність, що є не стільки Америкою, як поєднанням двох ментальностей – американської та російської. Америка є реальністю для головного героя Тимофія Пніна, та водночас він створює власний мікрокосм Росії усередині його нової батьківщини. Щоб довести цю думку, ми звернемося безпосередньо до тексту: “Till 1950 (this was 1953 – how time flies!) he [Pnin] had shared an office in the German Department with Miller... and then was given for his exclusive use Office R, which formerly had been a lumber room but had now been completely renovated. During the spring he had lovingly Pninized it...” [9, 418] [До 1950 року (хоча це був 1953 – як летить час!) він [Пнін] ділив офіс на германському відділенні з Міллером...а потім був переданий для його ексклюзивного використання. Офіс Р., що раніше був чуланом, але зараз повністю відновлений. Під час весни він з любов'ю його пнінізував]. Ми вважаємо „офіс Р.” втіленням образу Росії, модель якої Пнін прагне реалізувати у власному американському офісі та американському житті. Відтворюючи опис останнього помешкання головного героя, Набоков зупиняє увагу читачів на великому глобусі, де

Росія намальована блакитним кольором. На нашу думку, таке відображення образу Росії говорить про те, що Пнін сумує за рідною землею, за часами, що він провів у Росії. В англійській мові є така ідіома, як “to feel blue”, що позначає „сумувати”. Пнін залишається самотнім у Новому світі. Америка відібрала у Пніна його батьківщину, родичів, культурні корені. У сприйнятті головного героя Америка постає у вигляді великого технічного пристрою, що хоче зайняти місце самого Пніна. Під час боротьби Пніна із пральною машиною він кидає своє взуття усередину, та отримує його без підошви (soles). Цей уривок, на нашу думку, можна інтерпретувати наступним чином: Америка, мов пральна машина, може змити все і залишити чистим свідомість Пніна, поглинути його душу (soul). Америка, її духовний стан, а точніше відсутність будь-якої духовності, просто поглинає таких диваків, як професор університету Пнін, чия душа є просто гвинтиком у гігантській машині, що зветься Америкою.

Цікавою з цього приводу видається стаття С.Толкачова „Образы гибридности в произведениях англоязычных писателей – эмигрантов” [Див.: 10]. Автор стверджує, що для англomовного світу велике значення на перехресті тисячоліть набуває тотальне відчуття того, що англійська культурна традиція більше не є релевантною за межами даного світу. Виникає гостра потреба міжкультурного діалогу, котра визріває в атмосфері подолання традиційних політичних та культурних настанов, що керують законами формування національної ідентичності. У сучасній англomовній літературі представлено поєднання культур різних народів, що волею історії опинилися на одній географічній території. В умовах нової мультикультурної ситуації, коли через вимушене чи добровільне переміщення мешканців однієї країни в іншу та перетворення транзитності у життєву константу сучасної людини, виникає багато феноменів злиття та гібридизації культурних, релігійних, національних та гендерних параметрів людського буття.

Отже, проаналізувавши творчість американських письменників-романістів, американського письменника російського походження та праці філософів періоду кінця ХІХ-ХХ століть, бачимо, що образ Америки представлений у різних культурних та метафізичних іпостасях: від Америки як божества до негативної реальності з її культурним занепадом, своєрідної машини, що поглинає людину як таку. У контексті мультикультуралізму образ Америки набуває гібридизованого вигляду, що предстає сплетінням різнокореневих культурних та мовних свідомостей. Перспективним буде дослідження образу Америки на матеріалі нелітературних текстів (мас-медія, гіпертекст), а також бачення американського образу світу переселенцями, зокрема, українського походження.

Література

1. **The McGraw-Hill Reader Issues Across the Disciplines** / Ed. by Gilbert H. Muller. – New-York, 2000.
2. **Убогий А.** О метафизике американского образа жизни // Наш современник. – 2000. – №3.
3. **Гачев Г.Д.** Национальные образы мира: Америка в сравнении с Россией и славянством. – М., 1997.
4. **Бодрийар Ж.** Америка. – Санкт-Петербург, 2000.
5. **Анастасьев Н. А.** Феномен Набокова. – М., 1992.
6. **The Norton Anthology of American Literature.** – New-York, 1995.
7. **Американська література після середини ХХ століття: матеріали міжнародної конференції.** Київ, 25 – 27 травня 1999 року. – К., 2000.
8. **Hoffmann Gary** American Spirit in Literature // [http://www.rit.edu/~gdh8512/The %20Ego/Articles/amerlitfinal.html](http://www.rit.edu/~gdh8512/The%20Ego/Articles/amerlitfinal.html).
9. **Набоков В.** Избранное: Сборник / Сост. Н.А. Анастасьев. – М., 1990.
10. **Толкачев С. П.** Образы гибридности в произведениях англоязычных писателей – эмигрантов // Вестник Московского университета. – Сер. 9. – Филология. – 2003. – № 1.

The proposed article reviews and analyzes a literary and philosophical discourse of the XIX-XXth centuries. The authors are interested in the ideas of writers and philosophers of not only American origin but of other European cultural traditions. It's shown what existential transformations the image of America has gone through in the abovementioned period.

УДК 821.161.2.02: 111.852

Т. П. Шестопалова

ЕСТЕТИЧНИЙ КАНОН СОЦРЕАЛІЗМУ ОЧИМА СУЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ НАУКИ

Одразу зауважимо, що в сучасному українському науково-критичному дискурсі теорія й практика соцреалістичного мистецтва широкого розголосу не набирає. Затаврувавши соцреалізм як штучно насажену українському письменству літературну догму з виразною сервілічною спрямованістю, дослідники ніби вичерпали весь придатний для аналізу цього явища арсенал підходів і переключилися на більш вдячний у теоретико-літературному плані матеріал модернізму й постмодернізму. Під біноклем цих останніх будь-яка серйозна розмова про соцреалізм як культурно-історичний феномен, що визначив собою специфіку вітчизняного мистецтва більш ніж на півстоліття, автоматично переводиться в негативістську стадію. Натомість принаймні дві підстави спонукають нас до спроби повернути соцреалізм у сферу актуальних об'єктів наукового вивчення. Перша – з різних точок зору

окреслена фахівцями як потреба належно оцінити „те, що маємо”. І.Фізер зазначив: „...попри всю свою трагічну історію, інституційну незахищеність, вона [українська філологія – Т.Ш.] все-таки створила свою національну діахронію, в котрій чимало чого актуального” [1, 103]. Друга – впливає з того, що В.Паперний, автор відомої монографії „Культура Два” про архітектуру радянської доби, окреслив як телічний рух культури, за якого „не окремі архітектори, критики, чиновники й вожді своїми зусиллями рухали архітектуру (літературу, кіно) в той чи інший бік, а навпаки, цей рух був засновковим стосовно зусиль окремих людей; існувало те, що здійснювало цей рух, зтягуючи в нього окремих людей, „граючи, - як сказав Арнольд Хаузер, - їхніми мотивами та інтересами й даючи при цьому відчуття свободи”, і це щось ми якраз і будемо називати культурою” [2, 17]. Х.Гюнтер, досліджуючи тяглість соцреалістичного літературного канону, виділив кілька його „життєвих фаз”. Протоканонічна фаза відповідає формуванню набору зразкових для даного методу творів (приблизно до початку 30-х років). Фаза канонізації означала вихід літератури певного, зразкового, типу на рівень державної пріоритетизації та всілякої підтримки (перша половина 30-х років). Фаза застосування соцреалістичного канону тривала приблизно 10 років (приблизно від кінця II-ї світової війни до смерті Сталіна), вона характеризувалася тотальним упровадженням соцреалістичної моделі творчості в літературний процес, уніфікацією літературного життя тощо. Для фази деканонізації характерна відмова від догматичного мистецтва, поступова руйнація його канону (1953-початок 1970-х років), водночас відбувається оновлення літератури через акцентуацію в ній позачасових настанов на протиположності історико-політичним, індивідуально-особистісним – партійно-класовим, морально-етичним – абстрактно-ідеологічним. І хоча дослідник схильний наполягати на повній залежності протікання кожної з фаз від суспільної й політичної ситуації, жодна з виділених науковцем фаз не була гомогенною за своїми характеристиками та результатами, навпаки, в кожному разі можна говорити про імплікованість у них справжнього, живого творчого чуття, опозиційного про- та підвладній літературі. Приміром, у межах протоканонічної фази виокремлюється явище неокласики. Канонізація, як не дивно, сусідить із поетичними з’явами таланту Є.Плужника, Б.-І.Антонича, В.Свідзинського, а в повоєнному десятилітті повного розгортання соцреалістичного канону побачила світ „Жива вода” Ю.Яновського, заявив своєю творчою могутністю талант М.Рильського, вкарбувався в землю України довженківський погляд. Таким чином, соцреалізм доречно розглянути як вияв культурної динаміки, що мав об’єктивні підстави існування, й може бути осмислений крізь призму відповідних естетичних, історичних, дискурсивних, художніх категорій.

Послідовне обґрунтування соціалістичного реалізму було здійснене у виступах Н.Берковського, який наприкінці 20-х рр. минулого століття сформулював ідейні, художні, філософські, естетичні засяги

революційного мистецтва соціалістичного реалізму. Далі, від 30-50-х років, питання теорії та практики соцреалізму перебували в полі уваги О.Білецького, А.Ієзуїтова, О. Макарова, Б.Мейлаха, Л.Новиченка, Б. Сучкова, Л.Тимофєєва, М.Шамоти та ін. В їхніх працях наявний, умовно кажучи, „безрефлексивний” погляд на це явище, невіддільний від синхронних настанов його офіційної репрезентації. Спроби альтернативного осмислення проглядають у працях А.Терца (А.Синявського), Є.Добренка, Г.Белої. Радикальний перегляд традиційних підходів до соцреалізму, критична оцінка змісту цього поняття міститься у працях Х.Гюнтера, Л.Геллера, ряді робіт Є.Добренка, А.Бодена, Х.Ленерта, Б.Менцеля, Т.Лахусена, М.Нікьо, С. Мюллер-Саллі, К.Кларк, М.Баліної, Г.Карлтона та багатьох інших.

Обмежений обсяг статті спонукає нас локалізувати свої міркування лише навколо одного аспекту та однієї фази цього явища, а саме – формування естетичних категорій соцреалізму у 30-х роках. Саме тоді закладаються естетико-теоретичні підвалини соцреалізму, відбувається ствердження себе ним в якості системи, в якій естетичні настанови та художні прийоми уніфікуються задля реалізації передовсім не мистецьких, а політико-ідеологічних завдань. За визначенням Л.Геллера та А.Бодена, система тяжіє до монолітності („слабкої диференційованості й однорідності процесів та реакцій у всіх її частинах”), а водночас, - до стабільності й опірності будь-яким змінам у ній [3, 289].

Говорячи про естетичні підстави соцреалізму, будемо звертати увагу на ті спільні для різних форм мистецтва цієї доби поняття та категорії, що окреслювали стратегію його ставлення до дійсності, її інтерпретації та оцінки. Визначальною тут є тріада „ідейність” – „партійність” – „народність”, компоненти якої виступали не лише політичними гаслами, а й практичним керівництвом для дій письменника та критичним знаряддям оцінки творчих результатів цих дій, а далі – й естетичної вартості художнього твору в радянськiм суспільстві. М.Баліна, коментуючи слова Жданова („Так, наша література тенденційна, й ми пишаємося її тенденційністю, тому що наша тенденція полягає в тім, щоб визволити трудящих – все людство від ярма капіталістичного рабства”), наголосила: „Відкрита тенденційність стає критерієм якості літератури в цілому [виділення наше – Т.Ш.] (як класичної, так і сучасної зарубіжної)” [4, 367]. Що ж до традиційних естетичних категорій (*прекрасне, комічне, високе* тощо), то вони підпорядковуються головній тріаді. Так, високе реалізує себе в комуністичній ідейності, вираженій в оптимістичній, бойовій, наступальній формі, синонімом якої є партійність. А оскільки партія вустами художнього твору говорить із цілим народом, то ясність і загальнодоступність художнього письма перетворюються на своєрідні естетичні настанови. Вимога ясності й простоти обертається, як зазначив Л.Геллер, і „скороченням концептуального апарату до кількох нових

понять ідеологічного статусу”, що теж є особливістю естетики соцреалізму [5, 437]. Проте ані *ясність*, ані *простота* вкупі із *загальнодоступністю* в ролі головних постулатів всенародного соцреалістичного мистецтва не могли задовільно окреслити всього естетико-понятійного апарату, необхідного для ідентифікації зрілої „класичної” (згадаймо хоча б нетерпеливе очікування народження радянської класики у вільних від капіталістичної експлуатації умовах життя митця) літератури. Водночас, „дискурс і не прагне до побудови зв’язної естетики” [5, 441]. Це пояснюється, з одного боку, активно вкорінюванню на той час думкою *критиків від влади* про імплікованість у марксо-ленінсько-сталінські роботи досконалого естетичного вчення, яке слід лише вміти прочитати й прийняти до власної творчої практики. З іншого, – традиційні естетичні категорії піддавалися штампуванню, що створювало ілюзію такої наявності розвинутої естетичної теорії соцреалізму [5, 442].

Коли говорити про Україну, то Ю.Луцький, аналізуючи літературну політику тут на початку 30-х років, вказував на окремі спроби створити таку теорію: „хоч би взяти статтю Коряка „Художня література на сучасному етапі соціалістичного будівництва” (Червоний шлях. – 1931. - № 6) або Лакизи „На літературному фронті” (Літературний архів. – 1931. - № 3). Проте їхні спроби створити нову марксистську літературну теорію були марні” [6, 121]. Зусилля ентузіастів втрачали жоден сенс на тлі партійних директив, які експлікувалися в літературне життя в ролі метакритичного дискурсу. За спостереженням Є.Добренка, *критика* соцреалістичного часу характеризувалася випереджальністю щодо власне художньої практики, а відтак, - мало чи не самодостатністю [7, 390]. Вперше за всю історію мистецтва критика наділяється породжувальними щодо мистецтва й цілої культури значенням, а літературний процес стає *критикоцентричним*, переважно залежним від критичних суджень та вимог, інспірованих зовнішніми стосовно літературно-мистецького життя силами.

Постає питання про специфіку та природу іманентних культурних сил, в річищі яких література, нехай і в незначній, порівняно з офіційно-державною, представленості реалізує свою природну належність до феноменів естетичного життя. Найновіший і найповніший на сьогодні збірник досліджень, присвячених соцреалістичній культурі в різних її виявах – „Соцреалістичний канон”, матеріалами якого ми активно користувалися під час роботи над цією статтею – презентує доволі рельєфний портрет цього явища з точки зору його передісторії, природи, естетичних, художніх, дискурсивних можливостей та здобутків. Проте книжка не тільки дає відповіді, а й ставить цілий ряд запитань. Так, узагальненим об’єктом вивчення стає, вже виходячи з назви, „соцреалістичний канон”, який дослідники традиційно й небезпідставно пов’язують з російським культурним континуумом. Твердження про

інваріантну сутність цієї національної презентації настільки глибоко увійшло в наукову свідомість, що Х.Гюнтер у засновковій статті збірника аналізує проблему синтезу мистецтв у тоталітарних державах СРСР та фашистської Німеччини, не оговорюючи принципової різниці, що існує між ними по боці полінаціонального статусу першої на противагу мононаціональному статусу другої [8, 7 - 15]. Проте саме розгляд національних варіантів соцреалізму (попри його власну анаціональну специфіку) може відкрити нові принципові моменти як самого цього феномену, так і культурно-мистецьких засягав нації.

Українська культурна дійсність на зламі 20-х-30-х та в першій половині 30-х років має достатньо специфікацій, щоб на її основі виділити окремий національний варіант розгортання фази канонізації соцреалізму. На початку 30-х років в літературному житті відбулася показова подія – розпуск усіх існуючих до 1932 р. літературних організацій згідно з резолюцією ЦК. Для російських письменників вона означала втрату вільного вибору й уніфікацію, а водночас, і легітимізацію їхнього суспільного становища членством у Спілці письменників СРСР. Для України, писав Ю.Луцький, „значення резолюції виявилось, зокрема, фатальним – автономія українських літорганізацій була ліквідована. Відтепер українські письменники стали підлеглими Спілці письменників, на яку вони не могли мати вирішального впливу. Пропоноване створення Спілки письменників загрожувало всім неросійським письменникам, які de facto втрачали власну організацію” [6, 123].

Відмінним у двох варіантах було й ставлення до попереднього літературного досвіду. „Організаційний комітет для створення всесоюзної спілки з центром у Москві був певним компромісом між пролетарськими письменниками та попутниками. Серед останніх запрошено до оргкомітету таких відомих письменників, як Всеволод Іванов, Леонов, Тихонов, Федін, Слонімський [додамо, що на пленумі в Москві були присутні А.Белій, М.Пришвін – Т.Ш.]. Вони сиділи поруч із раппівцями Кирпотіним, Безименським, Фадеєвим... В Україні такого компромісу не спостерігалось. ...”вибрано” Кулика (голова), Бажана, Городського, Головка, Грудину, Ірчана, Хвильового... Перевага залишалася на боці пролетарських письменників, здебільшого колишніх членів ВУСППу” [6, 123].

Якщо російську ситуацію цього часу можна назвати лояльною по відношенню до попередників, „старої інтелігенції”, то в Україні література навіть близького минулого, яка не лягала в рамки впроваджуваного канону, оголошувалася буржуазно-націоналістичним ухилом, що автоматично позбавляло її права на суспільне життя. Ілюстрацією української „спілчанської” літературної політики може служити виступ Івана Кулика на московському пленумі, пересипаний відповідними звинуваченнями на адресу сучасних українських письменників [6, 124 - 125]. Як коментує його Ю.Луцький, „українським

письменникам недвозначно вказувалося шукати таку спадщину в Росії або серед малорозвинених літератур Сходу. Такий диктат йшов від Москви, а не Харкова. Це означало, що моделлю для всіх мала стати російська література. Кулик зрозумів це, коли в своїй промові закликав до створення бригад російських і українських письменників” [6, 126].

На загальному тлі пропозиції викоринювати націоналізм у всіх його проявах (на цьому ж пленумі було засуджено поняття „національна література” й уведено до широкого обігу поняття „література народів СРСР”) „фільтрації” підлягали передовсім літератури неросійські. Російська радянська література отримала в свій канон переважно більшість написаних раніше талановитих творів, що, безумовно, давало їй об’єктивні переваги в широкому загальнокультурному плані (інтелектуальній сфері, стильовій, символіко-психологічній тощо) над „національними письменниками”. В українській, як одній з „національних літератур” письменники отримали свою спадщину вельми урізаною чи тенденційно вирівняною (згадати хоча б вже радянське цензурування Шевченкових творів, викреслення з офіційного канону імені П.Куліша; порушення хронології виходу критичних статей у найпізнішому радянському виданні повного зібрання творів І.Франка, коли одна з найперших естетико-критичних студій „Поезія і її становисько в наших временах” поступилася місцем більш „свідомій” – „Література, її завдання і найважливіші ціхи”, „загубившись” в наступних томах; штучне вирівнювання різних талантів поняттям „революційний демократ”; сліпо меліоративне розведення наявних у минулій та сучасній українській літературі ідейно-стильових векторів на толерований державою критично реалістичний напрям та безжально засуджуваний буржуазно-націоналістичний, в якому опинилися такі кардинально відмінні творчі одиниці, як, приміром, Т.Осьмачка і „неокласики”, В. Гжицький і М.Йогансен тощо). Культура художнього мислення молодого літературного приросту, який походив переважно з пролетарсько-селянського середовища, неухильно падала. В апогеї української радянської літератури брак культури спостерігається навіть у значних митців – авторів творів з поважним виховавчо-дидактичним потенціалом національного спрямування [9, 25 - 27].

