

Міністерство освіти і науки України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 11

Дніпропетровськ
Видавництво ДНУ
2010

УДК 82
ББК 83.3\3 Укр.
Т 14

*Друкується за рішенням Вченої ради
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара*

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. Н.І. Заверталюк (наук. редактор); д-р філол. наук, проф. В.А. Гусєв; д-р філол. наук, проф. В.І. Ліпіна; д-р філол. наук, проф. Л.І. Скуратівська; д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган; д-р філол. наук, проф. В.Д. Нарівська; канд. філол. наук, доц. Л.С. Каніболоцька (відповідальний секретар).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. В.А. Просалова;
д-р філол. наук, проф. В.А. Зарва

Таїни художнього тексту: [Зб. наук. пр.] / Ред. кол.: Н.І. Заверталюк (наук. ред.) та ін. – Д.: Ліра, 2014. – Вип. 11. – 199 с.

ISBN 978-966-551-315-5

Авторами статей наукового збірника розглядаються актуальні проблеми поетики художнього тексту: феномен світу і людини в художньому континуумі письменника, питання індивідуальної мікропоетики тексту (своєрідності мистецтва слова, жанру, хронотопу, типів художнього мислення).

Розраховано на науковців, викладачів, аспірантів та студентів філологічних факультетів, учителів-словесників.

Згідно з постановою Президії ВАК України цей збірник наукових праць є фаховим виданням з філологічних наук (Бюлетень ВАК України. – 2005. – № 9. – С. 21; перелік 16).

ISBN 978-966-551-315-5

© Дніпропетровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2010

©Видавництво ДНУ, оформлення, 2010

РОЗДІЛ 1. ПИСЬМЕННИК У КОНТЕКСТІ ЧАСУ

УДК 821.161.2

Я. Ю. Голобородько

Херсонський економіко-правовий інститут

МЕГАПРОЕКТ ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА. АПОКАТАСТАСИС «ГОСПОДНІХ ЗЕРЕН»

Аналізується десяти томник Г. Гусейнова «Господні зерна». Значна увага приділяється розглядові праці-студії як соціумної прози, в центрі якої зображується людина в умовах життєвих випробувань.

Ключові слова: соціум, епізод, реалія, історія, колізія, думка, феномен.

Анализируется десяти томник Г. Гусейнова «Господние зерна». Значительное внимание уделяется рассмотрению работы-студии как социумной прозы, в центре которой изображается человек в обстоятельствах жизненных испытаний.

Ключевые слова: социум, эпизод, реалия, история, коллизия, мысль, феномен.

In the article G. Gusejnov's book in ten volumes «God's corns» is analysed. Considerable attention is given to this literary studio as to the society prose. A human is represented in the conditions of vital tests in its center.

Key words: socium, episode, reality, history, koliziya, idea, phenomenon.

У новітній українській культурі є явище, що цілком обґрунтовано претендує на статус «живої історії», унікального творіння, мистецько-духовного феномену. Це праця-студія Григорія Гусейнова «Господні зерна», що містить десять томів (книг). Перші вісім книг становлять собою оригінальний текст (Кривий Ріг: Видавничий Дім; Дніпропетровськ: Січ, 2000-2004), дев'ята книга - під назвою «Post scriptum» (Дніпропетровськ: Січ, 2005) - укладена з листів-відгуків, листів-спогадів, листів-есеїв до Григорія Гусейнова, заключна книга - «P.P.S. Алфавітний покажчик імен» (Дніпропетровськ: Січ, 2005) - виступає своєрідним путівником серед персоналій та пов'язаних із ними аспектів, проблем, фактично підсумовуючи ті шаченнєві величини, що викладалися в праці.

© Я. Ю. Голобородько, 2010

Ретрансляція вічності

«Господні зерна» - це книга-університет, в якій поєднуються універсальна інформативність, поліаспектна пізнавальність, інтелектуальна багатосюжетність. Цій праці, що цілковито відповідає «духу й букві» справжнього духовного університету, притаманні тональність вільнолюбства, розуміння життя як простору свободомислення, утвердження вагомості й неабиякої значущості кожної людини, кожного людського єства, протест проти будь-яких форм деспотії, насилля, авторитаризму. Саме ці цінності, взяті в діалогічній єдності, становлять етичний, соціодуховний і світоглядний абсолют, крізь призму якого письменник сприймає, відтворює та аналізує події, що відреставровані й охудожнені в «Господніх зернах».

«Господні зерна» є культурологічною книгою-оглядом, книгою-панорамою, в якій встановлюються, зображуються, моделюються життєві й психологічні колізії тих, хто репрезентує національну духовну еліту, - вчених, акторів, письменників, музикантів, діячів театру й кіно. Простора й прозора культурна синтагма надає цьому твору рис та якостей широкого філософського звучання, оскільки філософічним є все те, що пов'язане з людськими долями, думкою й напругою внутрішніх шукань.

«Господні зерна» належать до категорії драматичних книг-портретів, книг-пошуків, книг розслідувань, в яких загострене відчуття драматизму життя його ситуацій, ракурсів, дилем, аспектів, поворотів, конфліктів. Твір ґрунтується на тезі-думці про те, що життєшлях особистості, власне, у випробуванні цим самим життєшляхом, що цінність життя нерідко вимірюється рівнем і силою драматизму, а сутність життя полягає в розгортанні драми стосунків людини і соціуму. Погляд Григорія Гусейнова часто зосереджений на драматичних площинах - епізодах, подіях, реаліях, що озвучують сотні мікроісторій, викладених чи окреслених у дослідженні.

Розпочинається оповідь дещо важкувато, першим розділам книг бракує тієї концептуальної свіжості, що нерідко одразу заявляє про небуденний талант і потенціал митця, не вистачає художньо - виразної природності, ба навіть стильової самобутності. Гриторій Гусейнов немовби ще не визначився з естетичними принципами й композиційно - фабульними перспективами власної книги, не визначився з катехізисом і постулатами, з якими зазвичай вирушають у дорогу, і тільки намагається їх відчутти, пропустити крізь себе, усвідомити, як же розвиватиметься розповідна канва, що ж буде далі з текстовими реаліями і фактурою. Узієм він і не приховує, що загальна структура й формат «Господніх зерен» неодноразово змінювалися у процесі написання твору.

З кожним новим томом слово письменника ставало виразнішим і вагомішим, стиль - упевненішим і розкутішим, розповідна манера -

майстернішою і досконалішою, погляд - глибиннішим, думка - відшліфованішою і рельєфнішою, а сама праця набувала ознак масштабного прозового дійства, що поєднує змалювання, опис, репродукцію, виклад, аналітику, емоційну дискурсивність. Чимало сторінок «Господніх зерен», передусім п'ятого - сьомого томів, своєю художньою, стильовою довершеністю можуть скласти гідний виклик явищам української літературної класики.

У «Господніх зернах» широко використані прийоми, засади постмодерної нарації, насамперед в організації текстового матеріалу. Письменник досить вільно, не обмежуючи себе жорсткими фабульними лініями й схемами, вибудовує, канву розповіді. Для сцени і фрагментів, що складають композиційний простір книги, характерна внутрішня розкутість, невимущена течія авторського погляду, довільні зміни, зміщення й переміщення кута зору, проблемно-аксіологічний ракурс. Іфедйрійі Гусейнов використовує принцип нелімітованого тексту, зазвичай його підпорядковуючи фразу, абзац, текстовий період провідному задуму-метаїдеї, а навпаки, гранично довіряючи внутрішньому, нерідко спонтанному ритму, інерції фрази, абзацу, текстового періоду.

«Господні зерна» є книгою апокатастасису й розвитку в новітньому часі його концептології. Апокатастасис - термін давньогрецької філософії, що виражав ідею «вічного повернення» (разом із терміном «палішенесія», що дослівно означає «нове народження», «відродження»). Апокатастасис у античності означав «вічне повернення», «періодичне відновлення» всіх речей та явищ, їхню незникаючу природу й сутність, їх незмінну діалогічність зі світом, їх нероз'ємний зв'язок із природосвітовим розвитком. Апокатастасис є також і постійним; знаковим поверненням до інтелектуально-символічного «прочитання» речей та явищ зовнішнього й внутрішнього ґатунку, до все проникливішого усвідомлення їхнього глибинного сенсу й значення, до всеоб'ємишого розуміння їхніх взаємозв'язків та взаємовпливів.

Смислова семіотика і стильова семіосфера

Основний концентр проблем, що його описує; розглядає, досліджує, популяризує письменник у «Господніх зернах», - доля українського світу, доля українського в світі, доля українського світу в мегасвіті людства. Урешті це образно-документальна семіотика України як етнодуховного та психолого-світоглядного феномену в контексті європейських та світових колізій, а Григорій Гусейнов постає літописцем історико-культурного часу, який має в нього українські та «проукраїнські» ознаки, історію, ментальність.

«Господні зерна» становлять собою портрети постатей, доби, часу, композиційно вибудовані із численних історій, в яких часто зустрічається поняття «доля», і це є знаковим рефреном. Автор відстежує й детально розглядає людські долі, точніше, перебіги долі. Перипетії та переплетіння долі й утворюють власне епопею життя, яке постає як сув'язь різноманітних - коротких і тривалих, стислих і розлогих, ліричних і трагічних - людських історій. У п'ятій книзі Григорій Гусейнов не випадково зауважує, що у його дослідженні «знову все переплелось, перев'язалося, й виходить, що це не єдиний сюжет», а діалоги різних долі та життєвих реалій. Життя постає всеохопним хронотопом, у якому головною дійовою особою виступає людина зі своєю індивідуально виписаною долею.

У «Господніх зернах» значне місце належить дослідженню людини як феномена, що розвивається, духовно збагачує себе й соціум, як феномена, що творить і гуманізує дійсність. У книзі розглядається духовно-матеріальне творіння й творчість, висвітлюється креативне начало сутності, творчедайна природа української нації, креативність філософії життя відомих і невідомих осіб. Фабулою книг Григорія Гусейнова є доля Миколи Львовича Давидова - майстра «садово-паркової справи» й творця дендропарку в «голому херсонському степу», а фактичною основою - життєсофія непересічних особистостей (то байдуже, чи визначні вони, чи ні). У «Господніх зернах» постає світ різномасштабних постатей - класичних, резонансних, забутих. Серед персоналій «Господніх зерен» чимало тих, ким вимірюється українська політична й духовна історія, хто став символом, еталоном й емблемою своєї доби, хто зробив епохальний або суттєвий внесок у національну спадщину.

Цікавою аналітичною проблемою є жанр «Господніх зерен». Григорій Гусейнов визначає твір як «художньо-документальний життєпис», фрагменти якого роззосереджені в усіх книгах дослідження. Наявні й численні прийоми документальної або документалізованої розповіді. Практикуються конструкції художньої організації тексту - моделювання ситуацій і поведінки постатей (про яких ідеться в «Господніх зернах»), руху їхньої внутрішньої свідомості (плину думок, почуттів, спогадів). Інакше кажучи, має місце те, що узвичаєно називають «домислом». Ілюстративним підтвердженням художнього чи, радше, охудожненого моделювання виступає авторська рефлексія у процесі розвитку аспекту-мотиву «Євген Маланюк у США», що вміщена у п'ятій книзі.

«Господні зерна» мають також контури автобіографічної оповіді, в якій відтворюються, відновлюються враження різних періодів із життя письменника. Чимало уваги автор приділяє спогадам дитячого й підліткового віку, в одній з книг зазначаючи, що розповідь, яку він

веде, - це «вистрочена з несподіяних клаптів пістрява ковдра мого дитинства». Дослідження-панорама розкриває знакові події в духовному поступі письменника: враження й темперамент його молодих років, навчання в Одесі та аурність «університетського феномену», портретні малюнки близьких за духом людей. Воно натхненно й докладно вирізьблено автобіографічними штрихами, деталями, подробицями, асоціативними паралелями, фотознімками пам'яті.

Стильову специфіку книги Григорія Гусейнова зумовлює поетика нарису, що виявляється на рівні чіткої фактичності, яка подекуди переходить у фактографічність, у топографічні малюнки й картини; атрибутах біографічного начерку, мемуарів; рисах та якостях енциклопедії, енциклопедичних статей - численні біографічні довідки про персоналії. Часом дослідження тяжіє до культурологічної, топонімічної, лінгвістичної, етико-філософської праці.

Символіка ноуменів

«Господні зерна» засновані на трьох ключових ноуменах (у філософії поняття «ноумен» виражає предмет інтелектуального споглядання) - «людина», «місце» й «обставини», що виступають водночас композиційними й концептуальними чинниками твору та варіюються в різноманітних аспектно-сміслових конфігураціях: «людина у вирі драматичних обставин», «місце як концентр пам'яті про людину», «обставини як характерографія місця», «взаємозв'язок людини, обставин і місця».

У «Господніх зернах» фактично йдеться про те, що бути людиною означає розвиватися в напрямку невідомого, що справжній розвій завжди характеризується рисами й контурами непередбачуваності й драматичності, що філософія людини стає філософією її свідомих або не завжди усвідомлених страждань, а людський шлях вивершується індивідуальними пошуками Голготи. Григорій Гусейнов прагне віднайти й підкреслити внутрішній нерв людського ества, показавши його (цього нерва) драматичну напругу. За лаштунками того, що часто сприймається як ознаки зовнішнього благополуччя - визнання, популярність, сталий ореол-імідж успішної людини, письменник уміє виділити і виокремити тонко або й не дуже старанно приховану драму особистості.

Викладаючи у книзі другій сюжети з життя Петра Чайковського й розповідаючи про його тісні стосунки з ріднею, що мешкала в Кам'янці, автор простежує зміни у психології композитора та його ставленні до всього, що пов'язано з цією місцевістю, зосереджує увагу на драматичному інтонуванні його мистецького ества в середині 1880-х років: «Чайковський та само відчував душевний біль близьких утрат: надто складно йому було порушувати те, що в Кам'янці так

тривало складалося - цеглина до цеглини. Тепер знову навкруги лише чужі обличчя, пістряві й верескливі сюжети». Після викладу цих спостережень розміщено нотатки-зізнання з листа Петра Чайковського, з яких розкривається глибше психологічний дискомфорт, що охоплював композитора. Подаючи історії і життя відомих і знаменитих осіб, письменник виявляє в кожній такій постаті (майже за Кантом) «людину для нас» і «людину в собі», реактуалізуючи її типові риси, імідж-характеристики та висвітлюючи маловідомі чи зовсім невідомі проблеми, дилеми її розвитку. За концепцією Григорія Гусейнова, практично будь-яка особистість (і не лише непересічна чи визначна) водночас характеризується наявністю різних, часто різнополярних іпостасей, що виступають утіленням однієї драматично, суперечливо організованої людської сутності.

Відштовхуючись від життя образу Миколи Давидова, Григорій Гусейнов проводить різноманітні історико-культурні паралелі, вдається до смислових та аспектних асоціацій, встановлює суб'єктивно й об'єктивно вмотивовані зв'язки з іншими персоналіями-постатями. Він «крупним планом» розглядає людське життя, окреслюючи кожную відому й доступну йому деталь.

Надійшла до редколегії 05.12.2009 р.

УДК 883

Н. І. Заверталюк

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ЗАРУБІЖНИЙ НАРИС УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
20-х - ПОЧАТКУ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
КОНТРАСТИ І СУПЕРЕЧНОСТІ**

Простежується проблемно-тематична і жанрово-стилістична своєрідність зарубіжного нарису українських письменників 20-х - початку 30-х років ХХ століття, поєднання в них реалій дійсності із твореними соціальними міфами.

Ключові слова: жанр, стиль, зарубіжний нарис, соціальний міф.

Исследуется проблемно-тематическое и жанрово-стилистическое своеобразие зарубежного очерка украинских писателей 20-х - начала 30-х годов ХХ столетия, взаимодействие в них реалий действительности с создаваемыми социальными мифами.