Редукція вітчизняних літературних здобутків минулого, що розпочалася в 30-х роках, значною мірою відбила несприятливе ставлення утвердженого канону до національних цінностей, що й призвело до трагічної втрати українцями значної частини своєї культурної еліти у тих же 30-х роках. Проте перманентний рух українського мистецтва протягом усього ХХ століття до його національних підвалин (топоси, міфопоетика, наративна традиція, зрештою, прихід талановитих, саме україномовних літераторів, у свідомо понижувану державою протягом десятиліть літературу тощо) і народження в його річищі свіжого мистецького слова доводить існування тієї телічності культури, суть якої в утвердженні органіки

творчості на протипагу потужній, але штучній деструкції. Тому ми вважаємо, що осмислення тільки *поставленої* тут нами проблеми естетики соцреалізму не можливе без уведення і розглиблення категорій національного життя та простеження їх долі в еволюції соцреалістичного канону. Швидше за все, це буде, умовно кажучи, негативістська складова соцреалістичної естетики (хоча не виключені й інші напрямки дослідницького руху). Вивчення цього питання вже має свій прецедент у згаданому збірнику „Соцреалістичний канон”. Проте А.Мориганов у статті з показовою назвою „Естетична демонологія соцреалізму” уважно розглянув лише ті категорії, які актуалізувались як негативні у всесоюзному (читай: російському) вимірі без огляду на національні „маргінеси”: „естетство”, „чисте мистецтво”, „безідейність”, „аполітичність” [10, 449 - 458]. Натомість вивчення українського „соцреалістичного канону” вимагає заглиблення в національну культурно-історичну конкретику, що в комплексі із загальнотеоретичними здобутками сучасної науки зможе відкрити нам об’єктивно правильний шлях „до джерел”.

Література

1. **Фізер І.** До джерел кризи сучасної критики // Сучасність. – 2000. – № 3.
2. **Паперный В.** Культура Два. – М., 1996.
3. **Геллер Л., Боден А.** Институционный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. – СПб., 2000.
4. **Балина М.** Идейность – Классовость – Партийность // Там само.
5. **Геллер Л.** Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Там само.
6. **Луцький Ю.** Літературна політика в радянській Україні 1917 – 1934. – К., 2000.
7. **Добренко Е.** Функции и категории соцреалистической критики. Поздний сталинизм // Соцреалистический канон. – СПб., 2000.
8. **Гюнтер Х.** Тоталитарное государство как синтез искусств // Там само.
9. **Шерех Ю.** Здобутки і втрати української літератури // Критика. – 2002 (травень). – Ч. 55.
10. **Морыганов А.** Эстетическая демонология соцреализма // Соцреалистический канон. – СПб., 2000.

The article is considered with the problems of the aesthetic theory of the content of the socialistic realism with the point of view of the contemporary of the science. Author pays attention to the national source as unresearched component of the socialistic realism practice.

Н. Л. Юган

ОСНОВА И ПРИНЦИПЫ ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО НОВАТОРСТВА В. И. ДАЛЯ В ЦИКЛЕ «БЫЛИ И НЕБЫЛИЦЫ»

Четыре книги В. Даля «Были и небылицы Казака Владимира Луганского» создавались в период становления и активного развития жанрово-стилевой системы русской литературы. В состав I-ой книги (1833) вошли повести «Нападение врасплох» и «Цыганка»; II-ой (1835) – сказки «О Милонеге-Белоручке», «О Строевой дочери», «Про жида, про цыгана»; III-ей (1836) – «Илья Муромец», «О Емеле-дурачке», «О воре и бурой корове», «Иван Лапотник»; IV-ой (1839) – пьеса «Ночь на распутье» и сказки «О Георгии Храбром и о волке», «О нужде, о счастье и о правде», «Ведьма» [1].

Уже в современной автору критической литературе были отмечены основные стилевые особенности сказок Даля – обогащение бытовыми зарисовками, «разукрашивание» пословицами и поговорками, рассказывание в соответствии с установкой на балагурство. И хотя в критике высказывались разные (иногда прямо противоположные) суждения по поводу далевской работы над стилем произведений, названные стилевые черты неизменно осмысливались как оригинальные авторские [2 – 4]. В статье В. Гофмана, опубликованной в 1926 г., фольклорный сказ Даля представлен как механическое смешение различных несопоставимых форм поэтического языка. Вследствие этого, по мнению ученого, сказки становятся каталогом языковых стилей и приемов [5]. В одной из последних статей, посвященных рассмотрению особенностей работы Даля в области жанра и стиля, О. Захарова отмечает сложное взаимодействие в «Илье Муромце» жанров древнерусской литературы и фольклора. Причем жанр далевского произведения, который можно определить как пасхальную повесть, шире каждого включенного в него жанра и их вместе взятых [6]. Из сказанного ясно, что жанрово-стилевая специфика «Былей и небылиц» Даля изучена явно недостаточно. Накопленные в критике и литературоведении наблюдения и сделанные обобщения разрозненны и противоречивы. Они нуждаются в систематизации и критическом переосмыслении.

Цикл Даля характеризуется исключительным многообразием жанров и стилей. В «Былях и небылицах» каждое произведение с точки зрения жанра и стиля не повторяет другое.

Произведения в жанровом отношении представляют собой соединение различных признаков. Таковыми являются бытовая повесть-анекдот «Нападение врасплох», социально-бытовая повесть, близкая «путешествию», «Цыганка», бытовая сказка, тяготеющая к плутовской

повести, «Про жида и про цыгана», авантюрно-бытовая новелла «О воре», сатирико-бытовая новелла «Иван Лапотник», сказка-сатира «О Емеле», притча-сатира «О Георгии Храбром», философская сказка «О нужде, о счастье и о правде», литературные сказки «О Строевой дочери» и «Ведьма», в которых органично соединяются признаки волшебной народной сказки и бытовой повести. Иногда сочетание жанровых признаков в далевских текстах очень оригинально. Жанр «Ильи Муромца» можно определить так: «богатырская» сказка, тяготеющая к героико-религиозной повести. Пьеса «Ночь на распутье», которой Даль дал подзаголовок «старая бывальщина в лицах», является лирической сказкой-феерией. «Богатырская» сказка о сватовстве «Милонеге» построена по принципу «рассказ в рассказе». Каждая вставная новелла в произведении отличается от двух других по жанру: философская притча «Об Адольфе Лападийском», «восточная» сказка-притча «О Халифе Багдадском», волшебная сказка «О Морозе Снеговиче».

Сходная ситуация и со стилем «Былей и небылиц». Каждое произведение далевского цикла с точки зрения стиля оригинально.

В произведениях I-ой книги воссозданы образцы литературных стилей. В «Нападении врасплох» «изустный» рассказ от 1-го лица сочетается с безлично-объективированным стилем в отрывках быто- и нравоописательного характера, а также с многочисленными разветвленными диалогами героев. В «Цыганке» представлено персонифицированное повествование от 1-го лица.

Стилевой основой сказочных текстов цикла становится сказ, который подвергается лиризации в «Илье Муромце», в «Строевой дочери» и драматургизации в «Емеле», «Про жида и про цыгана», «Иване Лапотнике», «Ведьме». Отдельные сказки «Былей и небылиц» представляют очень необычное сочетание стиливых модификаций. Например, в «Милонеге» в основном сюжетном повествовании сказ обогащается элементами былинного стиха, а каждый вставной сюжет отличается от другого своим стилем. «Сказка об Адольфе Лападийском» написана стилем, ориентированным на образцы западноевропейской классицистической литературы. «Сказка о Халифе Багдадском» – стилем, характерным для «восточных» повестей русской просветительской литературы XVIII в. В «Сказке о Морозе Снеговиче» представлена рифмованная ритмизированная проза, восходящая к традициям древнерусских скоморохов. В сказке «О Емеле» в сказовое повествование, пересыпанное пословицами, поговорками и балагурными рифмованными фразами, включено сентименталистское клише. В «Илье Муромце» сказ соседствует с былинным стихом и стилизованным под древнерусскую летопись повествованием. В «Воре и бурой корове» сказ перемежается с представленными в виде диалога ритмизированными заставками, а во 2-ой части переходит в рашный стих. В сказке «О нужде, о счастье и о правде» каждый сюжет, поданный в сказовой манере, открывает рифмованная ритмизированная заставка, во 2-ом же

сюжете «о счастья» сказ переходит в стилизацию под древнерусское летописное повествование. Пьеса «Ночь на распутье» включает в себя множество народных песен (свадебных, лирических, игровых), стиль же ее представляет собой сплав стихов и прозы.

Сопоставление жанрово-стилевых особенностей «Былей и небылиц» и книг-циклов второй половины 1820 – 1830-х гг. позволяет говорить о том, что в далевском цикле реализована характерная для данного периода развития литературы установка на экспериментаторство и новаторство [7]. Какова основа подобной работы?

Сюжетной основой для большинства произведений «Былей и небылиц» является русская народная сказка. Автор здесь в принципиальном плане воспроизводит все ее жанровые разновидности и все самые значимые сюжетные типы [8]. Вследствие этого Даль выявляет проверенные опытом многих поколений нравственные основы народной жизни. В «Былях и небылицах» писатель представляет все основные несказочные жанры национального фольклора. Каждый жанр при этом показывает определенный аспект народной жизни под определенным углом зрения. При соединении различных фольклорных сюжетов в одном тексте автор следует законам народнопоэтического творчества. Взаимодействие различных жанров фольклора в далевском произведении основывается на механизмах такого соединения в устном народном творчестве, и вместе с тем во многом оно имеет литературный характер. Многообразие включенных в «Были и небылицы» сюжетов и жанров позволяет Далю изобразить национальную народную жизнь глубоко, разнопланово и достоверно.

Через фольклор Даль постигает национальное своеобразие отдельной народности. Но кроме русских, автор обращается к международным и оригинальным национальным (украинским, польским, цыганским, восточным и западноевропейским) фольклорным сюжетам. Русский и инонациональный фольклор в произведениях цикла сосуществуют, не вступая во взаимодействие, или взаимопересекаются, продолжают и дополняют друг друга, образуя единый сюжет. Фольклор в «Былях и небылицах» – выражение особой философии и психологии нации, но в то же время и общечеловеческих нравственных ценностей.

В «Былях и небылицах» Даль активно использует лубочные сказочные тексты – авторские произведения, созданные в пространстве между фольклором и литературой и учитывающие интересы и потребности широких демократических масс. Обработка Далем лубочных сюжетов придает им социальную остроту, философичность и притчеобразность [9].

Синтез фольклорного и литературного в каждом произведении далевского цикла дает возможность глубоко постичь особенности народной жизни, ее нравственные ценности и идеалы, избежать излишней идеализации национальных народных героев. Работой над сказочными текстами, взятыми из устной традиции и лубка, Даль

выразил свое отношение к народу. Он говорит о высоконравственности, трудолюбии, патриотизме, жизнелюбии и творческой энергии народа. В отрицательных народных героях Даль обличает стремление к стяжательству, высмеивает глупость и упрямство. При изображении народной жизни писатель не замалчивает ее негативных проявлений.

Даль сближает свои произведения с шедеврами мировой литературы. Выявленные переключки с текстами древнерусской литературы, произведениями А. Радищева, И. Крылова, Е. Баратынского, А. Пушкина, У. Шекспира, Ж. Ж. Руссо, П. Тальмана [10 – 14], позволяют говорить о широте и разноплановости использованного писателем материала. «Цитаты» из мировой классики в «Былях и небылицах» представляют разные национальные культуры, часто разделенные временем. Даль подчеркивает актуальность, непреходящую ценность для современности литературных шедевров далекого прошлого. Подобные параллели говорят об общности нравственных норм и идеалов у разных народностей и позволяют выделить исконные качества национального характера.

За счет того, что герои-представители разных народностей действуют сразу в нескольких произведениях и при этом попадают в самые различные ситуации, в рамках цикла появляется возможность объективно оценить их национальные качества. Становится ясно, что кажущиеся, на первый взгляд, уникальными черты национального характера присущи представителям и других народностей.

Национальное своеобразие в цикле рассматривается как органичный сплав неповторимых национальных и типичных общечеловеческих черт. Автор здесь далек от мысли о превосходстве одной народности над другой. Национальная самобытность в цикле не отождествляется с народностью, а является важнейшей ее составляющей. Писатель считает простой народ самой жизнеспособной и талантливой частью каждой нации, но при этом не идеализирует его.

В «Былях и небылицах» создается многомерное культурное пространство. Национальный образ мира цикла – реализация далевского представления о народности, которое обуславливает сложное взаимопересечение в текстах фольклорных, лубочных и литературных сюжетов, относящихся к различным национальным культурным традициям.

Переданное в «Былях и небылицах» представление о реальной действительности связано с особенностями мировидения русского сказочника Казака Луганского. Через призму его восприятия преломлены и инонациональные традиции. Изображенный здесь мир – русский. Однако посредством рассказчиков-представителей разных культур (западной и восточной) в «Были и небылицы» на равных правах входят другие национальные концепции действительности. Иностранные сказочники воссоздают свой национальный взгляд на мир. Точка зрения представителя русской нации вступает в сложные и разнообразные

взаимодействия с инонациональными. Открывается возможность «самопрезентации» своей культуры и постижения чужой одновременно в отдельном тексте и в «Былях и небылицах» в целом.

Представление об образе мира цикла возникает на пересечении не только разнообразных национальных, но и разновременных культурных пластов. В текстах «Былей и небылиц» сложно взаимодействуют сказочный, условно-исторический и исторический хронотоп, что оказывает влияние на постижение специфики национального характера. Черты нации осмыслены одновременно как вневременные и обусловленные сложившимся в определенной местности укладом. Таким образом, постоянное изменение перспективы при изображении национальных особенностей в «Былях и небылицах» способствует выработке многоаспектного разнопланового представления о народности.

Воспроизведение разных национальных взглядов на мир с помощью разнообразных средств открывает возможность для объективного многостороннего постижения национальной специфики и позволяет избежать догматизма при оценке характера представителя определенной нации. Даль отображает самобытные черты народности и вместе с тем подчеркивает близость, общечеловеческое единство всех национальностей. Созданный в цикле образ мира объемён, пластичен и многопланов.

Воплощенная Далем концепция действительности становится основой для жанрово-стилевого новаторства «Былей и небылиц» – органичного соединения различных жанров и стилей в литературном произведении. Осуществить его помогает писателю оригинальный образ рассказчика и сказочника Казака Луганского.

В «Нападении врасплох» и «Цыганке» показаны основные направления работы Даля над жанром и стилем текстов цикла. В «Нападении врасплох» писатель соединяет жанрово-стилевые черты популярной и широко распространенной в литературе (восходящей к фольклору) формы анекдота и активно разрабатывающейся в 1830-е гг. формы быто- и нравоописательной повести. Вследствие этого универсальная анекдотическая ситуация здесь мотивируется бытом, что создает возможность постижения специфики жизненного уклада определенной территории и особенностей национального характера проживающих здесь народностей. В «Цыганке» Даль продолжает лучшие традиции русского путевого очерка, которому присущи гуманизм, демократизм, правдивое отображение тяжелой жизни и страданий народа. На основе заметок путешественника автор создает текст, в котором эпизоды, образующие сюжет, объединены идеей и персонажами. Работа Даля над жанром находится в русле развития «путешествия» в русской литературе (опыты А. Н. Радищева, А. А. Бестужева-Марлинского, А. С. Пушкина). Вместе с тем «Цыганку» отличают оригинальность проблематики, глубина художественного отображения

действительности, своеобразность образа повествователя. Синтезируя жанровые черты путевого очерка и бытовой повести, Даль способствует развитию жанра в русской литературе.

В «Милонеге», написанной в популярном в русском фольклоре жанре «богатырской» сказки, писатель использует характерный для русской прозы конца XVIII – начала XIX в. повествовательный прием «рассказ в рассказе». В литературе этого времени данный прием способствует движению сюжета. У Даля к тому же он является средством характеристики образа рассказчика, его индивидуальных и национальных качеств. Посредством образов сказочников и их сказок в произведении демонстрируются 3 разных национальных культурных традиции. Такое использование приема «рассказ в рассказе» ведет к трансформации традиционного стиля «богатырской» сказки (фольклорного сказа). У Даля органично соединяются 4 разных, обусловленных образом рассказчика стилей. В «Строевой дочери» синтез жанров волшебной сказки и бытовой повести способствует реалистическому изображению взаимоотношений в русской семье. При этом автором удачно найден образ сказочника, эпическое повествование которого пронизано лирическими интонациями. В сказке «Про жида и про цыгана», создав оригинальный образ рассказчика, Даль развивает популярный в русской литературе XVII – начала XIX в. жанр плутовской повести. В нем тесно переплетаются два лика рассказчика, отличающиеся происхождением и уровнем образованности. Это позволяет автору избежать однозначной трактовки событий.

В «Илье Муромце» на материале фольклора и лубка Даль создает оригинальную жанровую модификацию, которую можно обозначить как «богатырскую» сказку, тяготеющую к героико-религиозной повести. Жанру соответствует стиль, представляющий собой соединение былинного стиха, сказа, «высокого», торжественного стиля, обогащенного лирическими интонациями. Подобное сочетание жанров и стилей в «Илье Муромце» одновременно опирается на фольклорные «законы» и находит аналоги в произведениях литературы (например, «Слово о полку Игореве»). Только в пространстве между фольклором и литературой автор смог создать новое многогранное представление о деятельности национального фольклорного героя. В «Емеле» сказка-сатира создается на стыке разновременных культурных традиций (лубок, фольклор, ярмарочная народная культура). В соответствии с жанром в произведении находится стиль сказочника-скомороха. В сказке «О воре» Даль развивает жанр авантюрно-приключенческой новеллы. В произведении появляется многозначность в оценке действий героев (соединение фольклорной и лубочной точек зрения), которая мотивируется оригинальным соотношением двух образов сказочников. В «Иване Лапотнике» синтез сатирической фольклорной сказки и бытовой повести делает изображенные ситуации реалистичными, а характеры

героев живыми и выразительными. Соединить разные жанровые признаки в тексте помогает сказочник-крестьянин Казак Луганский.

В IV-ой книге «Былей и небылиц» работа писателя над жанром и стилем произведений особенно сложна и разнообразна. В «Ночи на распустье» Даль соединяет различные роды и жанры фольклора и литературы. При этом он ориентируется на западноевропейскую традицию. Опираясь на классический образец драматургической сказки-феерии («Сон в летнюю ночь» Шекспира), автор создает ее национальный вариант. Одновременно Даль развивает жанр: расширяет выразительные средства театра за счет использования смежных видов искусств (танца, музыки, пения), усиливающих эмоционально-чувственное впечатление от драматического действия. В «Георгии Храбром» соединяется народная сказка и притча. Повествование наполняется комментариями мнимо простодушного рассказчика. В то же время сказ разрушается многочисленными диалогами главных героев. Это позволяет донести до читателя глубокий смысл произведения. В «Нужде, счастья и правде» мы находим пример характерного для романтической литературы жанра философской сказки. Особенность дальевской работы состоит в том, что он создал философскую сказку на материале устного народного творчества. Сложное переплетение различных национальных фольклорных сюжетов подчеркивает универсальный общечеловеческий характер поставленных проблем и стремление автора к максимальному обобщению. Найденный же здесь оригинальный композиционный прием обуславливает многоплановость и многозначность сюжетного повествования. В «Ведьме» Даль синтезирует жанр волшебной сказки и бытовой повести. Сказочные коллизии «вписываются» в национальный жизненный уклад, а типичные сказочные герои становятся представителями украинской нации. Образ Казака Луганского в «Ведьме» способствует синтезу не только различных жанрово-стилевых модификаций фольклора и литературы, но и одновременно двух национальных культур.

Таким образом, в «Былях и небылицах» писатель создал оригинальные жанрово-стилевые модификации. При этом он смог органично соединить в тексте жанры и стили различных художественных систем и разновременные культурные пласты. Тем самым Даль внес свой вклад в процесс развития жанрово-стилевой системы русской литературы 30-х гг. XIX в. К тому же проделанная писателем работа открыла уникальную возможность сочетать в литературном произведении несколько несопоставимых представлений о мире и происходящих в нем событиях с помощью сложной системы взаимодействия ликов и образов рассказчиков. Разработанные Далем подходы при соединении фольклора и литературы способствуют реалистическому постижению окружающей действительности в художественном произведении.