Ключевые слова: жанр, стиль, зарубежный очерк, социальный миф.

Problem and thematic is well as genre and stylistic peculiarities of foreign essays by Ukrainian writers of 20th - the beginning of 30th of XX century, the unification of realistic world with the creation of new social myths in them are examined in the article.

Key words: genre, stylistic peculiarities, foreign essay, social myths.

З середини 20-х рр. ХХ ст. в українській літературі активізується, можна вважати, народжується, жанр художнього нарису (різних його модифікацій) на зарубіжну тему. Це, певним чином, було зумовлено офіційним дозволом радянської влади на відрядження письменників за кордон. Метою останнього було: 1) установити зв'язки з літературними організаціями і письменниками, редакціями і видавництвами західноєвропейських країн; 2) пропагувати, українську літературу (зрозуміло, й переваги соціалістичного будівництва в УРСР); 3) налагодити справу взаємоперекладів і видань. Пізніше додалося спільне для слов'янських представників культури завдання захисту світу від фашизму.

Серед тих, хто побував у 20-х - на початку 30-х рр. минулого століття за кордоном з цією місією, неординарні постаті митців слова, відомі в Україні як організатори літературного процесу. Олесь Досвітній, прозаїк і один із керівників ВАПЛІТЕ, після відвідин Німеччини, Чехословаччини, Франції у 1924 р. публікує у січні-лютому 1925. р. у періодичній пресі (додатку до газети «Вісті ВУЦВК» - «Культура і побут» і журналі «Червоний шлях») численні зарисовки чужих країв, а в 1929 році - об'єднані в окрему книгу вони виходять у видавництві «Книгоспілка» під назвою «Нотатки мандрівника»; у такому вигляді вони увійшли і до п'ятого тому «Творів» автора (1931). Валер'ян Поліщук, поет, організатор літературних груп «Гроно», «Авангард», відвідавши ряд європейських країн (у 1925-1926 рр. і 1929), видає дві книги нарисів «Розкол Європи» (1925)⁴ «Рейд у Скандинавію» (1931). Іван Микитенко, прозаїк, драматург, член письменницької організації «Гарт» (одеського її філіалу), після розгрому ВАПЛІТЕ один із організаторів і керівників ВУСППу, далі активний діяч у кампанії створення в Україні Спілки письменників і один із перших її керівників, після поїздки в листопаді-грудні 1928 р. до Польщі, Чехословаччини, Німеччини видає книгу «Голуби миру» (вперше опублікована в журналі «Гарт» у 1928 році, окремим виданням вийшла в 1930). До названих творів, за ідейно-тематичним спрямуванням і жанровими ознаками близькі книги «Як воно там, за кордонами» (1927), «Сонце поза мінаретами» (1928) і «Щоденник кількох міст» (1930) сатирика Костя Котка, своєрідні щоденникові записи поета О. Влизька «Поїзди їдуть на Берлін» (1930), «Записки консула» (1932) поета і політичного діяча

І. Кулика, який у 1924-1927 рр. працював радником радянського повпредства в Канаді, історичний, з аспектами дослідження нарис «Канадська Україна» (1930) драматурга М. Ірчана, який п'ять років (1923-1928) перебував у Канаді, працюючи там в українській робітничій періодиці.

Про ці книги літературознавці, як правило, лише згадують у біографічних розвідках про їх авторів, обмежуючись загальними оцінками. Але вони - своєрідне обличчя епохи, свідчення політичної самооманливості й причини наступних розчарувань їхніх авторів. Прочитання названих творів з позицій сучасних знань життя-долі письменників, розуміння умов їхньої творчої і громадської діяльності, боротьби за виживання, фізичне й духовне, осягнення оприявленого лише у підтексті внутрішнього їхнього переживання, зафіксованого десь на рівні підсвідомості як відчуття суперечностей між дійсністю та ідеалом, сьогодні є актуальним. Дана стаття її є спробою осмислити характер зображення контрастів і суперечностей світу в зарубіжному нарисі, нарисі-репортажі чи й нарисі-пошуку українських письменників 20-х - початку 30-х рр. ХХ століття, специфіку вираження в них: авторського світосприйняття і світобачення.

Зарубіжні нарисові книги О. Близька, О. Досвітнього, І. Кулика, І. Микитенка та інших письменників цього періоду складаються із окремих частин, об'єднаних авторським поглядом на політичні ситуації у світі, ідейно зорієнтованим пафосом (як правило, зумовленими, свідомо чи несвідомо прийнятими, настановами державного замовника), хронотонічною послідовністю у викладі побаченого і пізнаваного під час подорожі. Їм притаманна інформативність, репортажність (що дає підстави визначати їх як нарис-репортажі), орієнтація на факт, відкрите авторське «я», що постає через вираз відчуттів людини (автора), яка вперше потрапила до незнайомого їй краю, де життя буквально неслося в шаленому русі, захоплюючи ним туристів і делегованих, і прагне поділитися ними з читачами. Звідси яскравість пейзажів, деталізація побутових картин. Так, хоча й, розпочинаючи оповідь у «Щоденнику кількох міст», Кость Котко зауважує, що не дає «описів місцевостей та історичних екзотичних довідок», що йото книга «не про Туреччину, а про себе, радянського громадянина й українського гумориста в Туреччині», що наявні у них образи людей - «збірні типи» [3, с. 3], але в ньому, як і в книгах «Як воно там, за кордонами», «Сонце поза мінаретами», наявні історичні, географічні й економічні характеристики країни, є репортажні замальовки місць подорожі, побутові описи, розповіді про звичаї, зустрічі з місцевими жителями (не без елементів екзотики). Показовими є й назви розділів. Наприклад, «Ізмір», «Вулиця», «Собака», «Крамниці», «Жінка й екзотика», «Через Анатолію». Ними означено місце перебування чи руху автора, предмет оповіді чи

роздуму. Аналогічне спостерігається і в «Нотатках мандрівника» Олеся Досвітнього. Але порівняно з «Нотатками мандрівника», як і з нарисами інших письменників, у творах Костя Котка факти, події, пропущені крізь авторську думку-аналіз, і супроводжуються коментарями, в яких документальність поєднано з іронічними й сатиричними характеристиками, фейлетонними засобами (фантастичними образами, вигаданими назвами територій, наприклад, «Молоконія», «Картофія» - у книзі «Як воно там, за кордонами»), що продиктовано не лише політичним задумом. Це результат і таланту сатирика. Скрупульозна деталізація картин природи (хоча й лаконічних) у «Голубах миру» І. Микитенка (наприклад, пейзажі Саксонської Швейцарії у 3-й частині книги).

Не позбавлені нарисово-репортажні книги письменників й емоційності зображення ситуацій, картин, психологічних деталей в оповіді про людей, з якими зустрічався автор, їхніх характеристик, динамічності діалогів. В окремих випадках спостерігається тяжіння до символіки та інших тропів.

Поєднувало згадані книги й сумлінне виконання авторами тих пропагандистських завдань, з якими їх відряджали в інші країни: викривати капіталізм і прославляти переваги соціалістичного будівництва в УРСР. Це зумовило широке використання контрасту, антитези, трагічних деталей і засобів сатиричного зображення; саме на цьому рівні виявлялася й художня самобутність авторів і їх типологічна спільність.

Так, О. Досвітній у своєрідній експозиції у «Нотатках мандрівника» протиставляє два світи на рівні антонімічного визначення «старий»/«новий», де перший - буржуазний, капіталістичний, другий - соціалістичний. З розвитком оповіді у межах (просторі) «старого» розгорнуто виокреслюється опозиція класового сенсу - робітник (пролетаріат) / буржуа (капіталістичний лад). У розкритті змісту останньої О. Досвітній вдається до соціально-економічного дослідження, користуючись цифрами, фактами з газет, розмов із робітниками, спостережень і ним особисто. У книзі О. Досвітнього ескізні картини екстер'єрів міст, інтер'єрів місць зустрічей, пейзажів поєднані із щоденниковими записами власних вражень.