Показанные в «Былях и небылицах» возможности открывают путь для развития реалистического творчества автора (физиологические

очерки, «казахские» повести). В цикле можно увидеть зарождение замысла «Пословиц русского народа», «Толкового словаря». Причем речь идет не только о накоплении фольклорного материала для фундаментальных работ или о подборе иллюстраций из литературных произведений к словарным статьям, но и о выработке принципов объединения материала в них. В широком и разноаспектном исследовании влияния «Былей и небылиц» на последующие периоды творчества писателя видятся нам перспективы работы над темой.

Литература

1. **Были** и небылицы Казака Владимира Луганского: В 4 кн. – СПб., 1833 – 1839.
2. **Надеждин Н.И.** Литературная расправа. “Новоселье” // Телескоп. – 1833. – Ч. 14. – № 5.
3. **Неверов Я.** Обзорение русских газет и журналов по части изящной словесности. (Из июльской книжки Ж.М.Н.Пр.) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. – 1835. – 14 сент. – № 74.
4. **Сенковский О.И.** Критика [Были и небылицы Казака Владимира Луганского. Кн. 3] // Библиотека для чтения. – 1836. – Т. XVII. – Ч. 2.
5. **Гофман В.А.** Фольклорный сказ Даля // Русская проза: Сб. ст. – Л., 1926.
6. **Захарова О.В.** «Илья Муромец. Сказка Руси богатырской» В. И. Даля. (Проблема жанра) // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XIX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1998. – Вып. 2.
7. **Юган Н.Л.** “Были и небылицы» В. И. Даля (Казака Луганского) в контексте книг-циклов 20-х – 30-х годов XIX века // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – 2002. – № 12 (56).
8. **Юган Н.Л.** Сказочная сюжетика «Былей и небылиц» В. И. Даля и фольклор // Далевский сборник. – Луганск, 2001.
9. **Юган Н.Л.** Особенности интерпретации лубочных сюжетов в сказках «Былей и небылиц» В. И. Даля (Казака Луганского) // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – Луганськ, 2003. – № 9 (65).
10. **Скробова А.М.** Раннее творчество В. И. Даля (30 – 40-е годы XIX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1950.
11. **Грачева В.М.** Национальная специфика и шекспировская традиция пьесы В. И. Даля «Ночь на распустье» // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: Тезисы докладов и сообщений Четвертых Далевских чтений. – Ворошиловград, 1988.
12. **Фесенко Ю.П.** К творческой истории «Сказки о Георгии Храбром и о волке» В.И. Даля // Русская речь. – 2001. – № 6.
13. **Кошелев В.А.** Две «Цыганки»: Даль и Баратынский // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля. – Оренбург, 2001.
14. **Юган Н.Л.** Литературная параллель: «Цыганка» В. И. Даля и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені

Тараса Шевченка: Історичні науки. Педагогічні науки. Філологічні науки. – Луганськ, 2004. – № 8 (76).

The article exposes the genre-stylistic specificity of “True stories and fables” and considers the peculiarities of interaction of different genres and styles in each separate work of the cycle. At the same time the innovatory way of the Dahl’s work in genre and style is underlined.

Making an original genre-stylistic modification, the writer organically joined genres and styles of different artistic systems and the cultural layers of different times. Thereby Dahl has made his own contribution to the process of the development of the genre-stylistic system of the Russian literature of the thirties in the XIX-th century.

Сучасна фольклористика

УДК 398.83: 17

О. В. Скиба

ВИРАЖЕННЯ НАРОДНИХ ІДЕАЛІВ ПРИРОДНОЇ І МОРАЛЬНОЇ КРАСИ ЛЮДИНИ В ЛІРИЧНИХ РОДИННО-ПОБУТОВИХ ПІСНЯХ

Мова і пісня є найціннішим здобутком творчого генія народу, засобом вираження його високих морально-етичних ідеалів.

Мета даного дослідження полягає у виявленні історичних аспектів збирання і вивчення українських народних пісень, розкритті морально-етичних поглядів людей. У статті ми ставимо такі завдання:

- охарактеризувати суспільно-історичні обставини, що зумовили виникнення ліричних пісень, їх зміст, мелодійне звучання;
- розкрити високу художню якість пісень про кохання, про жіночу долю. Зауважимо, що за глибиною проникнення в людську душу вони підносяться до вершин світової поезії;
- розглянути мотиви пісень про кохання, оспівування в них природної і моральної краси молоді з народу;
- показати настрої і переживання молодої жінки в родині чоловіка.

Перші публікації українських ліричних пісень належать до кінця XVIII ст. Деякі популярні пісні були вміщені до збірників російських пісень М.Чулкова, В.Трутовського, І.Прача та ін.

У першій третині XIX ст. багато текстів ліричних пісень було опубліковано у відомих збірниках М.Максимовича.

На першу третину XIX ст. припадає і початок вивчення української народної лірики. Зокрема, чимало місця українській поезії відведено в дисертації О.Бодяньського „Про народну поезію слов'янських племен”.

Цінні за фактажем були збірки А.Метлинського, П.Лукашевича та ін. У 1858 році М.Лисенко видає „Збірник українських пісень”, куди увійшло 40 пісень з нотами. О.Серов у статті „Музика південноросійських пісень” (1861) вперше теоретично обґрунтував потребу глибокого наукового вивчення мелодій народних пісень.

Значним досягненням української фольклористики було видання І.Рудченком збірки „Чумацькі народні пісні” (1874).

Визначний внесок у збирання та вивчення лірики зробив М.Лисенко. Він записав багато текстів ліричних пісень з нотами,

опублікував 7 випусків „Збірника українських пісень” (1868-1907) по 40 пісень у кожному, 12 видань „Збірника народних українських пісень” та ін. М.Лисенко обстоював реалістичний напрям у мистецтві, твердив, що народна музика залежить від соціальних умов життя, обстоював національну самобутність українських пісень. Композитор перший в українській фольклористиці зробив спробу теоретично осмислити пісенний стиль українських пісень, розкрив спільне джерело народних мелодій українського та російського народів і вказав на ті відмінності, які з’явилися у процесі їх історичного розвитку.

Величезну роль у збиранні і дослідженні народної ліричної пісні відіграв І.Франко. На противагу різноманітним теоріям про фольклор поет доводив, що народна поезія виконує значну суспільну функцію у житті, вона є високохудожньою, має соціальне спрямування, пройнята оптимізмом. Учений протягом майже всього свого творчого життя звертався до цієї проблеми. Багато нового, оригінального було в працях „Як виникають народні пісні?” (1887), „Студії над українськими народними піснями” (1913) та ін.

У кінці XIX – початку XX ст. багато зробили в галузі збирання ліричних пісень В.Гнатюк, Д.Яворницький, Я.Новицький та ін. Ф.Колесса пише світового значення праці „Ритміка українських народних пісень”, „Українська народна пісня на переломі XVII – XVIII вв.” та ін.

Збирали і досліджували народну лірику й М.Костомаров, К.Квітка, Б.Грінченко, П.Попов, Д.Яворницький та ін.

У фольклористиці повоєнного часу помітні зрушення щодо вивчення народної пісні. Уперше поставлено проблему поетики народної пісні, досліджується жанрова природа народної лірики, музичні особливості різних її циклів. Особливо великий внесок у розвиток української фольклористики в цей період зробив О.Дей. Крім значної кількості статей з різних питань розвитку ліричних пісень, О.Дей репрезентував фундаментальну працю „Поетика української народної пісні” (1978).

Із сучасних дослідників даної теми варто назвати В.Бойка, М.Пазяка та ін.

Загальновідомо, що найбільш поширена в Україні родинно-побутова лірика. У ній відображені дошлюбні відносини і життя в моногамній сім’ї. Відомо, що у XV – XVII ст. на Україні багато закоханих, чоловіків і жінок, бачились між собою найкоротший час і потім розлучались на багато років. Роки ці минали для жінок в журбі, в чеканні своїх чоловіків.

Весь вік людину супроводять пісні, „від колиски до могили, бо нема такої значної події в житті народу, нема такого людського почуття, яке б не озвалося в українській пісні чи ніжністю струни, чи рокотом грому”, – говорить М.Стельмах [1, 6].

Родинно-побутові пісні важко піддаються класифікації, бо функції їх полягають у розкритті людських переживань і почуттів. Лише умовно за тематичним принципом можна поділити українську родинно-побутову лірику на пісні про кохання, про жіночу долю, вдовині та сирітські, колискові, пісні про козаків. У цих піснях оспівано багатогранність людського життя. За своєю художністю, проникненням в глибину людської душі, задушевністю, мелодійністю пісні про кохання сягають вершин світової поезії.

Пісні про кохання відбили високі моральні якості трудової молоді. Щирість довір'я, взаємоповага, радість кохання, гіркота вимушеної розлуки, туга за коханою, зрада – ось основні мотиви, що проймають ці пісні.

Головними персонажами пісень є хлопець і дівчина, а характер стосунків між ними, їхні почуття і переживання визначили зміст творів. Від імені цих героїв і складались ці пісні. У числі інших дійових осіб були батьки, подруги, товариші.

Найповніше і найпоетичніше в піснях зображено дівчину. Образ її постає навіть з поетично ніжних характеристик, вона „красна”, „серденько”, „вірная”, „чорнобрива”.

Карі або темні очі дівчини „зводили з розуму хлопців”:

„А мій милий – та й на гору, на круту,
А я його оченьками проведу,
Оченьками каренькими,
Брівоньками рівненькими,
Слізоньками дрібненькими” [2, 130].

Справжніми чарами вважалися: „чорні брови як шнурочки” та „личко як яблучко”:

„У мене чароньки – чорні брівоньки,
Моя принада – сама молода;
У мене чароньки завжди готові –
Біле личенько і чорні брови!” [2, 163].

„Козаченько грає,
Бровами моргає...
Вража ж його мати знає,
На що він моргає:
Чи на мої воли,
А чи на корови,
Чи на моє біле личко,
Чи на чорні брови?
Воли та корови
Усі поздыхають,
Біле личко, чорні брови
Повік не злиняють!” [2, 108].

Молодість містить у собі красу і вроду. А тому народ не байдужий до жіночої вроди. І в багатьох піснях ми зустрічаємо вислови:

„Там, де ятрень круто в’ється
З-під калиня б’є вода,
Там дівчина воду брала,
Чорнобрива, молода” [2, 218].

„Їхав козак на війноньку,
Сказав: „Прощай, дівчинонько,
Прощай, дівчино, чорнобривонько,
Їду в чужу сторононьку” [2, 64].

Неодмінною красою є дівочі русі коси до пояса, в які вплетені стрічки. А стан гнучкий, притаманний лише українській дівчині:

„Вечір надворі, ніч наступає,
Вийди, дівчино, серце бажає!
Чистеє небо зіроньки вкрили,
Вийди, дівчино, до мене, мила.
Дай подивитись в ясні очі,
Стан твій обняти, гнучкий дівочий,
Глянути в личко, біле, чудове,
На коси довгі, на чорні брови” [2, 8].

Аналогічно змальовані й хлопці. Вони вродливі теж:

„Зелений барвіночку,
Стелися низенько,
А ти, милий, чорнобривий,
Присунься близенько...” [2, 55].

„Ой піду я до млина,
До дрантивоного,
Чи не найду Василя
Чорнобривого?” [2, 143].

Карі очі й дівчат „зводили з розуму”:

„Тече вода каламутна.
Мила моя чого-сь смутна?
Я не смутна, лем сердита:
Через тебе-м з ночі бита.
Била мене мамка з ночі
За Йванкові карі очі,
Ще й казала – буде бити,
Щоби Йванка не любити” [2, 225].

„Чорнії брови, карії очі,
Темні, як нічка, ясні, як день!” [2, 247].

Кучерявий чуб привертав увагу багатьох дівчат:

„Пливе човен води повен

Та накритий лубом.
Не хвалися, козаченьку,
Кучерявим чубом.
Бо прийдеться, доведеться
Під аршин ставити
Молодого козаченька
В військо віддавати” [2, 185].
„Полюбила гультя,
Така доля моя!
Я думала – кучерявий,
В його чуба нема!” [2, 69].
„Ой піду я до млина,
До дірявого,
Чи не найду Василя,
Кучерявого?” [2, 143].
„Коли б тобі горенько да печаль,
То б ти вийшов на вулицю та кричав.
А тож тобі горенька немає,
Ой хто ж тобі сі кучері завиває?”
„Була в мене дівчина Уляна,
Вона ж мені сі кучері завивала,
Була в мене дівчина Оріся,
Тоді в мене сі кучері вилися” [2, 177].

Із наведених прикладів зрозуміло, що оспівуванню дівочої і парубочої моральної краси відводилося багато місця в ліричних народних піснях. І ця краса тісно переплітається з морально-етичними нормами поведінки молодих, закоханих людей. На шляху до щастя постає чимало перешкод, які треба переборювати: тут поговор злих людей і підступні дії суперника чи суперниці; тривала розлука і наклепи ворогів, нарешті – майнова чи суспільна нерівність. У піснях дівчина і парубок мріють не про багатство, а про вірну любов. Вірність у коханні і була найвищим ідеалом у стосунках молоді, мірилом чеснот, які народ ставив вище золота та срібла, вище багатства:

„Не треба ж мені злота – я й сам придбаю,
А треба дівчину, що я кохаю”.

Поетизація вірності в коханні підноситься в піснях до недосяжних вершин, овіюється романтикою:

„Ти ж обіцялась мене вік любити,
Ні з ким не знатись, від усіх цуратись,
А для мене жити!
Ой як я прийду, тебе не застану, -
Згорну рученьки, згорну біленькі
Та й нежив я стану!” [2, 207].
„Я й матусі не злякаюсь,
Якщо з тобою покохаюсь” [2, 166].

„Ти не лякайся, що свої ніженьки
Вимочиш в холодну росу,
Я ж тебе, вірная, аж до хатиноньки
Сам на руках однесу” [2, 93].

Кохання має величезну силу. Хлопець поряд з дівчиною відчуває себе лицарем, тому й оберігає свою кохану:

„Ти не лякайся, що змерзнеш, лебеденько,
Тепло – ні вітру, ні хмар,
Я тебе пригорну до свого серденька,
А воно палке, як жар” [2, 93]

Народ визнає почуття ревностів, а також засуджує зрадників і зрадниць у коханні:

„А вже ж ти не мій і я не твоя.
Не мам нікому тепер вірити,
Ліпше на світі, ох, самій жити”.

У цілому пісні про кохання сповнені шуканням шляхів до чистого, глибокого і взаємного почуття. Існували свої погляди на шлюб: основне – взяти собі дружину до пари, кохану:

"Не там щастя, не там доля, де багаті люди,
Як злучаться по любові, то все мило буде".

Шлюб з розрахунку різко засуджувався, протиставлявся щасливому одруженню. Причиною розлуки могли бути і підступні наклепи лихих людей: недобрих сусідів чи подружок. Так, у пісні „Ой зійди, зійди, ясний місяцю” дівчина на прохання коханого вийти на побачення відповідає:

„Ой рада б же я до тебе вийти
І з тобою поговорити,
Та судять, гудять вражії люди,
Хочуть же нас розлучити” [2, 111].

Тобто, народний ідеал – це сором’язлива дівчина.

Для дівчини розлука з милим гірше смерті, і вона вважає, що тоді для неї вже світле життя закінчене – „ой прощай, світе ясний, прекрасний”. Закохані розлучались і через підступність суперниць. Дівчина вважає себе знеславленою і навіки скривдженою. В багатьох піснях розповідається про дівчину, яка причарувала хлопця, щоб привернути його до себе чи наслати на суперницю усілякі лиха. Проявляється рішучість і наполегливість дівчини у боротьбі за своє щастя. У пісні „Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”:

„Ой мамо, мамо, Гриць жалю не має,
Нащо ж Гриць, мамо, разом двох кохає!
Нехай же не буде ні тій, ні мені,
Нехай дістанеться Гриць сирій землі” [2, 136].

Закохані наполегливо борються за своє щастя, прагнуть перебороти усі перешкоди. Дівчина в пісні „Половина саду цвіте” висловлює тривогу з приводу можливої розлуки, а коханий відповідає їй:

„Тече річка невеличка,
Скочу-перескочу
Таки візьму чорнявую,
Бо я її хочу”.

І обов’язково в уяві кожного ідеал жінки – це трудолюбива, працьовита постать, яка не скаржиться на тяжку долю. І парубок повинен бути моторним, працьовитим. З давніх-давен в народі засуджують ледарів:

Чи не той то Омелько,
Що жне жито помаленько?
Цілу жменю до смерку,
Жне Омелько в холодку.
Він нажав півснопа,
Чи не той то Омелько,
Та й хвалиться: о копа!
Він нажав цілий сніп,
Та й говорить: десять кіп... [3, 103].
„Грицю, Грицю, до роботи!
В Гриця порвані чоботи...
Грицю, Грицю, до телят!
В Гриця ніженьки болять...
Грицю, Грицю, молотити!
Гриць не здужає робити...
Грицю, Грицю, врубай дров!
Кахи-кахи! Нездоров...
Грицю, Грицю, роби хліб!
Кахи-кахи! Щось охрип... [3, 24].

Логічним продовженням пісень про кохання є пісні про родинне життя. Вони теж дуже різноманітні: тут і „горе життя з нелюбом”, і нестерпне становище невістки в сім’ї свекра, і скарга дочки на матір, яка віддала її між чужі люди. Але ж ідеалом залишається жінка, яка кориться свекрусі, мовчки зносить її наругу. Але є пісні, де звучить протест, показано рішучий опір невістки. Наприклад, у пісні „Чи ти, невістко, сьогодні приведена” є такий діалог:

„Та циць, невістко, та не розпускай губи,
Як бачиш коцюбу, то позбираєш зуби”.
„Я, молоденька, уміла отвіт дати:
В коцюбі два кінці, будемо зуби міряти”.

Широко відомі українські ліричні пісні про гірку долю сиріт, бідну вдову, що „дрібненькими слізюньками все поле змочила”.

З метою кращого вираження народного ідеалу в ліричних піснях використовується поетична символіка. Вона підкреслює, що людина є частиною природи, і в житті її відбуваються такі самі зміни, як і в природі. Символи надавали ліричним пісням особливої виразності й емоційності. Образи голубки, зорі, червоної калини, символізують дівочу

вроду, образи сокола, орла – мужність, відважність, безстрашність парубка; пара голубів – це двоє закоханих. Для емоційного увиразнення образів застосовується інверсія: козак молоденький, зозуля сивенькая тощо.

„Українська народна пісня, – зазначає М.Стельмах, – ввібравши в себе світ, історію і побут, болючі роздуми і найніжніші почуття, воістину геніально поєднала пристрасне й емоційне слово з незбагненим чаром, з незбагненими таємницями мелісу...” [4, 5].

Природна і моральна краса українців тісно переплітається, створюючи народний ідеал. І сьогодні не можна не захоплюватися людяністю, щирістю душі і почуттів українців. Українська народна пісня супроводить людей протягом усього їхнього життя і віддзеркалює всю розмаїтість почуттів, усю глибину людської душі.

Без сумніву, українські ліричні пісні були і залишаються життєдайним джерелом національної літератури.

Подальшого вивчення потребують питання щодо рецепції ліричних родинно-побутових пісень у творчості майстрів художнього слова, визнання їх місця в контексті літературного процесу XX – XXI століття, образно-символічної структури в системі архетипів родинно-побутової поезії.

Література

1. **Народні** перлини. – К., 1971. 2. **Українські** народні пісні: цвіте терен. – К., 1988. 3. **Українські** народні жартівливі пісні: Ой під вишнею. – К., 1973. 4. **Народні** перлини. – К., 1971.

The author considers a theme of expression of folk ideals of natural and moral beauty in the lyric family-domestic songs. Natural and moral beauty of ukrainians in songs interlace, creating a folk ideal, takes by the soul sincerity, humaneness of ukrainians.

УДК 821. 161. 2 Стус

Г. І. Віват

ФОЛЬКЛОРНІ АЛЮЗІЇ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА

Питання про міжтекстову взаємодію в художній літературі є досить актуальним для сучасного літературознавства. Протягом останніх десятиріч у літературознавчій науці помітно зростає зацікавленість до міжтекстових зв'язків: запозичень, підтекстів, ремінісценцій, алюзій,

цитацій, філіцій, пародій, стилізованих наслідувань тощо. Ю. Лотман таке явище в літературі та мистецтві характеризує як ієрархію “текстів у тексті” [1, 594]. Це літературне явище досліджували Г. Грабович, Х. Блум, М. Бахтін, І. Смирнов, В. Топоров, І. Бондар-Терещенко, М. Ігнатенко, О. Астаф’єв, В. Костюк, Л. Біловус та ін. Зазначена проблема пов’язана з концепцією Ю. Крістевої, яка “розвинула поняття “інтертексту”, що згодом поглинув текст і увесь позатекстовий простір, а нині трансформується в поняття “гіпертексту” [2, 27]”. Одним із найбільш використовуваних різновидів інтертексту є алюзія. “У функції алюзії часто-густо виступають народні прислів’я та приказки, різні фразеологізми, “крилаті вислови, так звані “золоті слова” древніх, незрідка й ремінісценції з уже відомих творів, специфічно поцитоване те або інше писемне джерело, казка, пісня тощо”, – зазначив М. Ігнатенко [3, 2]. Саме в такому аспекті алюзія великою мірою використовується в поезії Василя Стуса.

Крилаті вислови, прислів’я, приказки, ідіоми, афоризми – всі фразеологізми є блискучими діамантами в скарбниці будь-якої мови. У них закладено віковичний досвід та мудрість людства, дорогоцінні зерна істини. Фразеологія – це вишукане оздоблення, окраса мови і разом з тим могутній засіб влучної, оригінальної й дохідливої передачі думки. У них відбилися всі сторони буття народу: моральні цінності, вікові устої, звички. Знання фразеології, розуміння її крилатої мудрості й уміле вживання є свідченням високої мовної культури людини.

Доцільне й майстерне вживання прислів’їв, приказок, ідіоматичних словосполучень, афоризмів є однією з особливостей поетичних творів Василя Стуса. Причому в мову його поезій так органічно вплетено народні прислів’я, приказки, крилаті фрази, що вони творять єдине стилістичне ціле з текстом творів. Це свідчить про талант і високу майстерність поета, образність мислення, гостроту думки, культуру мовлення, глибоке знання фольклору. Дослідження цього аспекту поетичної творчості Василя Стуса і є метою нашої роботи.

Від авторського поетичного переосмислення фольклор не втрачає своєї колоритності й неповторності. У деяких випадках митець вживає фразеологізми без змін, у відповідності до народної творчості, а в інших – художньо переробляє згідно ритміки та строфіки вірша, художнього задуму та ідейно-естетичної позиції:

Циганки щедрі на слова,

казати – ціпом не махати.

(“Йдуть три циганки розцяцьковані...”) [4, 103].

З високої тверді явися, в земному бездонні ярій.

По людях, бідо, не по лісі дорога твоїх веремій.

(“Сто плах перейди, серцеокий...”) [5, 399].

І холодно, і сумно – сам-на-сам

*без віри, що до тебе ще надійде
і почезає. Поки сонце зійде,
то може очі виїсти роса.*

(“Перед тобою незбагнений світ...”) [6, 82].

*Чом ти босий, друже? Чом роздягнений?
Випустили? Сором очі їсть?*

(“Усміхнися, добровусий, і обмовся...”) [7, 115].

У цих висловлюваннях всі три прислів'я: *язиком вихати – не ціпом махати; біда не по лісі ходить, а по людях; поки сонце зійде – роса очі виїсть* та ідіому: *сором очі їсть* вжито майже без змін.

Та й діяння марні. Суєта суєт і мана.

Бродять біди в парі (що ж то за біда за одна?).

(Костомаров у Саратові) [4, 84].

Тут чітко прослідковується прислів'я: *біда сама не ходить, вона ще й іншу за собою приводить*).

*І так говорить: зглянься, сину, руками горе розведи,
бо як не стане України, тоді не стане і біди.*

(Костомаров у Саратові) [4, 85].

Перше висловлювання в цій фразі взято з народного прислів'я: *чужу біду руками розведи, а своїй ладу не доведи*. А в другому використано сталінське: *немає людини – немає проблеми* в масштабах всієї держави.

***Хай життя – одне стернисте поле,
але перейти не помину.***

(“Присмеркові сутінки опали...”) [8, 602].

У наведеному висловлюванні перефразовано народне прислів'я: *життя прожити – не поле перейти* або приказку: *у житті – як на довгій ниві*. Вважаємо, що в цьому випадку присутнє явище гіпертексту.

*Хай їм грець,
тим літам, що будуть не прожиті.
Тож бери тепер зі смертю шлюб,
бо не зійде на камені жито
і сухий не розів'ється дуб.*

(“Наді мною сине віко неба...”) [8, 619].

Приказки: *сухе дерево не цвіте та на камені жито не родить* вжито майже без змін. Л. Оліфіренко вважає що рядок “*бо не зійде на камені жито...*” виразно перегукується з народнопоетичною міфологемою: “*Візьми, мати, піску жменю, / посій його на каменю, / як той пісок житом зійде, / тоді син твій з війська прийде... [9, 149]*”. Тут теж можемо спостерігати ієрархію “*текстів у тексті*”. Гіпертекстуальність простежується і в наступних рядках:

***Свіча горить. Горить свіча -
а спробуй відшукай людину
на всю велику Україну.***

(“Довкола мене цвинтар душ...”) [10, 523].

У цьому вірші можна впізнати перефразоване українське прислів'я: *чого немає, того і вдень із свічкою не знайдеш* або російське: *днем с огнем не сыщешь*, застосоване до конкретного об'єкту. Можна ще дати й інше тлумачення цього вислову. Відомо, що давньогрецький філософ Діоген, який належав до школи кініків (циніків), ходив із запаленою свічкою (чи ліхтарем) вдень. А на здивовані запитання співгромадян відповідав, що він шукає людей. Цим він демонстрував своїм співгромадянам, що знайти гідну людину серед них дуже нелегко, бо таких людей, справжніх людей, дуже мало. Очевидно, щось подібне відчував і Василь Стус у середовищі, в якому йому довелося жити.

*Прощай. Мабуть більше тебе
не побачу. Навіщо бачити?*

*Обійдеться. Аби з очей –
То й із серця зникають друзі.*

(“То пантофлі?”) [4, 223].

Тут виразно прослідковується прислів'я: *зник з очей – то й з серця геть*. Хоч, звісно, що до справжнього друга цей вислів незастосовний. Друг, якщо він справжній друг, не забуде тебе, навіть, якщо доля розкидала вас по світу далеко один від одного. Очевидно, автор підкреслював, що справжніх друзів не буває багато.

Кому жити, а кому - не жити.

Тільки серце брудити своє.

Обирай дорогу посполитий.

Є кормиґа, коли шия є.

(“Кому жити, а кому - не жити”) [7, 90].

У цьому випадку в контекст вірша органічно вплетено прислів'я: *була би шия, а ярмо знайдеться*.

Не вивчився. – Важка наука!

Міцна, немов граніт Каррари.

Його наука йде до бука,

(все навпаки!) йде до кари.

(“Не заворожеш світ очима”) [7, 74].

Текст усередині іншого тексту може відображати шкалу авторських вартісних оцінок, його естетичні смаки, тобто автор може: а) відсторонено подавати констатацію факту; в) виступати на підтримку висловлюваної думки; в) бути в опозиції до неї. Так у вищезазначеному висловлюванні твердиться зворотнє до прислів'я: *наука не йде до бука, а до голови*.

Слова – полова. Бо слова

Надосі надоїли.

Бракує рук. Де рук нема –

там зайва голова,

Повторюю.
**Вважай, що й голови нема,
коли немає рук.**

(“Вождів до біса на землі”) [7, 130].

У наведеному прикладі першу половину прислів'я: *слова – не полова, не пускай за вітром* перероблено з протилежним значенням для того, щоб показати, що в наших вождів-пустомель за словами нічого немає, їх слова нічого не варті і розходяться з ділами. А прислів'я: *де рук нема – там зайва голова* повторюється двічі. У першому випадку – без змін, а в другому – фраза відтворює зміст, але в іншому звучанні. Цим митець хотів підкреслити важливість сказаного.

*Отака мені рахуба: рік почався по-старому.
Коли тут не вріжу дуба, то повернуся додому.*
(“Отака мені рахуба...”) [6, 171].

*Аж і гра: літають головешки,
зуби клацають під ідіотський сміх.
Регочу на кутні – буде легше
(а як буде важче – теж не гріх).*
(“Присмеркові сутінки опали...”) [8, 603].

Ідіома: *врізати дуба* означає померти, а ідіоматичне словосполучення: *сміятися (реготати) на кутні* означає плакати. Обидва вислови вжито автором, щоб підкреслити трагічність ситуації, в яку потрапив ліричний суб'єкт.

*На гребні літ ти власне рабство здибав
Мовчи, глуха. Або мовчи та диш.
Або роби грудьми – людьми не будем.*
(“Високі думи відійшли, як грози...”) [7,109].

*А тепер блаженна рабська доля,
воля рабська. На усе вона!*
(“Опускаюсь – ніби піднімаюсь.”) [7,175].

У першому вірші народні прислів'я: *мовчи глуха – менше гріха і роби хоч і грудьми - всеодно не будем людьми* та приказку: *мовчи та диш* автор вживає, щоб привернути увагу читача до проблеми вироблення в українців рабської психології, закладеної в наведених фразеологізмах, породженої втратою надій на поліпшення умов життя народу, розвиток культури, демократії, здобуття права на свободу слова, думки, віросповідання та інших свобод, які притаманні демократичному суспільству. У другому вірші прослідковується приказка: *на все воля Божя*. Але автор навмисне перефразовує цю приказку: *не Божя воля, а рабська воля*, щоб акцентувати увагу на проблемі пагубної психології рабської покори та бездіяльності народних мас.

Крилаті слова, як ніякі інші одиниці словника, несуть на собі

чіткий національний відбиток, сповіщаючи інформацію про історію країни, її культуру та характер народу. Багатовікове поневолення України державами-сусідами виробило в українського народу й такі риси як комплекс вторинності, меншовартості та покірності. Ці грані українського менталітету відбилися й у фразеологізмах – у деяких українських прислів'ях та приказках. У своїх віршах митець наголошує, що не згоден із такою мудрістю, яка навчає мовчки коритися несправедливості і здаватися без боротьби. Тут розкривається бунтарська натура поета, його вільнолюбність та велика сила духу й опору.

Що буде завтра? Дасть бог день і хліба.

А що, коли не буде того дня?

Тоді вже гибій Отоді вже – гибій,

Простуючи до смерті навмання

(“Утрачені останні сподівання”) [4, 178].

Прислів'я *дасть Бог день - дасть і харч* вжито майже без змін. Але автор знову ж таки висловлює свою незгоду з мудрістю, яка закликає до бездумного життя і бездіяльності. Не можна ж нічого не робити, а лише надіятися на Бога,. Треба щось робити – боротись, думати, працювати, – щоб потім не “гибіти” і не “простувати до смерті навмання.”

На противагу таким висловлюванням, що проповідують рабську покору, сіють безнадію Василь Стус написав свої, які закликають до боротьби, до активної життєвої позиції, вселяють у душу віру і надію на майбутнє. Подекуди власні висловлювання поета настільки влучні, що стали афоризмами. Вони виражають авторську життєву позицію. Про образність та афористичність Стусової мови писала Михайлина Коцюбинська: “Усвідомлюючи вагу слова, Стус болісно реагував на його девальвацію, зокрема в українській літературі, за якою намагався – як міг – стежити і яку оцінював гостро і критично... Стусові афоризми – а його думка має органічну здатність зав'язуватися в афористичні вузли – йдуть у життя. І що більше його поезія наближається до людей, то глибші смислові пласти відкриваються у ній. Час же, нарешті, формувати смаки не дешевими сурогатами поезії, а такими чистими і справжніми взірцями, як Стусове слово [11, 34]”. У багатьох афоризмах сутність людини автором осмислюється в позитивному плані. Людина тут постає як особистість, що здатна перетворювати світ на краще:

Самовисочіння людини – то єдиний спосіб збереження землі [12, 210].

Але жити – замало. Боротись – умій,

Щоб нащадок твій малку бува не знімів.

(“Ще й до жнив не дожив...”) [7, 128].

Чимало продалось нас жаху в рот,

лиш ті не продалися, хто народу

віддав себе і ствердив свій народ.

(І є народ) [7, 88].

Якщо болить серце – тобі друже поталанило [7, 183].

І сам собі постань законом, і не вагайся, не блажи... [12, 210].

Та доки ще мати дитину колише, серце народу – не кладовище.

(“Сиві могили в зеленому полі”) [7, 86].

У деяких афористичних висловлюваннях проявляється філософське, дещо відсторонене ставлення автора до земного буття:

Один лиш час і має совість: тече й тече, немов Дніпро.

(“Один лиш час і має совість...”) [4,190].

У невідоме дорога найближча [12, 209].

А в деяких – звучить іронія і навіть сарказм:

*Поступово перетворюєшся на власний архів, дорогий,
як померлий родич* [7, 82].

Вітальні листи завжди приймаються одностайно
[7, 184].

Яскраво виражену негативну експресію простежуємо в таких Стусових афоризмах:

Кожен кат любить червоне вино, нагріте до 36°
[7,187].

*Обачні! Золота середина – найнебезпечніша.
Ви ж бо подвійні вороги!* [7, 185].

*Де свободи чортма – там музи – бранки.
(Декларація поета і громадянина)* [7, 93].

*Ми досі ще рятуємо дистрофію тіл, а за прогресуючу
дистрофію души – нам байдуже* [12, 210].

“Афоризм – це дисциплінована думка, яка пройшла вишкіл серйозної інтелектуальної культури. Здатність до афористичного мислення відрізняє високорозвинену людину”, – зазначив Леонід Кравчук [12, 6]. Афоризми Василя Стуса є високохудожнім засобом осмислення дійсності, утвердженням високих морально-етичних принципів. Вони свідчать про непересічність таланту митця, а використання поетом перлин народної мудрості увиразнюють цю непересічність. Майстерне використання фольклору в поезії та власні

висловлювання, що стали крилатими, дали можливість авторові стисло і яскраво висловити свої думки. Ці висловлювання сконденсували в собі таку змістову глибину, якої дуже важко, майже неможливо досягти іншими засобами.

Література

1. **Лотман Ю.** Текст у тексті. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.
2. **Костюк В.** Художня новизна та її вичерпність в історико-літературній еволюції // Слово і час. – 2001. – № 5.
3. **Ігнатенко М.** Алюзія у словесній творчості Т. Шевченка. // Дивослово. – 1999. – №1.
4. **Стус В.** Твори у 4 т. 6 кн. Т.1. – кн.1. – Л., 1994.
5. **Українське слово:** Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 3т. – К.,1994. – Т.3.
6. **Стус В.** Твори у 4 т. 6 кн. – Т.2. – Л., 1995.
7. **Стус В.** Твори у 4 т. 6 кн. – Т.1: кн.2. – Л., 1994.
8. **Золотий гомін.** Українська література: Хрестоматія для 11 класу середньої школи. – К.,1995.
9. **Оліфіренко Л.** Мовна естетика поезії Василя Стуса: Дис. канд. філ. наук: 10. 02. 01. – Донецьк, 2002.
10. **Українська література:** Хрестоматія 11 клас для середніх навчальних закладів. – К., 2000.
11. **Коцюбинська М.** Феномен Стуса // Сучасність. – 1991. – № 9.
12. **Українська афористика Х-ХХст** // Під заг. Редакцією Івана Драча та Володимира Черняка. – К., 2001.

The article is contains the information about V.Stus, analys system of simbols.

Документалістика на порозі ХХІ століття

УДК: 82-94.09:028.02

Т. Ю. Бабенко

АВТОР І ЧИТАЧ ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ: ВИХОВНИЙ АСПЕКТ

Будь-який автор художньо-біографічного твору, створюючи життєпис певної видатної особистості, завжди бере до уваги людину, для якої цей твір призначено. Дослідники даного виду документалістики, серед яких І.Стоун [1], А.Моруа [2], А.Акімова [3], С.Аверінцев [4], Д.Жуков [5], І.Ходорківський [6], О.Зарицький [7], О.Галич [8], О.Дацюк [8] та ін., у свою чергу, не оминають увагою цей авторський інтерес до “свого” читача. Метою даної статі є огляд категорій автор та читач стосовно творів художньої біографії. При цьому основна увага приділятиметься виховному аспектові їх взаємовідносин.

З плином часу, з плином різних епох та ідеологій змінювався характер взаємовідносин автора та читача художньо-біографічної літератури. Найпоширенішою є думка про те, що “вся ця література дидактична за своєю природою, оскільки об’єктивно всі письменники у творах намагаються вчити на конкретному живому образі історичної особи одержувати уроки патріотизму та духовності. Біографія відомого політичного діяча чи письменника – це завжди урок, де минуле має прямий вихід на сучасність” [8, 11]. Підтвердження цієї тези ми знаходимо у багатьох розвідках присвячених дослідженню художньо-біографічної прози. Йдеться про роботи не лише теоретиків, а й практиків даного виду документалістики. Зокрема, А.Моруа зазначав: “Звичайно, дуже корисно показувати людям, а особливо людям молодим, великі зразки” [2, 405]. Незважаючи на те, що “термін “біографія” вперше був використаний в XVII ст. Дж.Драйденом у передмові до перекладу “Порівняльних життєписів” Плутарха (“Біографія або Історія життя окремих людей”)” [9, 10], про біографічну традицію ми говоримо як про “феномен писемної культури” [9, 14], що виник “одночасно в різних паралельних культурах середини – кінця першого тисячоліття до н.е. – Давній Греції, Індії та Давньому Китаї” [9, 14]. І вже в ті далекі часи “ці розповіді демонстрували певну морально-повчальну установку і формували естетичний ідеал людини” [9, 16]. Отже, здебільшого мова йдеться про авторське повчання читача. Ця тенденція зберіглася майже до кінця ХХ століття. При цьому щоразу біографічний твір відображав запити своєї епохи. Зокрема, автор-“наставник” античності давав своєму

читачеві, “освіченому дилетантові”, відповіді на всі моральні шукання. Середньовічний автор біографічного твору підпорядковувався “винятковій владі релігійного канону” [9, 21] і завдяки описам життя святих активно формував християнський світогляд тогочасного читача. При цьому, середньовічний автор “не міг проявляти свою індивідуальність” [9, 22], бо на першому плані мав бути головний герой твору. Проте у цей час зустрічалися й поодинокі біографії, що мали на меті не релігійне виховання, а героїчне чи патріотичне. Йдеться, зокрема, про біографічні твори, присвячені імператорам, королям, князям тощо. У XVI столітті з легкої руки Дж.Вазарі (автора “Життєписів найбільш знаменитих живописців, ваятелів та зодчих”) побачив світ свого роду девіз авторів художньо-біографічних творів - “розважати та повчати одночасно” [5, 22]. Тогочасний автор ознайомлював читачів із життям та діяльністю видатних митців, виховував у читачів естетичні смаки та потяг до усього прекрасного, що цілком відповідало гуманістичному духові епохи. Надалі автор все більше виходить з-під тіні свого героя і все активніше проявляється авторське “я”. Епоха Просвітництва залишила чимало зразків художньо-біографічних творів, що орієнтували читачів на величну людську особистість. Тогочасний автор через життя й діяльність певної окремо взятої особистості осмислював загальну природу людського існування, тим самим залучаючи читача до здобутків тогочасної науки. Ця ж тенденція знайшла своє продовження і в XIX столітті, для якого характерним стала демократизація літератури взагалі, та художньо-біографічної прози зокрема. Чи не найбільше розмаїття художньо-біографічних творів на будь-який читацький смак подарувало XX століття. Це й іронічні роботи Л.Стречі, що репрезентував сатиричний напрям біографіки. Це й тонкі психологічні розвідки М.Пруста, орієтовані та читача-естета, що репрезентували психологічній напрям художньо-біографічної літератури. Це й повномасштабні документально підтверджені “романізовані” біографії А.Моруа, розраховані на найширше читацьке коло без будь-яких обмежень. Це й найрізноманітніші, як сюжетно-події, так і асоціативно-психологічні, розвідки В.Примакова, М.Олійникова, І.Цюпи та ін., розраховані на ідейно-естетичне виховання радянського читача в дусі “ідей гуманізму, дружби народів і пролетарського інтернаціоналізму” [6, 6]. Це і так звана шевченкіана та інші твори присвячені видатним літераторам минулого. Це і численні масові біографії, що розраховані на широкі читацькі кола, які із захопленням дізнаються про найменші подробиці приватного життя видатних постатей минулого та сучасності. Перелік можна продовжувати. Все це призвело до того, що художня біографія стала одним з найбільш читаємих та популярних видів літератури, інтерес до якої не вщухає і в наш час. XXI століття продовжило цю тенденцію, надаючи художньо-біографічні твори на будь-який смак. Частина авторів продовжує традиції минулого століття, створюючи вичерпні, документально підтверджені життєписи, не забуваючи про морально-

етичне чи естетичне виховання читачів. Частина авторів, цілком в дусі епохи, розпочала повчання читачів через залучення останніх до створення твору. Тим самим читач дізнається багато цікавого не лише про головного героя твору, а й про майстерню власне автора художньо-біографічного твору. При цьому від епохи, панівної ідеології доби чи країни залежала й ступінь читацької свободи під час інтерпретації. Чи не найвільніше читач почув себе в епоху модернізму та постмодернізму. Отже, незважаючи ні на що, автор художньо-біографічного твору усіма доступними йому засобами повчав та розважав свого читача, враховуючи запити епохи.