Зауважимо, розповіді письменників про їхні зустрічі за кордоном засвідчують, що їхніми співбесідниками були робітники, революційно настроєні, часом і комуністи, культурні діячі, які поділяли соціалістичні ідеї (і в більшості своїй не знали про справжній стан народу в СРСР). У «Розколі Європи» В. Поліщук згадує, що у Парижі бачив ветеранів Паризької комуни, автора «Інтернаціоналу» Ежена Потьє, що у Празі разом із П. Тичиною і О. Досвітнім побував у гостях у Зденека Неєдли (чеського письменника). І. Микитенко у «Голубах миру» досить докладно розповідає про відзначення річниці Жовтня і

Німецької революції у 1927 р. у Берліні як у радянському представництві, так і в робітничих організаціях міста, згадує про зустрічі з Анрі Барбюсом і з Й.Бехером, характеризуючи його як «невтомного і відважного революціонера і письменника», «пролетарського письменника, що б'ється за диктатуру пролетаріату» [4, с. 182] тощо.

О.Досвітній у «Нотатках мандрівника» саме на підставі відібраних таким чином фактів узагальнює побачене. Наведені статистичні аргументи він супроводжує емоціональними характеристиками й описами. Наприклад, у розповіді про життя робітників цифрові дані («квартира без світла й опалення - мінімум 13-18 марок, за містом, переїзд забирає 10 марок, обід - 30 марок» - на інше заробітку не вистачає) змінюється мікрокартинами і портретами, в яких конкретні реалії забарвлені тропами трагічного відтінку («діти зелені, бліді; тонкошії, кривоносі, тонкорукі <...>, дорослі - сірі; сухорляві, із впалими грудьми <...>, вимучені, зелені <...>, завжди бухикають, сухоти з ними ніколи не розлучаються»; «кімната-труна», «двори-колодязі» [4, с. 296].

Аналогічно І. Микитенко в книзі «Голуби миру» фіксував факти, деталі, ознаки життя трудящих Німеччини, супроводжуючи свій висновок вражаючою деталлю із газетного повідомлення: «робітничих дітей загризли пацюки». Реалізуючи думку про підневільне становище українського народу Західної України, окупованої Польщею, І. Микитенко вступає в полеміку із львівськими журналістами з приводу висвітлення ними в пресі відомостей про погром у Львові в листопаді 1928 р. (напередодні його приїзду до цього міста), коментує їхні оцінки події, вдаючись до іронічних зауважень, трактуючи їх як фальсифікацію, і через наведені деталі побаченого ним у місті (зафіксовані в його розповіді) розгортає концепцію кровопролиття: «Криваві події... Так, там була кров! Кров з-під копит їхньої поліції, що врзалась у десятитисячну масу українців і почала топтати жінок і дітей. Там були зойки тих, що падали в цій безглуздій кривавій мішанині. Там був стогін і плач, дикі розпач і кров, що обливала брук під свист сюрчків поліції» [4, с.33]. І, підсумовуючи свої враження, афористично стверджує: «Кров виступить із каменя» [4, с. 3].

В. Поліщук, пояснюючи своє переконання про «розкол» капіталістичного світу, акцентував увагу не стільки на розвінчанні його політичної сутності, скільки на свідченнях моральної деградації, занепаді культури, а у зв'язку з цим на реаліях буденного життя міст («шедеврах» технічного прогресу, підпорядкованого культу збагачення – Ейфелевій вежі, рев'ю, гомосексуалістах, еротичних ознаках [5]). До критики філософсько-літературних течій у західному мистецтві, зокрема дадаїзму й унанізму (зауважимо, без будь-яких коментарів, поверхово) вдавався й О. Досвітній у своїх нотатках.

У письменницьких нарисах-репортажах про капіталістичний світ контраст - домінуючий засіб розкриття соціальної нерівності, що розгортається на антитетичному зіставленні картин побутування бідних / багатих, робітника / буржуа і протилежності пафосів їх зображення - драматичне / комічне. У «Нотатках мандрівника» О. Досвітнього опис життя робітників (як наведено вище) - це одна з форм викриття буржуазного світу. Друга - безпосереднє його розвінчання - теж вибудовується на колоритних соціально-буттєвих концептах, портретах, але в контексті сатиричного зображення, в якому наявні умовні образи, найчастіше анімалістичні («рої комах, що збилися купами, або отари здичавілих чорних баранів», «гам і шумовиння чмільів, жуків»). Розкриваючи психологію типового представника класу буржуазії, автор показував його у різних просторових площинах: інтер'єрах – у барі, нічному кабаре, парламенті, на біржі, фіксує зміни в одязі й поведінці в залежності від місця його перебування. Контрастно до зовнішньої краси Парижа О. Досвітній відзначає риси занепаду буржуазної культури.

Урізних вимірах у творі О. Досвітнього у розділі «Німеччина» постають Берлін, Гамбург, Дрезден, Лейпціг, самобутні за архітектурою, але подібні за авторським підкресленням таких рис, як безробіття, проституція, занепад культури. Це лаконічні зарисовки спостереженого і узагальненого у відповідності до визначених (автором чи тими, хто надав відрядження) завдань, побудовані на контрастах. Наприклад, Берлін, що зображений у різних ракурсах: місто з одноманітними чотири-п'ятиповерховими будинками, з авто, трамваями, підземною залізницею; центр технічних досягнень, торгівлі і «всяких агентів, перекупників, вояжерів», і «робітничих кварталів», де «замуровані люди», куди «заборонено сонцю та повітрю навідуватися» [1, с. 297].

І. Микитенко в «Голубах миру», розповідаючи про Німеччину, теж чимало місця приділяє «портретам» міст, домінантою в яких є ознаки стану культури, його контрасти в умовах класової боротьби. Розгортаючи образ Лейпціга, він заперечує визначення О. Досвітнім німецького вченого Лессінга як «легковажного джигуна» (в «Нотатках мандрівника»). Факт ніби частковий, але ця полеміка потрібна І. Микитенкові, щоб протиставити сучасне Лейпціга його минулому, акцентуючи увагу на культурницьких перевагах останнього: «Тоді, в часи Лессінга, з Ляйпцігу був не тільки центр книжкової торгівлі, а й центр художньої літератури, цієї єдиної арени боротьби, в якій буржуазні кляси; могли тоді змагатися за свою соціальну емансипацію. А тепер <...> убійче грубими і одверто загарбницькими «цайтунгами» [4, с.203]. Метафора в подальшій інтерпретації змісту публікацій у фашистських газетах з цитованими в них деталями-означеннями («...блискають шалені блискавиці і гримлять громи на адресу «бунтарів», «ледарів» і «зрадників батьківщини» - рурських робітників»

[5, с. 204]) уточнює аспекти авторського сприйняття міста. Лаконічно означена сутність Мюнхена як «столиці самовпевненої реакції» розгортається у прямому зверненні до міста, де актуалізовано образ крові: «Твоїми вулицями страшно йти: тут на камінні та на асфальті цвіла кров комунарів» [4, с. 237].

Окреслюючи соціальні протиріччя капіталістичного світу, важкі умови буття робітників (здебільшого в нарисах йдеться про життя міста), українські письменники відштовхувалися від реалій дійсності. Адже це була епоха великої кризи - руїни (економічної, політичної, моральної), спричиненої війною і революцією (остання не обминула деякі країни Західної Європи, наприклад, Німеччину, Угорщину, Австрію), руїна, розруха визначала і світ, що в СРСР називали соціалістичним. Та в публіцистиці загалом і в зарубіжному подорожньому нарисі, зокрема, українські письменники згідно з ідеологічними постулатами, що насаджувалися більшовицькою владою, їх ніби не помічали. Головна антитеза, співвіднесена з опозицією свій / чужий вибудовувалася на діаметрально-протилежному зображенні світів - капіталістичного і соціалістичного, де перший був об'єктом викриття, а другий - пафосного возвеличення з метою утвердження політичних, моральних і соціальних його переваг.