З кінця XVIII – початку XIX ст. з'являються критичні твори, присвячені вивченню художньо-біографічної літератури. При цьому дослідники не оминають своєю увагою постаті автора та читача художньої біографіки. З'являються практичні поради щодо написання творів даного виду документалістики, прогнозується можлива читацька реакція, аналізуються запити читаючої публіки. XX століття продовжило цю дослідницьку роботу, не припиняється вона і в наш час. І на сьогодні є вже майже сталий творчий портрет автора та читача художньо-біографічної літератури, закладений критиками ще на рубежі XVIII-XIX століть. Автор художньо-біографічного твору – свого роду кропіткий дослідник, він ретельно збирає та відбирає необхідний йому матеріал, пропускає його крізь призму власної свідомості, розташовує згідно з власними інтенціями і, не забуваючи про читача, або намагається повчати його або розважати. Автор бере на себе відповідальність за добір та розташування матеріалу. Специфікою даного виду документалістики є те, що “біографічні факти з життя митця є тим будівельним матеріалом, з якого складається цілісна художня будова” [6, 11], а отже “біографія письменника визначає сюжетну канву твору і характер творчого домислу” [6, 10]. Через це деякі дослідники говорять про дещо обмежені можливості майстра біографічного твору. Як зазначає О.Дацюк: “З одного боку, митець користується певною свободою, у таких творах він тією чи іншою мірою реалізує свій талант, своє розуміння і ставлення до зображуваного (нехай навіть у прихованій формі). Якраз у сфері композиції творча свобода і талант автора знаходять своє застосування. Письменник визначає, як побудувати твір, на які частини поділити його (з підбором відповідних епіграфів чи без них), як розпочати текст і чим закінчити. Що стосується сюжету, то тут свобода творчості суттєво обмежується вимогами достовірності” [8, 34 - 35]. Читач, у свою чергу, теж далеко не завжди мав свободу інтерпретації. Зокрема, в епоху соцреалізму автор таким чином вибудовував свій твір, що читачеві нічого вже було додати до вже сказаного. Єдине, що йому залишалося, це безапеляційно прийняти авторську точку зору, як на зображувані події, так і на зображені характери. “Позитивний” герой мав залишатися позитивним, а “негативний” – негативним. Хоча, в цілому, виходячи з науково-

критичних розвідок, присвячених художньо-біографічній літературі, читач художніх біографій нічим не обмежений і має повну свободу інтерпретації. Крім того, він має можливість “із стороннього спостерігача перевтілюватися на учасника подій, що відбуваються” [1, 335]. На думку І.Стоуна, саме цим пояснюється популярність художньо-біографічної літератури. “Читач за відносно недовгий строк може прожити тисячу життів” [1,335]. І.Стоун навіть розробив ряд правил, якими має послуговуватися автор художньо-біографічного твору. Правило №1 для автора полягає у тому, “що історію він не повинен розглядати як свою служницю, вона, по суті, є його господинею” [1, 336]. Правило №2 - “автор біографічної повісті має перетворитися в наукового дослідника” [1, 336], бо “якщо автор не знає в дев’ять разів більше за те, що він пише, надруковане буде виглядати досить рідким: бо саме ті вісім дев’ятих, які він не відкриває, саме вони дають можливість створити ціле, насичують сторінки необхідним ароматом, саме тим неповторним ароматом, який змушує читача почувати себе вільно та легко” [1, 337]. Із другого правила витікає правило №3 - “автор біографічних повістей має бути твердо переконаний у тому, що правда рано чи пізно – але відкриється. Через це, коли він знайде три різноманітні версії стосовно однієї й тієї ж події [...], має вірити, що продовжуючи пошуки, він знайде й четверту, підкріплену достовірними документами” [1, 337]. Правило №4 – автор має любити книгу, бо основну частину часу він проводитиме саме з нею, “він має глибоко увірувати в те, що “спочатку була Книга”[1,337]. Правило №5 - “автор має залишатися господарем свого матеріалу” [1, 338]. І нарешті згідно з правилом №6, “незважаючи ні на що, автор не має права з’являтися в перервах, щоб повідомити читачеві про те, що відбудеться через два, двадцять чи двісті років. Читачеві не треба повідомляти відомостей, яких не мають люди, що розігрують акти цієї драми” [1, 338 - 339]. У свою чергу, А.Акімова [3] уніфікує основні вимоги до автора художньо-біографічного твору, і зводить їх до двох найосновніших - він “має бути і вченим, і художником” [3, 348]. При цьому читач, постає в образі старанного учня, для якого художня біографія – це ніби науково-популярна енциклопедія, гортаючи сторінки якої він дізнається щось новеньке про певну видатну особистість. Окрім вимог до автора художньо-біографічного твору, І.Стоун розробив і ряд заборон, серед яких “ніяких знижок на смаки, думки, освіту читача. Не писати для якогось одного класу, віку чи географічної групи” [1, 341], “ніякого обдурювання читачів” [1, 341], “ніякого залякування” [1, 341] та ін. Отже, критик виховує автора, автор виховує читача. Цікавим є те, що існують правила, створені критиком, для автора, проте немає правил, створених для читачів. У той час як критик відкрито й безапеляційно на сторінках своїх наукових досліджень виховує автора, автор, у свою чергу, на сторінках художньо-біографічної літератури інколи так само відкрито, хоча частіше приховано та непомітно намагається маніпулювати читачем. Непомітно, бо згідно з практичними порадами

авторові художньо-біографічної літератури А.Моруа, “автор не проявляється. Він прогулюється десь позаду” [2, 403]. Автор прислуховується до порад критика, читач йде за автором. І це можливо завдяки авторитету того, хто повчає та вірі в його слова. Далеко не завжди, хоча досить часто у ролі критиків, що роздають поради та повчають виступають ті, хто є не тільки теоретиками, але й практиками даного виду документалістики. Через це, автор вірить їм, бо їх власні художньо-біографічні твори є найкрасномовнішим підтвердженням їхніх порад. Варто лише згадати дослідження, як теоретичні так і практичні, А.Моруа чи Д.Жукова. Читач, у свою чергу, вірить авторові, бо знає, що провідними рисами рисами художньо-біографічної літератури є правдивість оповіді, що спирається на численні документально підтвержені джерела. Останнім часом, згадуючи сучасні зразки художньо-біографічної прози, все частіше мова йде про авторську гру з читачем, а не про морально-етичне виховання останнього. На перше місце виходить виховання ерудованого читача-естета, людини, з широким кругозором, людини, здатної підтримати постмодерну гру з автором і здатної виступити співавтором описуваної оповіді. Згадати хоча б твір Ю.Андруховича [10]. При цьому інформативне, документальне, насичення сюжетної канви бере на себе автор художньо-біографічної оповіді, а ось художній бік оповіді частково перекладається на читача. Як і раніше, читач має повну свободу інтерпретації. Ще на початку ХХ століття А.Моруа писав: “Я думаю, що сучасна людина шукає в біографії не зовсім те, що людина XVII століття. Людина епохи класицизму, яка по руках і ногах оплутана найсуворішими релігійними та моральними доктринами, мала більш міцну підпору, саме тому у книгах, які вона читала, **шукала перш за все підтвердження своїм поглядам** [...]. Сучасна людина одержима тривогою. [...] через це, яку б книгу він не читав – белетристичну чи історичну, - **перш за все він хоче знайти собі там таких саме неспокійних однодумців**. Він хоче вірити, що не лише йому відомі боріння душі та довгі, тяжкі роздуми; через це він любить біографії, де герой зображений людиною суперечною” [2, 411]. Ця теза не втрачає своєї актуальності і в наш час. Сучасний автор, особливо постмодерніст, досить вільно почуває себе у текстовій канві твору. Провідною рисою автора-постмодерніста художньо-біографічного твору є іронічність. Все частіше під час взаємовідносин автора та читача починає діяти принцип нонієрархії, який на думку Г.Соловій, “є вагомим чинником постмодерної комунікації автора і читача, оскільки для першого він передбачає відмову від упередженого відбору засобів при творенні тексту, а для другого – відмову від спроби вибудувати єдину взаємозв’язану інтерпретацію” [11, 7]. Постмодерний читач уже невпевнений ні в чому, все піддається сумніву та перевірці, він подібно до автора стає кропітким дослідником. І щойно він зупиняється на якійсь одній версії, як автор вже пропонує іншу, інколи діаметрально

протилежну, і читач розпочинає дослідницьку роботу з самого початку. Таким чином, виховується читач-творець.

Отже, з плином епох, поступово, від повчання читача автор художньо-біографічної прози перейшов до його виховання. Автор, як і раніше, постає “наставником” читача, при цьому читач все більше отримує свободу для власних думок та суджень. Якщо раніше автор нав’язував власну точку зору і читач мав її безапеляційно приймати, то на сучасному етапі художньої біографіки автор лише скеровує зусилля читача. Читач все частіше виступає в ролі співавтора художньо-біографічного твору, тим самим розширюючи власні познання. Таким чином, від морально-етичного повчання читача, автор все більше схиляється до його естетичного виховання. Подальші дослідження взаємовідносин автора та читача є досить перспективними, бо вони дадуть змогу краще осягнути особливості художньо-біографічної прози.

Література

1. **Стоун І.** Біографическая повесть // Прометей. – Т.1. – М., 1966.
2. **Моруа А.** Современная биография // Прометей. – Т.5. – М., 1968.
3. **Акимова А.** История и биография // Прометей. – Т.1. – М., 1966.
4. **Аверинцев С.** Плутарх и античная биография. – М., 1973.
5. **Жуков Д.** Биография биографии: Размышления о жанре. – М., 1980.
6. **Ходорківський І.** Образ митця. Огляд історико-біографічних творів про письменників. – К., 1985.
7. **Зарицький О.** Біографія та історія (чеський біографічний роман 70-хроків). – К., 1989.
8. **Галич О., Дацюк О., Мороз Л.** Художня біографія: проблеми теорії та історії: Монографія. – Рівне, 1999.
9. **Чишко В.** Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України. – К., 1996.
10. **Андрухович Ю.** Дванадцять обручів весни. – К., 2003.
11. **Соловій Г.** Читач в українському літературно-критичному дискурсі I половини ХХ століття: Автореферат дис...канд.філол.наук: 10.01.06/ НАН Укр. Ін-т л-ри імені Тараса Шевченка. – К., 2003.

The article is devoted to the attitudes between the author and the reader of the biographical prose. The author of the article examines the education aspect in their mutual relation. The principal words there are author, reader, biographical prose, education of the reader, communication.

О. І. Неживий

**“ПРИРОДА ЖИВША...”: ЛИСТИ
ГРИГОРА ТЮТЮННИКА ДО ФЕДОРА ТЮТЮННИКА**

У своїх листах Григiр Тютюнник такий же природно правдивий, як i в своїй творчостi, адже джерела всього написаного взаємозумовленi його свiтобаченням, художнiм свiтовiдчуттям. Листи Григора Тютюнника, починаючи iз середини 80-х рокiв ХХ столiття, нерiдко друкувалися в часописах, iнших перiодичних виданнях, а ще в книгах, як наприклад, “Слово про Олеся Гончара” (Киiв: “Рад. письменник”, 1988), де вмищено його лист пiсля першого прочитання роману “Собор”. Багато листiв подано в книзi мемуаристики “Вiчна загадка любовi” (Киiв: “Рад. письменник”, 1988), особливо до письменника-перекладача з Москви Нiни Дангулової та в книзi Олени Черненко “Не змiлиє пам’ятi криниця. Спогади про Григорiя та Григора Тютюнникiв” (Киiв: “Ярославiв вал”, 2001), де друкуються листи Григора Тютюнника до автора – Олени Федотiвни Черненко. У книзi пам’ятi Феодосiя Рогового “Моє життя – то творення любовi” (Луганськ: “Книжковий свiт”, 1999), де поряд iз спогадами про письменника також подаються листи до нього, а серед них i десять листiв Григора Тютюнника.

Є у цiй книзi й один лист Федора Тютюнника вiд 20 липня 1980 року, який майже повнiстю складається iз уривкiв, що цитуються iз листiв Григора Тютюнника та справжнього захоплення ними.

Отож за життя Федiр Тютюнник високо цiнував не тiльки художнi твори, але й листи Григора Тютюнника, i сам передав їх копiї до лiтературного музею Шилiвської загальноосвiтньої школи Зiнькiвського району на Полтавщинi. Це полтавське село стало батькiвщиною трьом українським письменникам – рiдним братам Григорiю та Григору Тютюнникам, а також їх двоюрiдному племiннику Федору Тютюннику. На такiй деталi родинних зв’язкiв можна було б й не наголошувати, однак, як iнколи буває, одна неточнiсть може породити легенду, а потiм – навиць стати бiографiчним фактом.

Так само потрiбно сказати про стосунки самого Федора Тютюнника iз братами Тютюнниками. Iз середини п’ятдесятих рокiв вони заприятелювали. Коли Григiр розпочав навчання в Харкiвському державному унiверситетi зв’язки зробилися усталеними, i ще бiльше змiцнили як той переїхав до Києва i мiг завжди посприяти Федоровi, який переважно мешкав у Шилiвцi, в лiтературних справах. Коли ж Григiр Тютюнник став працювати у видавництвi “Молодi” зрозумiло, що й “пробивати” книги шилiвського родича теж доводилось.

Його листи також переповнюють літературні новини, а що найголовніше, блискуча, справді тютюнниківська, їх глибока оцінка. У них живе слово Григора Тютюнника, загострене чуття справедливості в усіх життєвих виявах.

Федір Тютюнник не раз писав про Григорія Тютюнника не просто схвальні але й художньо наснажені слова, а нарис “Осінь пахла криницею” навіть увійшла до його другої книги “Зелений легіт” (1970). Варто згадати хоча б спогад “Життя як спалах зоряниці” (“Зоря Полтавщини”, 1 червня 1975 р.): “Таким багаттям незгасним, що пломеніє повсякчасно людям, накликаючи їх до тепла душевного, згоди і добра, є “Вир” – лебедина пісня його зраненого серця, сумління і честь усього його недовгого життя. До свого полудення він так і не дійшов: упав, доканий ошмелком рурської криці, й залишився навіки в осяйному своєму ранкові. Він був би тепер у розквіті таланту, не одна б ще книга лягла на стіл шанувальникові художнього слова”.

“Світлій пам’яті Григорія Тютюнника” з такою посвятою було надруковане оповідання “Топтана хата” в газеті “Село Полтавське” (5 березня 1999 р.). А вже через два роки Ф.Тютюнник в полтавській газеті “Молода громада” (9 березня, 2001 р.) виступив із своєрідною рецензією на збірку нарисів В.І.Граба “У лещатах ГПУ. Нариси про безпідставно репресованих діячів вітчизняної науки та культури” (Полтава: Археологія, 1999 р.) під назвою “До чого призводить дилетанство”, де, як не дивно, про братів Тютюнників сказано так багато образливих, злісних, жорстоких слів, які зовсім не відповідають дійсності. Справедливе обурення викликала ця публікація в багатьох людей, які знали Григора Тютюнника. Своє негативне ставлення висловили в пресі письменник Анатолій Шевченко (саме він упорядкував і підготував до друку значну частину творчої спадщини Григора Тютюнника та спогади про нього) та вдова Григорія Тютюнника – Олена Федотівна Тютюнник.

Тепер нелегко пояснити, що водило рукою Федора Тютюнника? Можливо задрість, бо за силою письменницького таланту так і не зміг піднятися до рівня Григорія і Григора Тютюнників, а може й бажання хоча б так вивищитися... Бо за останні двадцять п’ять років він не видав жодної книги. Отож тепер, як в народі кажуть, судити не нам. Через два роки після сумнозвісної публікації в день свого сімдесятичотирьохріччя 4 березня 2003 року трагічно обірвався життєвий шлях Федора Тютюнника.

Залишилися його прозові книги (про першу з них “Співуче джерело” пише в листі Г.Тютюнник), історичний нарис села Шилівки (надрукований в газеті “Голос Зіньківщини” в 2003 році) та листи Григора Тютюнника як свідчення їх колишнього творчого і дружнього спілкування.

Перший лист, який адресований Федору Тютюннику, Григійр Тютюнник написав ще тоді, коли навчався на філологічному факультеті Харківського державного університету. Хоча автор листа жартівливо

зазначив на завершення: “Никакого числа. День был без числа”, із змісту можна встановити, що написаний він в середині січня 1960 року, коли Г.Тютюнник у час зимових канікул відвідав старшого брата Григорія Тютюнника, який мешкав у місті Львові.

Саме тоді там відбувався (з 12 по 14 січня) другий пленум Спілки письменників України, що розглянув питання “Наша сучасність в жанрі оповідання і нарису” та “Про посилення громадських форм роботи в письменницьких організаціях України” (“Літературна газета” 15 січня 1960 р.). Обговорення цих питань було дуже далеке від літературної творчості, а густо замішане на тодішніх ідеологемах. До того ж повчали письменників передовики промисловості і сільського господарства, той же відомий свинар Львівщини, Герой соціалістичної праці Я.Чиж, який у виступі сказав: “Літераторів у нас називають “інженерами людських душ”. І це правильно. Але ж і кожен з нас, радянських трудівників, теж інженер своєї справи. Так давайте всі разом будемо працювати так, щоб скоріше виконати програму комуністичного будівництва в нашій країні” (“Літературна газета” 22 січня 1960 р.).

Усе це викликає осмислене несприйняття, а тому іронію і сарказм у молодого Г.Тютюнника.

Щодо другого листа він ще більшою мірою має літературно-критичне спрямування, бо письменник з боєм говорить про засилля державної ідеології, і, як наслідок, цензури, наростання репресивних тенденцій проти української літератури і культури в середині 60-х років ХХ століття.

Поодиноким протестом проти тоталітаризму став надзвичайно сміливий виступ Андрія Малишка над труною Володимира Сосюри. Ці глибоко правдиві слова надзвичайно вразили Григора Тютюнника. До речі, той виступ Андрія Малишка став набутком українського самвидаву. А стаття письменника Станіслава Тельнюка про добірку в журналі творів Ліни Костенко мала назву “Якщо говорити відверто” (“Літературна Україна” 18 грудня 1964 р.) теж, на нашу думку, надруковано в руслі горезвісного “закручування гайок”, як одна з характерних симптоматичних ознак наступу на шістдесятників.

Останній лист з Мануйлівки – справжня епістолярна новела, особливо розповідь про річку Псьол та околиці села Мануйлівка на Полтавщині.

А слова Григора Тютюнника про сенс літературної праці – це зовсім не зневіра, а болюче сприйняття страхітливого державного засилля, яке навіть привело до певної деформації національного образу світу українців. Однак, звернення до першооснови людського буття, тобто до природи, все ж таки стверджує життєдайні сили, які сильніші й живіші будь-якого засилля.

Завершується лист художнім описом одного із епізодів сільського життя, який і став своєрідним духовним поштовхом для написання літературного твору. Для підтвердження сказаного варто навести уривок

із оповідання “Кізонька”: “Степан терся попід освітленими буфетними вікнами, у поламаному своєму капелюсі й з хлібиною під пахвою: у нього не було грошей. Підійшла, взяла його голову в долоні, притисла до грудей і заплакала:

- Горе, Стьопо, горе...
- Горе, – сказав Степан. – Горе, Стешко, тільки дурне...
- Хочеш, я тобі “кізоньку” затанцюю? Я вмію.

У буфеті гули, хтось заводив пісню.

- Затанцюй, Стешо! Вдаримо гопки, секремент, щоб аж гуло!

Стеха підняла над головою руку, заломила її долонею вгору, другою взялася за бік, повела ліктем сюди-туди і пішла на носках, погойдуючись у стані...” (Тютюнник Г. Твори. Кн. 1 / Упоряд. А.Шевченко. – К., 1984. – С. 294.)

Уперше оповідання “Кізонька” було надруковане у 1979 році в журналі “Сельская молодежь” (№ 1), а українською мовою побачило світ тільки після смерті Григора Тютюнника в журналі “Дніпро” (№ 3, 1981р.) із переднім словом літературознавця Анатолія Шевченка.

...Читаємо листи Григора Тютюнника. Як багато тепер вони значать для розуміння літературної епохи, а що найголовніше, для глибокого відчуття і розуміння творчості видатного митця ХХ століття.

Листи Григора Тютюнника до Федора Тютюнника

Лист 1

Здравствуй, отец Феодор!

Не стану по примеру романистов описывать пейзаж в качестве мотивирующего фона событий. Скажу только, что здесь в эту пору преобладают серые тона: серое небо, серые дома, серые события, в особенности пленум СПУ, который я имел возможность посетить. Слушая выступления маститых, я вспомнил один непримечательный случай на службе. Однажды наш катер приблизился к предмету, который в тумане трудно было опознать. Все были насторожены и взволнованы: а вдруг американская лодка! Когда же подошли ближе, оказалось, что это – о, злая насмешка! – БРЕВНО. Я видел тогда, да и сам испытывал, болезненное разочарование всего экипажа. Это потому, что ожидания будит в воображении очень яркие картины, и чем ярче они, тем убийственнее разочарование. Короче говоря, речь Чижа, знаменитого свинаря, понравилась мне куда больше, нежели выступления Капицы, Панча, Собка. Говорили они о рассказе, очерке так по-казенному, так пошло-неубидительно, скучно и неумно, что будучи Парнасом, я взорвал бы себя вместе с этими, с позволения сказать, творцами! А они ничего, бодренькие!

Тов. Збанацкий даже не без гордости, я бы сказал, заявил, что написал повесть в счет 60-го года... О пресвятая дева, гонорар-то небось получил в счет 59-го! Поэтому я безумно аплодировал Чижу, когда он привел блистательную аналогию. Цитирую:

«Вы, писатели, - инженеры по письму, а я – инженер по свиньях».

Я бы мог писать много, но тогда при встрече нечего будет рассказать. Посему – молчание.

С переводом решили, что 3-й курс я кончаю в Харькове, а потом будет видно. То есть...? Хотя осуществить это дело пустяки, тем более что Дорошенко, автор известной тебе рецензии, - преподает здесь на ф-те журналистики и хорошо знает Грыгора.

Пиши, пожалуйста, мне ответ на Шиловку, я отбываю туда 20 сего м-ца.

До встречи. Твой Гр.Тютюнник.

P.S. В связи с сокращением: спешу жениться, ибо теперь это будет нелегко, - миллион с гаком конкурентов! Вадиму же на данном этапе необходимо пересмотреть свои позиции касательно королевы... Кстати, привет ему. Все, молчание.

Никакого числа. День был без числа.

А.А.Башмачкин.

Лист 2

От ба! Як я тобі писав, а ти – мовчав, так я й не сердився. А він так сердиться. Ото щоб знав, кажу собі, та не пишу й не пишу. Щоб, значить, знав, думаю...

А тепер – здоров був Хедю (так тебе Мишко зве)!

Як воно там – хурделить? Е, в селі воно так і є: як рушить, то вже не зупинеш: чи тепло, чи хура – все до кінця, до свого, значить, ідеалу пре. А тут, у жидівській столиці, й не розбереш, що воно в світі робиться: стін багато, машинами в морози так воняє, що не продишнеш. То вже й не про погоду думаєш, а про те, щоб воно вищезло все, яко дим!

Життя таке: суета суєт і всячеськая суєта. Біжиш сюди, біжиш туди, а як, буває, озирнешся (от випадє так, що озирнешся) то й думаєш: на яку лиху годину воно все оце здалося? Боже, який таки дурень був і зухвалець отой Базаров, що казав: “Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник”. Якби ото взяв та й спитав: а що ж тоді в світі для людини – храм, чортів ти бовдур! Якщо вже й природа не храм, то що тоді являє собою вічний храм?

Отакий я сіроштан. Не бачу кури, не бачу лугу, степу – і порожньо в душі, як влітку у кадобі. [...] І не пишеться, брате, не пишеться, хоч гавкай – отак порожньо!

Бачив у “Дніпрі” (№ 1) твою новелю, у верстці бачив. Так що й ти скоро вздрінеш, зрадієш трохи, закортить на радощах трохи ж таки хильнуть, а потім воно пройде і знову писатиметься помаленьку.

Бач, як нам мало треба! А й цього ж скоро не дадуть. “Не велено пуцать” – скажуть. “Велено, скажуть, держать и не пуцать...”

Ото так я дивлюсь на майбутнє: як у гузно, значить.

Чи не прислав би ти чогось для нашої прогресивної газети? (Боже, як патріархально звучить сьогодні онте “прогресивна”...)

Поховали Сосюру. Старі мруть, молодих оббили як пилок на квітах (вислів Малишка над труною Сосюри – і Скаба чув!), - а що ж воно далі буде?

А далі, кажу – “держать и не пущать!”.

Приїхати в Шилівку думаю десь отам після двадцять п’ятого, якщо дадуть гонорар по “Зміні”. Так що нагомонимося досхочу.

Читав Тельнюкову статейку (про вірші Ліни Костенко у “Дніпрі” № 12)? Годонетвенна статейка, а чого – розкажу.

Вечері на святки нікому не носив, бо до кого ж ти її понесеш? Випив трохи з Гуцалом так, що він і міліцію потрапив, і я бігав до півночі по всяких інстанціях, щоб його випустили. Ото така була вечеря, хай їй стонадцять чортів!

Ну, так як: бувай здоров чи що?

Звиняй, як щось не так.

А Люда каже: “А привіт передав”.

Лист 3

Здоров був, чоловіче!

Еге ж, кажу, мовчав, доки кібець у тім’я не клюнув. Ну, та “ничего, ничего... молчание!”

Спасибі за листа хорошого, шилівського, пахучого і яскравого. Коли я прочитав про те, як Пижон чуть не збив каски з дробовика, то побачив усю Шилівку: людей коло сільбуда і коло лавки, Данилевщину, Осичину, латахи, що не всі ще розгорнулися з дудочок, те місце, де ми патрали Кольвахового гусака, а потім вночі під сосною скімлила лисиця; побачив чоловіків і жінок з видубленими лицами, Кучира, що зсутулившись, іде з лавки по-під сосною, п’яного Волосенка, синій Остапів ніс, розсічену Титонову губу, луг, траву, кувшинки, гусей, котрих пасе, сидячи на ослінчику, якась чорна, земляна баба – все побачив.

Спасибі тобі, брате.

Як ся ти там маєш? Чи й досі вештаєшся з Зінькова та в Зіньків, чи вже на вільних хлібах? Як твоя перепілочка полтавська, що зирить на тебе, як на каланчу, трохи з-під лоба? Як старі – чи з вилясками хрокає ще батько, чи ворушиться біля печі матінка? Привіт їм.

Мені вже в Києві сумно. Хочеться на село, попід верболозом побовтатись, погомоніти з тобою вночі біля сосни, випити разом з Ільком, тюгукнуть на мосту, щоб у Ташані аж зорі погасли, побейкатися лугами удвох кудись...

А тоді вийти повз підмети, через колгоспний двір прямо до лавки, помовчати, помружитись, оскирнутись і сказати: “Так куди ж тепер?..”

– А звісно, ги-ги, – скажеш ти.

– Та, а що ти зробиш? – скажу я.

І ми почвалаємо через кам'янку до поріжка, на якому стримітиме запобігливий Тельнов і червоний Петро, що був колись лавошником...

Ня-а-а...

Ти кажеш, як тут, що тут, чим жие студійська еліта. Чортма її, брате. Канікули-с. Всі порозїздилися на натурні зйомки, в павільйонах тихо, бігають по коридорах якісь жидки, попадаються іноді заgrimіровані й такі дівчатка, зиркають на чоловіків досвідченими очима, крутять видрисерованими озаддячками і т.д.

Сценарій мій уже затверджено. Я зморений. Нічого не роблю. Читаю тільки. І жду, коли мене відпустять з добром на відпочинок.

Оце таке.

Приїду десь з 15-го червня. Скучив.

Жму лапу, штовхаю в плечі і кажу:

–Ну так...

Бувай. Твій Гр.Тютюнник

червень, 1965 року.

Лист 4

Дорогий Федю!

Писати багацько ніколи, мороки в мене зараз до біса всякої. То я коротко.

Негайно ж сідай, напиши коротеньку а/біографію, приложи до неї фото (обов'язково) і шли мені або на "Дніпро". Твої оповідання йдуть у дев'ятий номер. Так що давай.

Бувай здоровий і щасливий.

Твій Гр.Тютюнник

13.VII. 1966 р. Київ.

Лист 5

Добридень, Григоровицу!

Спасибі тобі за давнього листа, аж оце спромігся – то риба, то писанина, то шукання онуч, – відповісти тобі. Але я, либонь, щодня пам'ятав твого листа дослівно, думав, згадував тебе, - отже, вважай, що одписував тобі щодня, тільки ти не чув.

Уяви: щоденно – це не виправдання, а швидше скарга, спонука до співчуття –я списую сім-десять сторінок. Від руки! Серед купи словників, тисячі тисяч мух і комарів, курей (киш!) і дитячого лементу!.. Кажуть: відпустка. Тут димом з пекла тягне, а не відпустка!

Риби у Пслі так мало, що аж моторошно робиться, як дивишся на воду – ніби мертва, ніби застигла на віки лава з прадавнього вулкана. Руда і мовчазна. Хіба хижак ударить десь, як останній покрик життя живучого сильного звіра. Назвав був ставочок серед степу (зветься

“Куминою балкою”) з коропцями та червоними (красені!) карасями. Ловко повудив з тиждень, хоч і сідницю довелося замочити кілька разів. Щоб злізти на вербу (а вони у воді, рядами, з них добре ловиться), треба знімати чоботи, згортати онучі й ховати за пазуху, щоб миші степові не потрошили, доки вудиш, задирати сорочку під плечі і, тримаючи в зубах поли, бляшанку з червами, вудки, торбу, а комарі раденько гудуть: йди, йди... Назад – так само. Тільки повертаєшся, пухлий – мордяка, шия, вуха, навіть ніс пухлий – усе пухле, аж синє. А в торбі ляп-ляп хвостиками – карасі. Живучі як баба Шкабурка. До всього цього клацаєш зубами – змерз, бо і вранці, і ввечері холодно, Спасівка ось-ось. Поле (це серед житнища), лісосмуги, земля при дорозі в бур’янах і сама дорога пахнуть осенею. Скоро їхати (“Киш!”) на Київ у роботу, горілку і самозневагу. Тоді знов у роботу.

Качок стріляють... Шарпаються вони понад степом, понад лісами – в горі молодик холодно світить на осінь, унизу – два чорні дула дивляться, мацають, пурять порохом... Куди подітися птасі? Іде на смерть. Між іншим, дуже це схоже на людське життя зараз – між космосом і ракетами. А може воно і колись так було? Ні, так не було!...

Знаєш, я інколи втрачаю, не бачу, як сліпий білого дня, сенсу літературної писанини. Кому воно? Навіщо? Кого ми пом’якшуємо, братаємо на землі, закохуємо, вилюднюємо. Усі вкалюють (до чого містке слово), вкалюють (навіть свята придумали від роботи, професійні, вкалувальні, недушевні), тоді – хоп! – умирають. А ми пишемо, благаємо краси...

Ми пишемо для тих, хто за нами приставлений стежити, щоб не дуже “перегнули” з красою, душевністю, стражденністю до людини – тоді вони нам реберця полічать, навіть хребці. Так, саме для церберів ми пишемо.

Хто в Шилівці читає?

Те ж і в Мануйлівці, і скрізь. Годі, Кумина балка живіша. Взагалі природа живіша од людей. Будьмо за природу, сядь і випий за її вічне здоров’я разом зі мною, разом з усіма, хто десь теж побивається од неспокою!

Вітай Сашка, кліпай очима за обох нас.

Озовися, і, бувши в Києві, кричи: “Агов, Грицьку!”

Ба, скільки накрутив!

Гр.Тютюнник

Перед Спасом, у Мануйлівці 77 року

P.S. З крупних подій – така.

Біля кафе стоїть одноокий Степан з хлібиною (“за шістнадцять”) під пахвою і хитається. А тут Варька Жирафа, худа, спідниця теліп-теліп. Під мухою. Змацалися, обнялися.

Варька Степанові, над вухо, але чути всім:

- Горе, Стьопа, горе.
- Горе, Варько.

- Танцювать хочу!

Варька йде бічком-бічком, одна рука на попереку, голова набік, спідниця теліп-теліп, залізні зуби блись-блись, губи сині мокрі, ніжки тонкі худі дридзь-дрідзь... По колу, по колу.

Степан ляскає в долоні, блимкає одним оком, упустив хлібину у круту пилюгу... Байдуже!

- Гоп-гоп!...

Цей танок зветься (Варька зве) “козочкою”.

Потім вона йде геть, бурмоче: “Горе, Стьопа, горе”.

А “Стьопа” лазить руками в пилюзі, шукає хлібину і лає жінку, яка покинула його: “Хоч би раз, курва, прийшла борщу зварила! Хоч би раз у год, кувина! Самий хліб їм сухий та оцей ще й з пилюгою буде...”

Амінь. “Козочка”

This article tells about creative relationships between such Ukrainian writers, like Grygir Tyutyunnyk and Phedir Tyutyunnik, and its representation in their correspondence.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Голуб

О. Ю. Скаріна

ХУДОЖНІЙ ЧАСОПРОСТІР ЯК СИСТЕМОТВОРЧИЙ ЧИННИК СУБ'ЄКТИВНОГО Й ОБ'ЄКТИВНОГО

Початок ХХІ століття ознаменувався розквітом документально-художньої літератури, розмаїттям її жанрових утворень. Актуальність даної розвідки зумовлена потребою дослідження особливостей і функцій художнього часопростору мемуарних і біографічних творів; необхідністю з'ясування ролі хронотопу для визначення співвідношень особистісного і фактичного в документалістиці.

Час і простір – категорії універсальні. Ми не знайдемо жодної галузі знань, яка б не мала їх у своєму арсеналі. Мають місце не тільки загальні, але й специфічні вияви часу і простору, що дає можливість введення цих категорій в загальний категоріальний апарат певної дисципліни. Серед філософських тлумачень категорій “час” і “простір” нашу увагу привернули концепції Сократа, Платона, Арістотеля, Конфуція, Гегеля. Неабиякий внесок у розкриття поняття часопростору в творах мистецтва належить видатним мистецтвознавцям: Горацію, Буало, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, Г.Лессінгу, М.Кагану. Літературознавці (М.Бахтін, Ю.Лотман, М.Гей, Б.Корман, Д.Лихачов), віддаючи перевагу то часові, то просторові, досить глибоко розкрили їх зміст, форми та функції в художньому творі. Певні аспекти проблеми

художнього часопростору висвітлено в роботах І.Єгорова, М.Лейтиса, Б.Мейлаха, З.Тураєвої, а також в дисертаціях українських учених (Е.Свенцицька, Л.Цибенко, Н.Москаленко, С.Скиба). Недостатньо вивченим залишається хронотоп документально-художніх творів. О.Зарицький підкреслює, що мало місця відводиться вивченню одного з найважливіших елементів мемуарного і біографічного твору – часового зображення подій, співвідношення історичного й біографічного часу, взаємодії часів автора і конкретно-історичної особи. “Не досліджено, яким чином відбувається подолання цієї часової відстані, скорочування її, також різні часові плани та інші особливості функціонування художнього часу” [1, 9]. Деякі аспекти особливостей художнього часу і художнього простору в документальній прозі знайдемо в роботах О.Галича, О.Зарицького, Л.Оляндера, І.Янської, В.Кардіна. Проте поза увагою залишилась системотворча функція хронотопу та його вплив на діалектику особистісного і фактичного в мемуарній і біографічній літературі.

Серед розмаїття документально-художньої прози останніх років (твори В.Дрозда, І.Жиленко, Р.Іваничука, А.Дімарова, В.Лопати) окремої уваги заслуговує новий мемуарний твір, особливо цікавий з огляду на його авторство. Це “Спогади про мого батька Бориса Антоненко-Давидовича” дочки письменника від другого шлюбу – російського лінгвіста Ярини Голуб [2], [3]. Б.Антоненко-Давидович неодноразово виступав об’єктом спогадів, проте в даних мемуарах зображено постать відомого письменника в іншому ракурсі, - таким, яким бачить його близька людина, рідна дочка.

Особливості хронотопу “Спогадів про батька” Я.Голуб полягають у його складній будові через залучення авторкою багатьох джерел. “Художній час тісно пов’язаний з жанром літературного твору, з художнім методом, з літературними напрямками” [4, 218], - наголошує Д.Лихачов. Авторська ідейно-естетична позиція зумовлює принципи втілення характеру в сюжетно-композиційній організації твору. Засоби зв’язку елементів цієї динамічної внутрішньої структури становить собою часову конструкцію художнього цілого. Таким чином, категорія часу виступає невід’ємним фактором сюжетно-композиційної єдності. Але крім сюжетотворчої функції, роль хронотопу в мемуарній і біографічній прозі полягає в регулюванні суб’єктивного і об’єктивного начал. Часову організацію мемуарів Ярини Голуб зумовлює авторське індивідуальне бачення світу, що формується під впливом літературної традиції і конкретно-історичної дійсності.