У книзі «Голуби миру» чимало місця займають записи щоденникового характеру (вказівка на дату, місце події, її сутність, враження від почутого і побаченого) про святкування річниці Жовтня «червоними фронтовиками» (щоправда, не дуже чітко розкрито їх світоглядні позиції) як вияв солідарності з Радянським Союзом. І. Микитенко неодноразово висловлюється про власне почуття «радості за Радянську Україну» - пафосно, урочисто, ніби проголошує гасла: «...Я відчув гостру, неможливо гостру й пекучу радість за Радянську Україну, за все, що вона здобула, за її щоденний поступ, за наш казковий розвиток і розквіт, за нашу славу, запашну боротьбу!» [4, с. 40]. Як бачимо, без конкретизації: у чому цей «казковий розвиток і розквіт». Та ще й такий оксюморон «запашна боротьба» - ніби зорієнтований на іронію. Коли йдеться про той, «чужий», світ, у творах О. Досвітнього й І. Микитенка, В. Поліщука й І. Кулика, наводяться факти, цифри, а коли про «свій» - декларації, патетика. Чи не є це виявом внутрішньої двоїстості самих авторів, їхніх світоглядних суперечностей? Умотивуванням необхідності заглибитися у підтекст твору?

Нарис М. Ірчана «Канадська Україна» знайомить з історією завоювання Канади «європейською культурою і цивілізацією», її еволюцією «під прапором високоцивілізованої Великої Британії» від формату «великанської сон-країни» індіанських племен до країни «європейської культури і цивілізації» [2, с. 416]. У цьому контексті розгорнуто історію емігрантів із Галичини та інших місць Західної

України (десь 150-400 тис.), що прибували до Канади у пошуках «землі обітованої» з 1891 р. (цю дату як першопочаток поселення української бідноти» Канаді називає М. Ірчан [2, с. 420]): освоєння ними нового краю в умовах важкої праці, пригноблення і приниження англійськими урядовцями, примусової військової служби у час Першої світової війни, зародження і діяльності революційного й робітничого руху тощо. Цю Канаду - українських переселенців, більша частина якої стала хліборобами-фермерами, менша - спролетаризувалася» [2, с. 423], письменник означає як Канадську Україну. Образи Канади в політичному її сенсі і Канадської України структуровані системою контрастів. Для першої характеристичні протиставлення: «червоношкірі» - французькі та англійські завойовники, які принесли у «сон-країну» «великі досягнення білої людини» - рушницю, що «може плюнути вогнем і на місці положити звіра чи людину» [2, с. 417], горілку і хрест як зброю духовного підкорення і винищення місцевого населення. Наслідком упровадження цих «досяг нень», як узагальнює письменник, стало те, що «червоношкірі пішли вимирати в лісі ограблені, опльовані, роз'їдені алкоголем і сифілісом, чахоткою і коростою, вже в дешевенькому ситцевому лахмітті, що їм привезли цивілізовані європейці» [2, с. 419], та утвердження капіталістичних відносин у країні. Останнє зумовило опозицію буржуа-робітників.

Представляючи Канадську Україну, М. Ірчан зберігає цю полярність. Але вносить свої корективи. Враховуючи реальність існування третьої за чисельністю української нації в Канаді вже на час «імперіалістичної війни в Європі», він визначає дві «канадські України», що мимоволі представляють дві різні держави в одній. Одна «канадська Україна» - це вірна копія буржуазної держави» [2, с. 431]. «Ще одна «канадська Україна», революційна, робітничо-фермерська» [2, с. 435]. Обидві знаходять детальну характеристику, аксіологічну за пафосом вираження авторської позиції. Неоднозначно зображено і робітниче середовище, в якому автор виділяє як антиподів «збожеволілих від алкоголю українських робітників, байдуже, чи приїхали вони з Галичини, Буковини або України» [2, с. 425], з одного боку, і «свідомішу частину» тих, хто почав «гуртуватися <...> в організації, що з них виросла опісля Українська соціал-демократична партія Канади і її орган газета «Робочий народ» [2, с. 426]. Розповіді про діяльність останніх, у тому числі й революційну, інформативно насиченій, хронотопічно і персонально деталізованій, публіцистичній за характером узагальнень, відведено в нарисі «Канадська Україна» чимало місця, як і про культурницьку роботу другої «канадської України».

Автор на просто розповідає - він досліджує. Його текст інформаційно насичений, хронотопічно і персонально конкретизований, вибудований на знаннях історії народу і країни, відомостях із книг, періодики і безпосередніх авторських спостережень дійсності. У зв'язку з

цим лаконічні вкраплення-заяви на зразок «політична орієнтація членів <...> робітничо-фермерських організацій виключно радянська» [2, с. 436], чи вступної частини (абзацу в якості пролога), де проголошено перемогу соціалізму (розуміється в СРСР) - «кипить-бурлить нове життя, що росте з новими велетнями-заводами, колгоспами і гарячими днями великого соціалістичного будівництва» - сприймаються як голослівні, логічно і фактично не вмотивовані. Згадаймо, нарис «Канадська Україна» М. Ірчана був опублікований у 1930 р. у журналі «Західна Україна», що видавався у Харкові. Важко повірити, що письменник, повернувшись в Україну, не побачив істинного її становища. Можливо, М. Ірчан, зважаючи на його перебування у лавах Українських січових стрільців (1914-1922 рр.), що за його ж оцінкою не були політично однозначно зорієнтовані («Автобіографія»), такими заявами намагався якось захистити себе, адже гучного розголосу на цей час набув суд над тими, кого влада безпідставно обвинувачувала в контрреволюційній діяльності, зарахувавши їх до СВУ.

Таке протиставлення «двох світів» у зарубіжному нарисі українських письменників 20-30-х років ХХ ст. виявило ще одну їхню спільність - творення нового міфу, соціального, про «демократичні» переваги країни Рад, «успішний» її розвиток по шляху соціалізму. Але це їх не порятувало від долі багатьох українських інтелігентів. У середині 30-х років усі вони опинилися за ґратами, обвинувачені у «шпигунстві», «зрадництві», «контрреволюційності». Одним із доказів для таких характеристик і стали їхні тимчасові перебування за кордоном.

Бібліографічні посилання

1. *Досвітній, Олесь*. Нотатки мандрівника / Олесь Досвітній // Твори: у 5 т. - Х.: ДВУ, 1931. - Т. 5. - С. 248-380.

2. *Ірчан, Мирослав*. Канадська Україна / Мирослав Ірчан // Твори : у 2 т. - К.: Дніпро, 1987. - Т.2. - С. 415-441.

3. *Котко, Кость*. Щоденник кількох міст / Кость Котко. - Х. : ДВУ, 1930. - 192 с.

4. *Микитенко, Іван*. Голуби миру / Іван Микитенко - Х.: ДВУ, 1930. - 256 с.

5. *Поліщук, Валер'ян*. Розкол Європи: Художньо соціальні та побутові нариси / Валер'ян Поліщук. - Х.: ДВУ, 1925. - 112 с.

Надійшла до редколегії 10.12.2009 р.

ТВОРЧІ ІМПЕРАТИВИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Осмыслюються творчі імперативи літературної діяльності та літератури в цілому; виділено й обґрунтовано основні категорії та дефініції художньої творчості з погляду Павла Загребельного, його концепції мистецтва, духовності людини.

Ключові слова: творчі імперативи, духовність, концепція творчості, дефініція, література, мистецтво.

Осмысливаются творческие императивы литературной деятельности и литературы в целом; выделены и обоснованы основные категории и дефиниции художественного творчества с точки зрения Павла Загребельного, его концепции искусства, духовности человека.

Ключевые слова: творческие императивы, духовность, концепция творчества, дефиниция, литература, искусство.

The article deals with creative imperatives of literary activity and literary In common. Besides, in this work basic categories and definitions of artistic creation are selected and grounded from the point of view of P. Zagrebelny, his i onception of art, of human spirituality.

Key wotds: creative imperatives, spiritualityi artistic creation, definition, literary, art.