В основу мемуарів Ярини Голуб лягли її власні спогади про письменника, що зберегла її феноменальна пам’ять, починаючи з трирічного віку. Цей часово-просторовий вимір набуває певної суб’єктивності внаслідок вихідної позиції автора – дочки, певною мірою упередженої та прихильної до скривдженої матері. Проте свої власні враження Я.Голуб переплітає з іншими джерелами (документальними, мемуарними, епістолярними). Наприклад авторка цитує спогади Галини

Коваленко-Плужник, беручи звідти свою портретну характеристику та епізод арешту своєї матері [2; 55, 88]. Пригадує книжку Олександра Хахуля про табірне життя його і Б.Антоненко-Давидовича [2, 94]. Подає Я.Голуб і фрагменти мемуарів Григорія Григор'єва “Що було, те бачив” (про театр імені Івана Франка початку 20-х років та Київський кіноінститут, де викладав Б.Антоненко-Давидович) [3, 38]. Використовує дочка письменника також нотатки своєї матері з родинного архіву. “На жаль, моя мати не встигла написати власні спогади, хоч почала над ними працювати в останні роки, - пише Я.Голуб, - ...зошити з її нотатками про ті чи ті події зберігаються в моєму архіві. Дещо з них я вичитую й використовую, щоб не переплутати дати й прізвища” [3, 38]. Зрозуміло, що кожне залучене джерело відображає певний часовий вимір і просторові координати. Важливим є те, що зазначені часово-просторові шари сприяють більш об'єктивному відтворенню не тільки образу письменника та колориту його епохи, а й особистості автора.

Найважливішим допоміжним джерелом для Ярини Голуб стала касета з батьковою розповіддю, що була записана 1982 року. “Я записувала батькові вірші в його виконанні, переказ допитів у тюрма і взагалі всю його “одісею”, як він називав свої поневіряння у тюрмах і таборах” [3, 81]. Подає Я.Голуб і фрагменти листування письменника. Знайдемо тут ліричні послання своїй дружині – Наталі Карпенко з таборів [2, 76-77]; листи до дочки, датовані 60-70 роками [3; 37, 43]. “Батькові листи я стала складати до теки 1966 року, коли зрозуміла, що то живу свідки нашої історії” [3, 42]. Залучає до своїх спогадів Я.Голуб і фрагменти листування письменника з Дмитром Нитченком (1979 рік) [2, 74]. Вплетення епістолярію в мемуарну оповідь набуває великого психологічного та естетичного значення. Лист – здебільшого інтимний людський документ, в якому розкривається душа адресанта. Враховуючи недремне око цензури, більшість листів написана езоповою мовою, і це додає творові певного семантичного навантаження. Епістолярні вставки у даних мемуарах сприяють глибшому психологічному мотивуванню вчинків письменника і його дочки; дають можливість повніше розкрити їх характери. Крім зазначених джерел, до своїх спогадів Ярина Голуб додає серйозні документальні матеріали. Авторка спирається на протоколи допитів Б.Антоненко-Давидовича (віднайдені дослідником творчості письменника Леонідом Бойком) [2, 72]; залучає стенограму про очну ставку Б.Антоненко-Давидовича з харківським літератором Епіком [2, 65]; подає копію своєї заяви до київської прокуратури з Москви, де спростовується твердження сина Євгена про недієздатність батька [3, 91]. Залучені документальні матеріали не заважають авторському “я”, не збіднюють художню систему твору. І.Янська і В.Кардін наголошують: “Документ часто виступає мостом, який перекинуто через роки й десятиліття... Він несе дух та прикмети свого часу і, будучи вплетеним у сьогоднішній художній текст, починає нове життя. Так виникає зв'язок епох” [5, 239]. Ділові папери, залучені дочкою письменника до своїх

спогадів, додають творові документальності, фактичної достовірності і бездоганної об'єктивності.

Зрозуміло, що вплетення у спогади подібних документальних матеріалів, а також інших допоміжних мемуарних та епістолярних джерел, відбувається не хаотично. Інколи вони допомагають зберегти хронологічну канву твору (наприклад, з нотатків матері ми дізнаємось про події, які відбувались ще до народження Ярини Голуб; безперечно цінною є і розповідь батька про поневіряння під час заслання, свідком яких Ярина теж не могла бути). Інколи допомагають яскравіше зрозуміти внутрішній стан об'єкта спогадів і автора мемуарів (мається на увазі епістолярна спадщина).

Оповідь про письменника починається ранніми дитячими спогадами: "...в п'ять років я вже знала, що мого тата засуджено на десять років далеких таборів" [2, 59]. А потім уже подається передісторія цього заслання: початок репресій, еміграція в Алма-Ату, арешт, ув'язнення, допити, слідство, суд, вирок. У цілому Я.Голуб дотримується хронологічної послідовності в своїх спогадах. Але сама оповідь вимагає інколи звертання до іншого часового виміру. Тоді авторка прериває думку і вводить епізоди з більш давнього минулого, або, навпаки, забігає наперед. Інколи Я.Голуб акцентує на цьому увагу: "Не дотримуючись хронології, хочу сказати..." [2, 135]. Але найчастіше цей процес переплетення різних часових вимірів відбувається плавно і невимушено. Наприклад, зображуючи знайомство й стосунки батьків до шлюбу, першу батькову сім'ю, Я.Голуб з минулого часу поринає в давньоминуле. Пригадуючи власне дитинство, переслідування батька вже після реабілітації, перешкоди до друку творів, авторка мимоволі з минулого лине в теперішнє, проводить паралелі, подає епізоди вже із сучасності. Потреба мемуариста виходити за межі одного часового виміру є природною. Відхід від зображуваного часу та вплетення минулого і давньоминулого відбувається непомітно, і не залишає відчуття зміщення планів. У спогадах Я.Голуб різні часові виміри неодноразово переплітаються й чергуються: події дитинства / спілкування з батьком після розлуки; перша зустріч з татом після заслання / теперішній час; події 1982-го року / 1990-й рік / знову 1982-й, і таких прикладів багато.

Елементами зв'язку різних часових планів виступають певні асоціації. Коли будь-яке специфічне відчуття раптом впізнається як уже пережите в минулому, воно здатне за невловимими асоціаціями викликати із забуття всю картину минулого в найдрібніших деталях. У спогадах Я.Голуб асоціації пов'язані з окремими предметами (збірка новел, магнітофонні записи), аналогічними відчуттями (брак батька, почуття провини); певними подіями ("рятівний" вчинок бабусі, звільнення батька). Ці асоціативні та причинно-наслідкові зв'язки вербально репрезентуються ключовими поєднувальними реченнями, як-от: "в наші часи я прочитала" [2, 55]; "через багато років я спитала" [2, 57]; "ще малою я усвідомила" [2,

59]; “пізніше я довідалась” [2, 59]; “забігаючи вперед, додаю” [2, 80]; “як потім стало відомо” [2, 124]; “та про це пізніше” [3, 42].

Категорія часу в мемуарах Я.Голуб реалізується в кількох часових вимірах, які по-різному наближені до реального часу, своєрідні за природою, способами зображення та художніми значеннями. Конкретно-історичний (об’єктивний) вимір часу супроводжує життя родини Антоненків від 20-х років до кінця 80-х минулого століття. Поряд із сімейною хронікою Я.Голуб створює широке полотно драматичних подій в нашій країні. Біографічний час відображає вікові періоди життя об’єкта спогадів (зрілість, старість) і автора спогадів (дитинство, юність, зрілість). Суб’єктивний час (або мемуарний) становить особистісний часовимір автора. Він розгортається у межах об’єктивного часу, але має специфічні особливості (кінцевість, зворотність, багатомірність), відмінні від часових законів об’єктивної дійсності. Архетиповий вимір часу (репрезентований у творі епістолярієм) відображає внутрішній світ автора і об’єкта спогадів; дає змогу зазирнути в їхню підсвідомість. Прадавня ментальність, сила волі, власна шкала цінностей і певні принципи формують приховані мотиви їхніх зримих вчинків. Має місце і культурологічний вимір часу, де об’єкт спогадів набуває інтертекстуального значення через свою творчість. Неодноразово подаються фрагменти поезій Б.Антоненко-Давидовича, розкриваються таємниці написання певних творів. Це переносить дію в культурологічний вимір часу. Нарешті реальний час, із якого, власне, і линуть спогади; а також календарний (зміна пори року, буднів і свят) та добовий (день і ніч, ранок і вечір).

Часові шари даного твору невід’ємні від відповідних просторових координат. Художній простір створює той особливий психологічний діапазон, у якому існує об’єкт спогадів чи сам автор. Першою просторовою площиною, з якою зустрічається читач, є епізоди з Ярининого дитинства. Контрастним до цього лірично зображеного періоду виступає інший просторовий відтинок – еміграція Б.Антоненко-Давидовича до Алма-Ати. Далі маємо паралельно існуючі дві просторові площини: перша – письменник в сибірських таборах, друга – життя чотирьох жінок (дві бабусі, мати і Ярина), їхнє нелегке існування. Велике психологічне навантаження несе в собі інший відтинок художнього простору – сирітство Ярини (мати на засланні, бабуся в Москві). Певне напруження викликає і наступна просторова площина – роки війни, окупований Київ. Дівчина пережила ці часи з хворою бабусею. Можна виокремити ще одну просторову дистанцію – це повоєнні злидні і голод, але вже з матір’ю (бабуся померла). Тепер підведемо рису, бо наступна площина художнього простору не тільки містить кульмінаційний момент спогадів, а й охоплює великий за обсягом проміжок часу. Вона включає в себе реабілітацію Б.Антоненко-Давидовича, зустріч батька з дочкою, подальше спілкування з ним (листування, зустрічі в Києві). Протягом всього твору паралельно з переліченими просторовими відтинками існують три суверенні художні простори, які інколи між собою

перетинаються - це три родини Б.Антоненко-Давидовича. Якісно іншими замкнутими просторами виступають характеристики письменників (Ю.Мушкетика, О.Гончара, В.Земляка, Г.Тютюнника, І.Драча, Л.Костенко), подані Б.Антоненком-Давидовичем у своїх листах до дочки.

Категорії часу і простору розглядаються в аспекті їх єдності, для визначення якої використовується термін “хронотоп”, що досить вдало характеризує дійсну нерозривність простору й часу. Художній часопростір “Спогадів про батька” розгортається у трьох основних вимірах, - минулому, сучасному та майбутньому. Часопростір передбачає, з одного боку, домінування одного з вимірів, а з другого, кожен момент твору об'єднує всі три площини. Ця якість художнього часопростору відповідає його сконцентрованості та ущільненості, і не стільки безпосередньо подієвій, скільки внутрішньо змістовній. Ярина Голуб у своїх спогадах, перетворюючи життєвий матеріал, розкриваючи суть і логіку плину життя, прагне до об'єктивного відображення образу свого батька і його доби в просторово-часових зв'язках. Проте мемуарний жанр більше, ніж будь-який інший, провокує суб'єктивність оцінок і самооцінок. Як слушно зазначає О.Михайлов, “автор в мемуарах найчастіше упереджений у ставленні до себе і свого оточення” [6, 201].

Художній часопростір не повинен сприйматися як пряме безпосереднє відображення реального часопростору. У даному творі це відображення носить передовсім концептуальний характер. До реальних подій і явищ Ярина Голуб підходить не просто з констатуючої (об'єктивний підхід), а з певної систематизуючої точки зору (суб'єктивний підхід). Це виявляє її особистісне неповторне бачення образу свого батька, а також індивідуальне сприйняття тих подій і явищ, свідком яких була авторка. Таким чином часопростір даних мемуарів розкриває співвідношення суб'єктивного і об'єктивного начал в творі, їх переплетення і взаємоперехід. Проте проблема дослідження документально-художніх творів шляхом аналізу особливостей і функцій художнього часопростору лишається відкритою і сьогодні. Перспективним буде визначення шляхів подолання часової відстані в мемуарах і біографіях; вивчення причинно-наслідкових та асоціативних зв'язків різних часових вимірів; з'ясування впливу хронотопу на структуру оповіді в документально-художніх творах.

Література

1. **Зарицький О.** Біографія та історія. – К., 1989.
2. **Голуб Я.** Спогади про мого батька Бориса Антоненко-Давидовича //Березіль. – 1995. - №1-2.
3. **Голуб Я.** Спогади про мого батька Бориса Антоненко-Давидовича // Березіль. – 1996. - №7-8.
4. **Лихачев Д.** Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.
5. **Янская И., Кардин В.** Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. – М., 1986.
6. **Михайлов А.** Страницы жизни // Октябрь. – 1981. - №10.

This article deals with the interpret problem of artistic time and artistic space. The author pays attention to the peculiarities of time – space respect in memoir works. This is very topical on the general background of the documentalistic rise. In this article the memoirs literature work of the famous Russian linguist Yarina Golub “Remembrance about my father Boris Antonenko-Davidovich”.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Шевчук

В. Г. Фоменко

РЕЦЕПЦІЯ КИСВА В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

„Київ у моєму житті зіграв таку величезну роль що я не уявляю собі існування поза цим мегаполісом” [1, 17] – об’єктивне визнання значення міста, яке створює умови для формування та розвитку особистості, визначає її подальший життєвий шлях, допомагає визначити своє „Я” у світі – голосно звучить у автобіографічній оповіді-есе „На березі часу. Мій Київ. Входи́ни.” Валерія Шевчука.

Місто постає і осмислюється автором як історичний, культурно-мистецький центр України, він намагається зрозуміти природу своєї землі, пізнати властивості притаманні лише українцям, тому не випадково його вабить Київ український.

Питання, яке розглядається в даній статті, пов’язане з дослідженням сприйняття автором міста, впливом урбаністичних процесів на розвиток особистості та формування її світогляду, а також використання надбаного досвіду, знань у творчому здобутку письменника.

У науковій літературі – статтях Р.Корогодського, В.Медвідя, М.Рябчука, О.Сліпушко, Л.Тарнашинської, Г.Штоня – розглядаються лише окремі аспекти даної проблеми, а власне процес відтворення неминучої урбанізації в українській літературі другої половини ХХ століття не досліджується. Цим пояснюється новизна даної проблеми та її актуальність.

Друга половина ХХ століття позначена прагненням українських митців інтегруватися в європейський літературний простір, усвідомити та донести до читача проблеми, які хвилюють людство, що закономірно сприятиме духовному зближенню українців з іншими народами. Ця риса притаманна Валерію Шевчуку. Як зазначає Л.Тарнашинська: "...прозаїк вибудовує свою творчість на двох підвалинах – національній традиції та набутках світової, зокрема західноєвропейської модерної літератури..., проза цього письменника, творячи „нову реальність” як інтеграцію раціонального та ірраціонального, перегукується з творчістю таких

майстрів слова, як Вільям Фолкнер, Вільям Голдінг, Кнут Гамсун, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр та ін.” [3, 62].

Валерій Шевчук відтворює власний світ, своє сприйняття міста, з подальшим його переосмисленням. Ось як детально описує своє перше знайомство з Києвом, та натхнення, яке змусило його взятися до пера: ”Перше, що мене вразило, коли в’їхали до Києва – святошинські сосни, між яких стояли поставні старі будинки – напевне, колись літні київського панства, тепер їх уже нема. Вони дихнули на мене, ті будинки зі столітніми соснами обіч, старою культурою, а я до таких вражень і тоді був чутливий.” [1, 21]. Валерій Шевчук визначає для себе місто: ”...Київ – моє чисельне й творче поле, отой живий простір, у якому можу бути собою, плац для духовних знесень та подвигів” [1, 20]. Розуміння значення Києва для духовного розвитку автора кристалізується поступово, він не просто закохується в місто, він прагне злитися з ним, всмоктати в себе все найкраще й осягнути незбагненне з юного віку: ”... мене втягли в себе коридори київських вулиць, І я пішов ними пів непритомний, звертаючи і знаходячи нового простора, який мене непомірно вабив і втягував у своє силове поле. І саме це, вважаю, й була перша справжня зустріч з Києвом. ... саме тоді Київ мене зачарував і вклав мені у серце Господнє зерно...” [1, 23]. Як же тлумачити і зрозуміти „силове поле” (місто), до якого потрапляє людина, щоб з нього вже ніколи не вирватися і чи бажає вона з нього вирватися, адже саме тут людина отримує живильні сили для самореалізації.

Особливий інтерес викликає у творі вимір часу. Автор веде читача вулицями Києва, знайомить з людьми, говорить про їх вдачу та характер, твір барвисто ілюстрований описами однокурсників, тим загальним духом, яким було насичене тогочасне життя: ”Загалом, філософи на нашому факультеті були людьми по-своєму вивищеними, серед них я майже не зустрічав нерозумних, яких чимало було між істориків, але, з другого боку, їх можна було б назвати й найбільш нещасними, бо мусили найглибше вивчати і входити в ідеологічну комуністичну муру” [1, 56].

Один з розділів твору присвячений інтелігентності та освіті, письменник чітко розуміє їх значення для розвитку суспільства й тому не стоїть осторонь і зазначає: ”Слід різнити освіту й освіченість, людину ж освічену і ту, що має освіту. В наш час, в міру стирання граней між розумовою та фізичною працею, поняття „інтелігент” набуває більш морального значення, аніж соціального, однак ми ставимо питання про різницю між освіченістю і освітою. Освіченість, тобто певний рівень надбання культури в загальнолюдському розумінні слова, визначає інтелігентність” [1, 76].

У соціо-філософських роздумах автора простежуються ширі переживання за проблеми освіти, справжньої інтелігенції її ролі, яку вона повинна виконувати в суспільстві. Дослідник творчості В.Шевчука Людмила Тарнашинська зазначає: ”Героєм більшості творів Валерія Шевчука є людина інтелігентна, високоінтелектуальна, здебільшого – це

книжник, той тип українця, який тяжіє до культурних, духовних сфер життя („На полі смиренному”, „Дім на горі”, „Три листки за вікном” та ін.). І не випадково автор наділяє персонажів своїх романів та повістей приналежністю до культури...” [3, 61]. Читач чує голос письменника, який прагне проникнути через часовий простір, зазирнути у майбутнє з метою зрозуміти, які ж підвалини цього майбутнього були закладені минулим поколінням. На думку Миколи Рябчика :”Валерій Шевчук – передусім філософ, мислитель і лише потім белетрист; уся його проза, по суті, про пошук сенсу життя, про осягання душевної гармонії, життєвої рівноваги в хисткому й незатишному, а втім, прекрасному світі” [4, 176].

Важливими є роздуми автора щодо:”...слідування внутрішньому голосу, який мене покликав ще п’ятнадцяти чи шістнадцятилітнім саме для цієї великої роботи. Тож мусів для того відшукати пригоже місце, де зміг би знамірене вчинити, і це місце в Україні могло бути лише одне – Київ. Це відчув відразу, туди праг і туди потрапив” [1, 80]. Саме Київ розширив та змодельовав світоглядні горизонти юнака, який прийшов до розуміння:”Людина ж духовно наповнена, не може жити для зла, а тільки для добра – у цьому уся суть” [1, 80].

На думку Романа Корогодського, для Валерія Шевчука надто важливо:”...щоб люди конкретної епохи стежили за конкретним часом, щоб людина рухалась у вимірах свого часу, обов’язково співвідносячи свій досвід з моральними вимогами „добра-зла” ідеалами вічності, щоб „годинник” був завжди заведений” [2, 153]. Визначальним є те, що крізь часовий простір до автора простягнулася змодельована естетична програма, яку він чітко визначив при врученні Шевченківської премії: "Естетична програма мого творчого покоління була і лишається простою: увага до пересічної людини, до людини серед людей, людини серед тижня – саме тієї, що живе обіч тебе. Навіть у своїх історичних творах я завжди прагнув до зображення саме такого героя, бо вважав і вважаю, що це один із достойних способів повернути літературі її високе, гуманістичне, загальнолюдське призначення. Вважав і вважаю: тільки любов’ю до малого, часом упослідженого, але добротворного брата свого, можна виміряти сенс своєї праці” [1, 80].

Заслуговують на увагу роздуми письменника про гуманістичне та загальнолюдське призначення літератури, бо незаперечно, що це шлях до більш високої духовності сучасної людини, до більш повного розкриття її творчого потенціалу, до досягнень цивілізації нової якості, бо сходження народу на більш високий щабель розвитку можливе лише за однієї умови – формування нового типу людини з високими моральними якостями, що базується на принципах гуманізму, у них синтезуються суттєві ідеї й істини добра, правди, краси й справедливості у відповідну систему.