Визначні митці слова - барометри духовності нації. Павло Архипович Загребельний - один із європейських письменників ХХ столітті, який прагнув осягнути такі грані буття, як цивілізація, суспільство. Він неодноразово у своїх виступах і творах го ворив про своє покоління, про його і своє місце в історії: «Я особисто переконаний, що виступаю мовби дід імені, цілого покоління письменників-прозаїків, тих, кому в 1941 році було 16-17, хто в цьому, скажемо відверто, далеко не зрілому віці з першого дня, Великої Вітчизняної війни пішов на фронт (вдумаймося сьогодні в цей факт), а коли повернувся по війні до мирного життя, то взявся за перо, бо занадто багато було в сердці». І дійсно, майже в кожній книжці Павла Загребельного про життя людей його покоління розгорнуто й тему війни. У розвитку останньої виразно, відтворено драматизм людських стосунків, деградацію і крах особистості в умовах жорстокостей війни, духовну велич і

духовне каліцтво («Дума про невмирущого», «Розгін», «Тисячолітній Миколай», «Юлія, або Запрошення до самовбивства»).

Як у житті, так і в літературі Павло Загребельний був непрогнозований, несподіваний: «Майже в кожному новому творі він намагається втекти від себе вчорашнього; він - не тільки оновлений у тематичному матеріалі, а часто й у стильовій манері (якщо порівняти, наприклад, «Розгін» і «Тисячолітнього Миколая», то може виникнути враження, що їх написали різні автори)» [6, с. 105]. Павло Загребельний завжди намагався використовувати нові прийоми епічного повісткування: «майже кожен роман письменника має свою неповторну форму: «Диво» - художня фреска, де співвіднесені різні століття, різні покоління й нестримні людські почуття; лексичний гобелен «Євпраксія»; барвіста, як східний килим, «Роксолана»; зухвалі сатиричні нарації «Вигнання з раю» та інші» [6, с. 105]. У прозі Павла Загребельного представлено майже всі літературні жанри: авантюрний роман, пригодницький, детектив, репортажний роман, біографічний, автобіографічний, роман-розслідування, історичний роман, роман-виховання, традиційний роман характерів, роман сатиричний, роман-памфлет тощо. Він змішував різні жанри, утворюючи таким чином свій стиль. Для української літератури 60-80-х років ХХ століття це було новітнім та несподіваним. Павло Загребельний був популярним, продуктивним, художньо сміливим, промовистим. Його творча довершеність як художника слова зумовлена його світобаченням і нестандартними естетико-моральними засадами, які він неодноразово оприлюднював. У «Спробі до автокоментаря» він пояснює, як прийшов до філології, а потім - і до написання романів. Його однаково цікавили і математика, і фізика, і гуманітарні науки. Він не приховував того, що міг би стати математиком чи фізиком завдяки своїй наполегливій працездатності.

М. Слабошпицький зауважив, що Павло Загребельний прийшов у літературу, щоб своїм прикладом підтвердити Ренарову сентенцію: «Література - труд волів», щоб проілюструвати тезу, як корисно письменникові бути допитливим та начитаним, бо в цьому мало хто із українських письменників може з ним зрівнятися [6, с. 121]. «Я переконаний, що письменник повинен багато писати, а ще більше читати. Письменники, що не вміють читати, що сподіваються лише на свій талант, вичерпуються вже в першій своїй книжці або ж тягнуть до другої-третьої, далі їм просто не вистачає культури, бракує знань, вони губляться у величезному світі літератури, здаються невмілими, наївними, старомодними, примітивними, можна назвати це як завгодно» [3, с. 166]. Отже, за твердим переконанням П. Загребельного, літературний професіонал, тим більше романіст, повинен писати і писати, а ще більше - читати, інакше він втратить талант.

П. Загребельний вважав, що для письменника книга має бути життєвим і професійним середовищем: «Читання супроводжує мене все життя. Читаєш, ясна річ, не лише те, що має безпосередній стосунок до твоєї роботи. Бо

письменникові, здається мені, читати хочеться гак само, як і писати. Ще мені здається: тебе теж не чигатимуть, коли не вмітимеш і не любитимеш читати сам» [3, с. 166]. Глибоким читачем, справжнім бібліофілом був і сам Павло Загребельний: «Не знаю іншої такої бібліотеки в письменників», - зауважує М. Слабошипицький [7, с. 11]. Загребельний-письменник і Загребельний-читач дорівнюють один одному.

Павло Загребельний мав свої художні взірці. Його лектурою була більше західна література - «істи», з якими боролися соцреалісти. Багато письменників ввійшли у його свідомість на все життя: Т. Шевченко, О. Пушкін, М. Гоголь, А. Чехов, М. Коцюбинський, Максим Горький, Т. Манн, У. Фолкнер, Сервантес тощо. «Але все ж, - визнає піп, - із прозаїків для мене найвищі імена: Толстой, Достоевський, Сервантес. Перед ними зупиняєшся, як біля підніжжя неприступних гірських кряжів з осяйними вершинами. Наслідувати - безглуздо, вчитися - важко, надихатися - можна завжди. Що приваблює у великих письменників? Неповторний талант досліджувати явища життя особливими художніми засобами, дивовижна вірність життю й торжество людської уяви, фантазії, вигадки» [3, с. 168]. У цих словах, як вважає В. Фащенко, - естетичне кредо Павла Загребельного, який, опановуючи вершини художніх досягнень, йшов своїм шляхом у пізнанні людини часів минулих і сучасних [9].

Павло Загребельний - вдумливий читач, він любив виписувати з текстів те, що його вразило, і у своїх рецензіях чи статтях пропонував читачеві разом роздивитися велике диво маленької фрази, відчутти вибухову енергію психологічної деталі чи точність акцентованої подробиці. Наприклад, звернувшись до твору Григорія Люлька «Зошити з Зелен-явора», він відзначає пейзажні деталі в його тексті - «почув крики птахів у перелуннях крапель», «Як ішли понад річкою - очерет у воду ноги стромляв, верболози рожево сміялися, а в небі нагірною лукою- щитовидний та красний Ярило сіно гарбою віз», як зразки істинної художності. На думку Павла Загребельного, в основі високого мистецтва має бути перш за все віртуозне володіння ремеслом, а вже через нього оприявнюється авторська філософія і приходить диво відкриття. Прозу він порівнює із малярством: щоб її творити, необхідно знати основи ремесла і «школи», «адже варто письменникові припустити кількох неточностей в історичній термінології, в мові, порушити історичний дух мови, як читацьку довіру буде втрачено одразу» [6, с. 140]. Естонський письменник Юло Туулік сказав, що для того, щоб написати одну серйозну книгу, письменникові іноді треба прочитати цілу бібліотеку.

Павло Загребельний – письменник справді видатного інтелекту дотримувався цієї ж думки: «Ні на які епопеї я не рівнявся. Просто читав. Тепер уже здається, що все життя робив одне й те саме - читав» [8, с. 38]. Його статті, інтерв'ю і передусім художні твори демонструють блискучу начитаність їхнього автора: в них цитати з праць Літературних класиків, екскурси у далеку й недавню, у всесвітню й національну історію.

Ерудованість, оригінальність мислення спонукають письменника до нестандартних оцінок явищ, діалектичних суперечностей, які зазвичай спрощуються в щоденному пізнанні, тяжіють до стереотипів. Багато в чому Павло Загребельний солідаризується з позицією Т. Манна, який свого часу писав: «Тому, хто зацікавлений у значимості свого повістування, корисно перебувати в контакті з високою епікою, мовби набираючись у неї сил» [3, с. 166].

Власна дефініція літератури та письменницького місця в суспільстві постає для Павла Загребельного у триєдиній формулі, що об'єднує три компоненти, надто важливі як для класичної, так і для сучасної літератури. Пам'ять, щирість, талант - саме ті категорії, як вважає Павло Загребельний, що складають сутність художньої творчості. «Чи може література врятувати світ? - Навряд. Так само, як і політика. Але погана політика може світ знищити, література ж може й повинна допомогти людині відринутися від почуття безпомічності перед загрозами, повинна навчити розуміти і людську силу, і людську слабкість, донести до нашої свідомості ту істину, що для нових битв і надій народів потрібна не тільки сила, але й пам'ять» [1, с. 152], - розмірковує письменник у листі від 1933 року, написаному у зв'язку з обговоренням роману «Я, Богдан», проте опублікованому нещодавно.