Нині цікаво читати сторінки присвячені „входам автора в інші київські сфери”: ”Київ жив тоді досить багатим культурним життям: вечори, зібрання, концерти, театри, кіно, виставки – тим усім я жваво

цікавився і намагався потрапити, куди міг” [1, 93], згодом автор знайомиться і потрапляє у мистецький світ, найбільше його приваблює в цей час постать Бориса Тена; найцікавішими є сторінки присвячені спогадам про знайомство з Володимиром Сосюрою: "В.Сосюра згоду прийти до студентів дав, ми домовилися, що зустрінемо його при вході в університет біля Жовтого корпусу. В.Сосюра повівся найкращим чином, він прочитав лише два віршаб „Любіть Україну” та „Юнакові”, кинувши в студентську масу свої знамениті слова: „Листку подібний над землею, що вітер з дерева зрива, хто мову матері своєї, як син невдячний, забува”. Успіх був шалений...Всі відчували, а я зі своїми друзями особливо, велике піднесення” [1, 138]. Молодь заохочується до творчості: гуртки, студії тощо дають можливість творчого пошуку: ...довідавшись про університетську літстудію, відразу ж знайшов туди дорогу – вона була при філологічному факультеті...” [1, 139].

Чесне, відкрите обговорення проблем, перших спроб пера, враження від спілкування з відомими поетами та початківцями, труднощі, які долалися, – усе це гартувало, шліфувало, формувало справжню особистість. Місто створює той особливий інтелектуальний та духовний простір який дозволяє рухатись вперед:”Скільки тоді товклося вечорів, зустрічей, імпрез, диспутів, обговорень слова молодих, де головували Павло Тичина, Максим Рильський, Петро Панч, Олесь Гончар!... Люди говорять вільно, відкрито. Як студентові побувати скрізь? Київ постав переді мною як столиця слова живого, рвійного, де збурунилася он яка генерація!” [1, 196]. Для автора є вкрай важливими спогади про перші відгуки на його творчість він цитує: передмову Івана Дзюби до його новели „Хлопчаки тривожно кричали”, фрагмент листа Бориса Тена, а також спогади про знайомство та розмови з Л.Новиченком.

Читаючи твір дивуєшся „силовому полю” міста, яке раз у раз зваблює і дивує людину, особливо вражаючими видаються пам’ятки мистецтва, архітектури тощо: "Мене теж вабила культура вишукана, до неї й тягся, при тому, крім західної, передусім до української, хоча достатньо її не знав. Ні, без Києва мені не обійтись. Тож він поставав у моїх видіннях та мареннях, ...в образі Софії Київської. І мені й зараз здається: все, що відбувається з людиною – здійснюється не просто, відтак кожна подія в людському житті ніби смальта з тієї – таки Софії Київської, якою невидимий і непізнаний Творець викладає образ нашого „Я” [1, 27]. Для автора Софія Київська - не просто архітектурна споруда, а багата історія українського народу, з її поразками та перемогами, праця пересічних людей, флора та фауна, але головне – це „дерево пам’яті”, те, що живить і надихає людину й не дає права забувати, хто вона, звідки, яке має коріння та як усвідомлює своє призначення на цій землі. За словами Романа Корогодського :”Шевчук виявляє різні аспекти осягання вічного: насамперед, його цікавить становлення особистості. Звідси – наскрізні роздуми про школу життя і виховання в людині пам’яті серця,

любові до краю, його історії, віри в ідеал. А тут же поруч – пошук себе, свого місця. І все скромно, без пози навчителя чи максималістського надриву, на самому *pianissimo*” [2, 136].

Скільки ж любові до рідної землі, бажання якомога глибше пізнати історію свого народу та збагнути його незбагненну вдачу. Мандруючи вулицями міста, автор відкриває для себе його характер, усмоктує дух минулого, уявляє, які події відбувалися та характери людей, які тут жили. Якими вони були? Що залишили після себе? І як відповідь на ці роздуми слова: "Я помітив, що кожне місто, а Київ передусім, має в собі цілий ряд соціум них просторів, які часом один з одним і не співдотикаються” [1, 96]. Сутністю кожного міста є люди, кожна людина – це мікрокосм, що живе єдине неповторне життя; вона народжується, живе, радіє, страждає, яке ж її призначення? „Місто є знане, малознане і незвідане. Знане – це той обшир, в якому існує твоє „я”, малознане – це місто знайомих облич, і незнане – та незглибинність незвіданого, яке у кожному полісі має собі притаманні форми. Отже, і в пізнанні власного міста маємо обмежуватися до рівня запитів свого „я”” [1, 96].

Шевчук прагне пізнати місто, його цікавить український Київ, цікавими є роздуми автора про історію міста, і висновки, що місто втримує у своїй владі всіх, хто називається його сином [1, 96]. Під час мандрів містом на пам'ять письменнику приходять імена визначних українських діячів, які ставили перед собою ідею „великої роботи”. Він захоплюється величчю їх діянь та думок, і знов звучить гімн Києву :”І який він величавий, той український Київ!” [1, 97].

Люди, ось хто творить історію міста, не дарма стільки згадується імен, прагнення знати витoki та джерела веде автора до бібліотеки, там він для себе відкриває багато нових імен, незвіданих сторінок історії. З огляду на це Л.Тарнашинська зауважує: ”Працюючи паралельно над творами як історичної, так і сучасної тематики, створюючи певні перегуки й асоціації письменник ставить у центр своїх художніх обсервацій завше людину –екзистенційно самодостатню, рефлектуючи, котра через болючі пошуки сенсу буття йде до самої себе” [5, 8].

Різноманітні сфери діяльності міста заповнюють усе життя письменника. Для нього надзвичайно цікавими є відвідини театру І.Франка з Борисом Теном, саме у Києві він залучається до класичної музики і вчиться її розуміти. Усе це наповнює душу враженнями, емоціями, спонукає до творчої праці. Яким натхненням пронизані рядки про друк перших творів у „Літературній Україні”. У цей час визріває розуміння багатогранності життя і значення митця. „Давайте перестанемо вимірювати первісними методами світлові ознаки наших творів. В нас повинна бути одна засада, спільна для всіх – це гуманізм, з цього ми повинні виходити, щоб дати на кінець якісь складніші інтелектуальні страви, що їх має спожити читач” [1, 198].

Сумом пронизані останні сторінки твору, бо настала пора прощатися з Києвом (після закінчення університету Валерій Шевчук поїхав працювати до рідного Житомира). Письменник сприймає це болісно, йому здається, що Київ його від себе відштовхує, а він від нього відчужується. „Отже, входи́ни в Київ закінчили́ся ота́ким сумним вихо́дом із нього” [1, 264].

Але попереду на нього чекає новий Київ, нова „велика робота”, написання найкращого роману „Темна музика сосон”. „Але з київськими соснами я таки не розлучаюся” [1, 264]. На зміну минулому приходить незвідане майбутнє, яке втілюється в українському Києві, дає насагу для „великої роботи” і можливість „крутитися своєю площи́нкою в київському житті” [1, 172].

Письменник сприймаючи місто, переосмислює соціальні, культурно-мистецькі процеси, які тут відбуваються, створює власну філософську систему життя в Києві. Головне, що, саме Київ, у оповіді есе постає як величезна рушійна сила розвитку суспільства, яка здатна сприяти новим прогресивним пошукам та здобуткам на багато років вперед. Валерій Шевчук осмислює ритм життя міста з огляду на ціннісні орієнтації і проблеми які турбують людину. Прагне відтворити її пошуки і мрії.

Таким чином, тема Києва у творчості Валерія Шевчука, як центру громадського і культурного життя країни є засобом конкретизації проблеми української прозової урбаністики другої половини ХХ століття. Цьому будуть присвячені наші наступні розвідки; які сприятимуть можливості висвітлити сучасну урбаністичну прозу, як багатоаспектне явище.

Література

1. **Шевчук Валерій**. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни: Повість-есе. – К., 2002.
2. **Корогодський Р.** Біля вічної ріка, або в пошуках внутрішньої людини // Дзвін. – 1996. - №3.
3. **Тарнашинська Л.** Контекст – європейський (Проза Валерія Шевчука як чинник національної культури) // Урок української. – 2002. - №8.
4. **Рябчук М.** Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. – 1988. - №2.
5. **Тарнашинська Л.** Материк, що належить одній людині // Укр. культура. – 1999. - №8.

In the article is inspected the question of the study of the influence of the urban process on the development of the personality and forming of the mind; the using of the experience with the revaluation in the future. This topic is specially separated in the works of V.Shevchuk.

Рецензії

ЩОБ СЛОВО ЖИЛО:

Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.

Сучасна філологічна наука, опинившись в умовах об'єктивної демократизації життя, поступово змінює поцінувальні критерії доби. Сьогодні будь-яке мистецьке явище, претендуючи на місце в національно-культурній вічності, доводить свій рівень і оригінальність насамперед художністю письма й мислення. Сучасні історико- й теоретико-літературні дослідження акцентують увагу на “об'єктивності й повноті, уникненні ідеологічно-кон'юктурних акцентів і нашарувань, відродженні й поверненні в історію української літератури всього того, що раніше заборонялося й замовчувалося, перегляді з позицій історичної правди й відповідно до науково обґрунтованих критеріїв художнього доробку як тих митців, чий творчий і життєвий шлях зазнав спотворень і фальсифікацій, так і тих, чиї твори були “канонізовані” радянським літературознавством і правила за вірець “соцреалізму” (Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – Кн. 1: Перша половина ХХ ст. / За ред. В.Г.Дончика. – К., 1998. – С. 12). Відтак ідеологічний критерій, що доволі довго залишався визначним при оцінці літературних явищ, має стати лише фактом минулого.

Утім „перегляду” стали зазнавати твори, мистецька вартість яких доведена не лише провідними науковими метрами, а й вивірена часом. Їх автори попадають під пресинг вже сучасної ідеологічної машини.

Стосується це певною мірою й Олеся Гончара – “одного з найбільших українських письменників і мислителів другої половини минулого сторіччя” (с.5). “Завинив” цей майстер літератури насамперед тим, що за свою творчість отримував Ленінські і Сталінські нагороди, очолював Спілку письменників радянської України, був депутатом Верховної Ради УРСР і СРСР... Звинувачення ці здебільшого заідеологізовані в новітні національні шори й пов'язані з колишньою тоталітарною системою, апологетику якої приписують О.Гончару. Сьогодні, отже, найвартіснішими є сучасні розвідки, що об'єктивно й науково оцінюють спадщину Олеся Гончара з позицій початку ХХІ століття.

Одним із таких досліджень є монографія В.М.Галич “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої

майстерності”, у якій розглядається нова й актуальна проблема. Свідченням цього є відсутність праць, які б окреслювали журналістську, публіцистичну, редакторську діяльність Олеся Гончара. Варто відзначити також, що в історії української журналістики розвідки такої глибини й масштабу, де б окремо розглядалася публіцистика певного письменника, практично немає. Дослідження, по суті, є першою спробою представити творчу постать Олеся Гончара в даному аспекті.

Новим і водночас науково виваженим та об’єктивним є погляд дослідниці на публіцистичну творчість Олеся Гончара „як специфічний різновид публіцистики взагалі – *письменницьку публіцистику*, що відрізняється посиленою увагою до використання розмаїтих художніх засобів, багатством жанрових форм, емоційним відтворенням дійсності, художністю типізації її прикметних явищ” (с. 17). Автор небезпідставно вважає публіцистику Олеся Гончара органічною частиною виробленої ним у процесі написання художніх творів естетичної системи, що характеризується масштабністю, планетарністю мислення, лірично-романтичним підходом до освоєння дійсності.

Винесена до назви монографії тема розглядається В.М.Галич різноаспектно. Дослідниця розкриває маловивчену журналістську сторінку біографії письменника, аналізує публіцистичну спадщину митця, її провідні мотиви, жанрове багатство, особливості поетики, вивчає специфіку редагування й саморедагування письменником публіцистичних текстів. Зроблено це, варто відзначити, на високому науковому рівні з виробленим цілісним поглядом на проблему. Усі аспекти розроблено в дослідженні за логікою обраної мети.

Зважаючи на відсутність ґрунтових праць з метатеорії публіцистики, які б ураховували новітню наукову парадигму, інтеграційні процеси з іншими гуманітарними дисциплінами, дослідниця значну увагу приділила з’ясуванню її методологічної основи. Загалом підрозділ “Методологія дослідження” може слугувати ґрунтом для подальшої розробки методологічної бази журналістикознавства.

Складність наукового об’єкта зумовила специфіку та кількість методів дослідження. Застосовуючи, зокрема, компаративний, типологічний і статистичний методи та методи психолінгвістичного експерименту й автобіографічного синергену, В.М.Галич вдалося визначити певні закономірності журналістської й публіцистичної творчості Олеся Гончара (типологію мотивів, жанрових форм, стильових особливостей), виявити специфіку його редакторської праці.

Автором зібрано, систематизовано й виважено проаналізовано величезний пласт публіцистичного доробку письменника – понад тисячу різножанрових текстів, написаних з початку 30-х до середини 90-х рр. ХХ ст. Рецензована праця має непересічне теоретичне й практичне значення, вона є важливим кроком до створення цілісного, неупередженого, об’єктивного портрета митця на тлі ХХ століття.

Книжка гарно художньо оформлена й ілюстрована. Таблиця, діаграми, графіки, схеми й автографи рукописних текстів публіцистики письменника допомагають автору монографії наочно представити динаміку творчих пошуків Олеся Гончара й посилити теоретичну цінність та достовірність наукових висновків дослідження. Добірка світлин, а серед них є й такі, що публікуються вперше, відтворює сферу громадської й публіцистичної діяльності митця, передає неповторний колорит доби, у яку йому довелося жити й творити.

Слід також відзначити, що наукова праця В.М.Галич базується на величезному архівному матеріалі, який уперше вводиться до наукового обігу.

Усе це дає підстави стверджувати, що дослідження “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності” є вагомим здобутком вітчизняного журналістикознавства, воно стане в пригоді не лише науковцям, а й магістрантам, студентам, шанувальникам творчості Олеся Гончара.

канд. філол. наук,
доцент Кизилова В.В.

З НАРОДНИХ ДЖЕРЕЛ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

Скиба О. В. Фольклорні джерела літературних творів.
– Луганськ: Знання, 2002. – 230 с.

Поетична творчість народу протягом століть була і є джерелом тем, мотивів, сюжетів, образів у творчості українських письменників.

Фольклорні традиції як одна із форм виявлення духовного складу нації практично невичерпні. Вони живуть і в безперервному процесі народної творчості, і ввійшли у творчість митців художнього слова

У посібнику Скиби О.В. розглядається наявність фольклорних елементів у літературному творі.

Рецензована робота, що складається з семи розділів, містить матеріали, які допоможуть студентам-практикантам (майбутнім учителям-словесникам) виявити своєрідність фольклоризму майстрів художнього слова, найраціональніше побудувати вивчення фольклорних джерел творчості українських письменників, а також дають можливість системно простежити роль і функції фольклору в контексті літературного процесу.

У першому розділі "Фольклоризм української поезії першої половини ХІХ століття" розкривається питання про місце народної

словесності у творчості Л.Боровиковського, А.Метлинського, М.Костомарова, М.Шашкевича та ін. У підрозділі "Народні думи та історичні пісні – основа романтичних творів Левка Боровиковського" розглядається літературна спадщина талановитого українського письменника. Автор нагадує, що трансформація фольклорних джерел, образів, сюжетів у творчості Л.Боровиковського вплинули на тогочасну українську романтичну поезію і стали окрасою романтичних балад, що з'явилися в наступні роки.

У кінці першого розділу вміщені контрольні питання, тести, завдання творчого характеру для перевірки знань, умінь, навичок та узагальнення знань учнів про українського поета романтичного напрямку Левка Боровиковського.

У наступних трьох підрозділах автор висловлює свої погляди на місце у розвитку української літератури М.Костомарова, відомого історика, критика, публіциста, поета, фольклориста, аналізує фольклорні елементи творів М.Шашкевича, знавця історичних подій свого народу, літописів та хронік; висвітлює компоненти народних пісень у творчості А.Метлинського, талановитого поета, фольклориста, вченого, видавця.

У другому розділі "Творче використання мотивів та образів фольклору у доробку письменників перших десятиріч XIX ст. відображено фольклорні мотиви у творах Г.Квітки-Основ'яненка, І.Котляревського та ін. Так, наприклад, аналізуючи твори Івана Котляревського, відзначено, що автор "Енеїди" і "Наталки Полтавки" черпав фольклорний матеріал безпосередньо з життя українського народу, побут якого, звичаї та обряди широко, правдиво й майстерно змальовані в його творах. Зокрема, в "Енеїді", як показано у посібнику, згадуються поширені в народі легенди, уведено казкові образи, фольклорні епітети та порівняння, з народних уст узято прислів'я, приказки, слова-синоніми, за фольклорними творами відбито народний погляд на суспільно-побутову поведінку людей. Розкрито фольклорну основу мови поеми, подаються характерні зв'язки фольклорного матеріалу, пояснюється їх ідейно-художня функція.

У роботі дається історична довідка з досліджуваного питання, відзначаються досягнення літературознавства в дослідженні творчих зв'язків українських письменників з народною поезією.

З належним знанням і правильним коментуванням фактів висвітлюється роль народної пісні в житті і в формуванні естетичних поглядів Шевченка, розкриваються новаторські за своєю суттю фольклористичні погляди поета. Так, у третьому розділі Скиба О.В. на широкому фактичному матеріалі переконливо, через зіставлення творів Шевченка з народнопоетичними творами показує, що творчі зв'язки Кобзаря з народною поезією були органічними, постійними й багатограничними, хоча виявлялись по-різному на різних етапах творчості й життя поета.

У наступних розділах розкрито, зокрема, безпосередній вплив народної словесності на творчість Марка Вовчка, С.Руданського, Ю.Федьковича тощо. Висвітлено роль народнопоетичних мотивів та образів у творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської та ін.

Теоретичні положення посібника підтверджені необхідними прикладами, що допомагають глибше осмислити новаторства письменників ХХ століття.

Дослідження актуальне, оскільки вивченню цього питання в школі особливої уваги не надавалося. Книга, безумовно, має практичну значимість.

учитель-словесник вищої
категорії, Прядка І.М.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамян Юлія Василівна – асистент кафедри української філології та загального мовознавства Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бабенко Тетяна Юрївна – магістр української мови та літератури, аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Вертейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Вернік Ольга Олександрівна – асистент кафедри всевітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Віват Ганна Іванівна – здобувач Одеського державного медичного університету.

Вітченко Андрій Олександрович – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Валентина Миколаївна – кандидат філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін 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, докторант Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Довженко Олена Володимирівна – магістр філології, аспірант Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Ільїн Сергій Олександрович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри всевітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кизилова Віталіна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філологічних дисциплін Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кулініч Олена Олександрівна – аспірант кафедри української літератури факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Кулініч Тетяна Олександрівна – аспірант кафедри української літератури факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лагода Ганна Юріївна – аспірант кафедри всесвітньої літератури, факультету іноземних мов Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Лапко Олена Анатоліївна – асистент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Левицька Неля Євгенівна – викладач Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського.

Лубенець Лариса Важанівна – викладач кафедри англійської філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Неживий Олексій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Перетяцько Марія Олександрівна – магістр української мови та літератури Донецького національного університету.

Пінчук Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Прядка Інна Миколаївна – учитель-словесник вищої категорії, старший учитель середньої загальноосвітньої школи с.Красноріченське Луганської області.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Скнаріна Олена Юріївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Степикіна Тетяна Володимирівна – кандидат філософських наук, завідувач кафедри англійської філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталя Леонідівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректори: Ніколаєнко І. О., Колотовкіна Н. В.

Відповідальні за випуск: проф. Галич О. А.,
доц. Скиба О. В.

Здано до складання 20.11.2004 р. Підписано до друку 20.12.2004 р. Формат 60x84 1/8.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. - друк. арк. 24,1. Наклад 100 прим. Зам. №

**Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка
"Альма-матер"**

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел. / факс: (0642) 58-03-20