В одному з нарисів книги «Думки нарозхрист» Павло Загребельний зазначає, що література - це не лише високий патріотичний пафос та риторика самозречення, подвигів, котурнів. Вона покликана задовольняти духовні потреби людини, тому має бути різною - веселою й сумною, простою й мудрою, пристрасною і розважливою. Цьому вчить, на його думку, літературна класика, великим шанувальником якої, як ми уже зазначали, він був. Від вмілого поєднання різних якостей письменника залежить успіх твору в читача та місце його в історії культури. Отже, друга засада літературної діяльності, як визначає Павло Загребельний, - щирість автора, всебічність його обізнаності, універсальність знань того, про що він пише: «Коли хто хоче промовляти словом до людей, він повинен забути про надмірну серйозність, набундючену самоповагу, менторство і занудливість. Треба давати собі (й читачеві) спочинок то в сміхові, то в розчуленості, то у втечі від своїх часів. Толстой знав таємницю успіху, тому між романами і повістями писав трактати, проповіді, полеміку, богохульство, бунтував, рикав, як лев. Сміятися не вмів і дорікав усім, хто сміється, але робив це не в романах, а в інших писаннях. Достоевський кожен свій роман наповнював, окрім матерій архісерйозних, аж до безнадії, до «бездны», ще й полемікою, проповідями, сентиментальністю, легендами, комедійними сценами, блазнюванням, слізьми, пафосом (аж до ходульності!). І це рятувало його від тої пошлості, в яку неминуче нісдають усі, хто *хоче* написати багато, не маючи за душею й жмені думок» [1, с. 177-178]. Ці характеристики викликають згадку про нушкінську заповідь: судити письменника за тими критеріями, які він < ам визнає. Проза Павла Загребельного (роман

історичний, сучасний, оповідання й повісті, драма, критика, публіцистика) універсально- різнобічна. і може зацікавити читачів, різних за їх інтересами.

У своїх творах письменник створює унікальний художній світ, що переймає й приваблює реципієнта. В есеїстиці збірок «Неложними устами» (1981), «Думки нарозхрист» (2003) розгорнуто ті естетичні за- і іди, якими він керується у своїй творчості. Спираючись на власний досвід, її автор найповніше зафіксував масштаб творчої особистості, визначив найістотніші грані свого таланту, таланту метра української літератури межі ХХ-ХХІ століть, гострого, іронічного й нерідко віртуозного у слові:

Талант, за визначенням Павла Загребельного, - «це нитка єднальна, на якій тримається Всесвіт, в якій, можливо, затаїлась уся його міць, краса і гармонія. Ми бездумно, наосліп тягнемось за нею, але ловимо лйше порожнечу, зате у щасливих обранців вона проходить крізь душу і звучить в них. Немов гоголівська струна в тумані» [1, с. 206]. З Біблії слово «талант» розповсюдилось у переносному значенні: як дар Божий, можливість творити і творити нове. Про незбагненну сутність таланту, який не можна витлумачити в раціональних категоріях, бо це специфічний феномен, Павло Загребельний роздумує в есеї-спогаді, що присвячений пам'яті Сергія Параджанова. Приклад знаменитого режисера, за його переконанням, є найліпшою ілюстрацією тієї невловимої сутності таланту, що, ніби чарівна нитка, веде дюдину до висот, до прозріння. «Цієї казкової нитки позбавлені і і, хто змагається слііш наслідувати Параджанова, - зауважує письменник. - При всій .зовнішній барвистості їхні фільми, на жаль, не мають цілісності, сщфЦараджанов з гіркою іронією якось помітив, щр до цих стрічок потреш ще й ножиці: щоб розрізати їх на кадрищД продавати, як кольорові слайди» [1, с. 206]. Ці слова можна долучити й до характеристики, дворів Павла Загребельного, полярних до бездарності. Адже їх унікальність ще й у тому, що їх неможливо «розрізати». Вони становлять, робімо єдине художнє полотно, де все поєднано між собою - герої, чде, простір тощо. Митець бачить світ не у його частковостях, а в єдності) плинності всіх проявів життя, а життя - це невинність і рух. Не наголошення на деталях, не підкреслення їх особливостей важливо найбільше, а підкорення їх в цілому задумові. Від цього Павло Загребельний не відступив ні в історичному романі («Я, Богдан», «Диво»), ні в сучасному («Юлія, або Запрошення до самовбивства», «Брухт»).

На думку Ярослава Поліщука, до цієї тріади (пам'ять, щирість, талант) розуміння Павлом Загребельним літературної творчості й концепції митця можна додати ще четвертий чинник - любов. Павло Загребельний не ув'язує його безпосередньо з формулою літератури, проте у своїх рефлексіях повертається до визнання любові як джерела й ідеалу світової гармонії, солідаризуючись із Григорієм Сковородою, який твердив: «Свій смисл усяка, голова трима, а серце всяке - свою любов...», «Все минає, але любов після всього остається» [5]. У нарисі Павла Загребельного «Гріх найтяжчий» описана зворушлива історія односельців письменника Микити

й Музини, закоханої пари, яка трагічно загинула в 1933 році і в пам'яті автора лишилася ідеалом творчої й самовистачальної сили, що її здатна пробудити в людині любов. Аналогічно і літературна творчість, осяяна любов'ю, стає натхненною піснею, а зроджена з браку любові, є свідченням туги людини та її вселенської невлаштованості. У такому сприйнятті сакральності творчості, як вважає Павло Загребельний, постають ідейні антиподи, містики і атеїсти. Він, як і його попередники- класики, застерігає, що сповнений суперечностей світ є оманю, що «поза людьми, які народжуються й помирають, поза імперіями, які постають і зникають, існує справжній всесвіт, незнищений, вічний, досконалий» [1, с. 62].

Розгортаючи думку про творчу лабораторію письменника, Павло Загребельний стверджує, що поштовхом до написання літературного твору можуть слугувати найнесподіваніші речі. Це може бути історія, пережита чи почута, конкретна подія чи просто настрій, емоційний стан: біль, радість, шок, спогади або здивування, незначна, але, пам'ятна деталь і навіть кольорове враження, асоціація тощо. «Вільно припускаю, що письменник-професіонал може відгукнутися також і на замовлення. Я особисто ніколи не писав за договором на запропоновану видавництвом тему, але я не бачу в цьому нічого протиприродного, бо замовлення, порада дисциплінують уяву, мов магніт, що збирає хаотично розкидані сталеві ошурки в точні геометричні ви- будови», - писав митець у відповідь на запитання анкети «Вопросов литературы» [4, с. 431]. Як зазначив Павло Архипович, процес обдумування і написання книги можна порівняти з великим таїнством народження дитини: «Радість і насолода від думки, що в тобі зріє Життя, - хіба це не нагадує нам також і письменницьку працю? Десь у зародку вже живе твій майбутній літературний твір, як дитя, потрібно виношувати його в голові, обдумувати. У цей момент ще немає ніяких сцен, портретів, сюжетних ходів - ще «дитя» росте непомітно, мовби частинами і в той же час цілком. Ти чуєш голоси, окремі фрази (іноді з'являється спокуса написати ці фрази), інколи бачиш першу фразу майбутньої книги чи заключну сцену або несподівано виникне щось «зсередини» [3, с. 164-165]. Визрівання задуму, як зазначає Павло Загребельний, йде то дуже повільно, то надто швидко. Важко вгадати, чим цей процес закінчиться, то настає момент, коли письменник має викласти на папері всі свої думки та міркування: «І тут ти ходиш наче хворий, ти сердишся на людей, якщо вони тобі заважають писати, ти виключив би всі телефони, по яким тобі дзвонять, ти незадоволений всім, що може тебе відволікати... Бо ти мусиш «розродитися» тим, що в тобі визріло, і якщо для матері дитини акт болісний (хоч і не надто тривалий), то для письменника цей період найтяжчий, мученицький, я б назвав його: болісна неминучість» [3, с. 165].

Із слів Павла Загребельного, він довго і детально обдумував кожную свою чергову книжку, писав швидко, майже не переробляв, варіантів та чернеток не визнавав. Він звик думати в голові, а не на папері. Писав митець на машинці, бо, на його думку, це дисциплінує, крім того, в цьому

є щось від фізичної праці, «адже для написання лише одного аркуша треба вдарити по клавішах машинки сорок тисяч разів!» [3, с. 165].

Поряд з процесом обдумування і виношування задуму, як вважає Павло Загребельний, йде процес накопичення знань, фактів, вивчення всього, що так чи інакше може бути корисним при написанні задуманої книги. На якийсь час будь-який письменник повинен стати фахівцем у тій галузі знань і людської діяльності, котрої стосується його твір. Автору треба намагатися знати в тисячу разів більше, ніж кін пише про це, інакше відчуватиме скутість, непевність, не матиме необхідної свободи володіння матеріалом, тієї, що призводить до художніх відкриттів.

Літературний твір є завжди найвищою сумою таланту автора, його вразливості й мудрості. «Письменник не може стати вище від свого твору, в який вкладає завжди все найбільше і найдосконаліше з того, що має. Інтерпретації й коментарі творця до власної книжки не можуть мати переваги перед тлумаченнями й коментарями інших. Не письменник оцінює свій твір, а сам твір виносить присуд про письменника» [3, с. 169]. Як зазначив Павло Загребельний, митець завжди відчуває ту мить, коли можна взятися саме до цієї роботи. Він не повинен ні пояснювати, ні виправдовуватись. Бо він - син свого часу і повинен відчувати його голос, його позов, писати так, щоб поєднати людські серця, змусити їх співпереживати. За переконанням Павла Загребельного, якщо немає трепету людського серця, то немає і літератури, час можна здивувати, приголомшити на якийсь момент, але покорити, змусити схилитися перед фальшивими цінностями ніколи й нікому не вдавалося, адже література - це судження про життя, а не добре знаєш чи яке досконало вивчив за всіма доступними джерелами. «Я міг би назвати праці великих тюркологів Кримського й Гордлевського, австрійського орієнталіста Хаммера й югославського (Самарджича, можна було б описати всі ті землі, про які я згадував в «Роксолані». Можна навести бібліографію, як це робиться в наукових публікаціях. Проте література - це не наука, а письменник - не дисертант», - говорив Павло Загребельний в одному із своїх інтерв'ю [2, с. 12]. «Наука дає літературі набагато більше, ніж література може дати науці» [2, с. 12] - це судження українського письменника близьке до тези Френсіса Бекона, який вважав, що книжки повинні бути результатом наук. Письменнику допомагає в роботі все: документи, легенди, хроніки, випадкові записи, дослідження, речі, навіть нездійсненні задуми. А що може дати історику сам письменник? Спостереження та дослідження людської психології, пристрастей? Історія далека від почуттів, вона повинна «добру и злу внимать равнодушно», тому що над нею сувора диктатура істини. Письменник може відтворити не для науки, а для історика, для людини, для читача, у тому числі й для ученого, той чи інший настрій. Це досить важливий чинник. Можливо, успіх історичних романів Павла Загребельного саме в тому, що автор постійно дотримується «суворої диктатури істини», а для її утвердження уникає спокуси наповнювати книгу великою кількістю

документів. Ди4деіврді вносить письменник улукст твору, наприклад у романі «Роксолана», аутентичні листи Роксолани, уривки з деяких її віршів, зразки стилістики східної поезії того періоду.

Таку концепцію літературної праці та літератури в цілому вибудував для себе Павло Загребельний. Перед літерату рою він завжди чесний і відданий їй до кінця, тому й до інших письменників ставився критично, вимогливо і принципово, як до себе: «Поменше описовості, хай літературні шестерні... ніколи не знають холостих обертів. Гризи матеріал кохкцим зубцем! Треба писати щільно, спресовано» [4, с. 432].

На, думку Павла Загребельного, рівність, каліграфічність, виваженість,- найбільші вади митця. Він був завжди ворогом стилістичної рівцрсті, виступав проти тих авторів, які всі сили витрачають, на те, щоб їх фраза з твору стала крилатою, щоб вона була евфонічною. Павло Загребельний ніколи не був каліграфічним. Його фраза, за його ж оцінкою, склубочена, вільна від звичних романтичних образів, таких як «вишневі уста», «волошкові очі» та інших літературних анахронізмів; вона багатослівна, як багатослівні:«багатоііоверхові» фрази Томаса Манна, Томаса Вулфа чи Вільяма Фолкнера [1, с. 6]. У «Спробі автокоментаря» Павло Загребельний, зізнається, що страждає від нестачі слів, бо кожне слово - це новий нюанс думки, нова барва зображення. «Наша проза часто-густо ще худа, як оті біблійські сім корів, що приснилися фараонові. Це рідке сито, в якому майже нічого не затримується. Це протокол, вахтовий журнал, де занотовано тільки пересування, героїв у просторі і окремі їхні службові репліки» [6, с. 189], - писав він, будучи послідовним і глибоку ^переконаним апологетом саме прози «багатослівної». Саме в такій прозі Павла Загребельного часто зустрічаються афоризми, сентенції,; що, демонструють силу і красу людського розуму, його незнищенне прагнення до істини, її красномовність.

У книзі «Спроба автокоментаря» Павло Загребельний визначає поняття стилю як «плетение словес», підкреслюючи, що кожна людина «плете» по-своєму, залежно від психічного стану, від складу розуму, від ерудиції і елоквенції. «Письменник приходить в літературу не дми того, щоб «плести словеса», а для того, щоб показати якийсь там окраєць життя, доступний для нього. Але водночас він обплітає той окраєць життя всіма приступними йому способами мовлення, викла- дл< весь свій словесний арсенал, бо, зрештою, це ж думка людська, за- олрнлена почуттями людськими, а всі ми люди, і що може бути для нас дорожчого і прекраснішого!» [3, с. 187], - таке кредо творчого письма Павла Загребельного. Стиль, за його словами, - це стилістика. Павло Загребельний, спираючись на конкретний матеріал, заперечує думку дослідників, що чим стилістика в письменника багатша, гнучкіша, вишуканіше, тим більшим він має бути. Він стверджує, щоб жоден з великих стилістів не став великим письменником і навпаки. Звертаючись до прози Льва Толстого, стиль якого він розглядає як хаотичний, нк що зважати на такі дефініції, як ритмічність,

співучість, афористичність, метафоричність, орнаменталізацію тексту, Павло Загребельний наголошує, що Толстой навмисне ламав уже написані фрази, щоб у них не відчувалося «деланости», щоб вони наближалися до розмовної мови, щоб не було в них штучності, яку він ототожнював із фальшю. Інший приклад, який наводить Павло Архипович на підставі твердження свого погляду - Проза Федора Достоевського, стиль якої він порівнює з «нагромадженням якоїсь сировини, що не вписується в мнімі правила слововживання й слово нанизування» [3, с. 188].

Аксіомою для Павла Загребельного є теза: великі стилісти лишаються великими письменниками лише у своїх національних літературах. «Деякі наші видатні письменники не здобули всесвітнього визнання тільки тому, що вони більше стилісти, поети прози, а поезія ця в перекладах втрачається, і письменник, отже, приречений лишитися тільки для вжитку того народу, мовою якого він писав» [3, с. 188]. Як приклад, Павло Загребельний наводить прозу Михайла Коцюбинського та Василя Стефаника, неперевершених стилістів та поетів прози.

Отже, творчі імперативи Павла Загребельного оприявнюються в його поглядах на літературу як на джерело духовності народу, її призначення - задовольняти духовні потреби людини. Дефініції літератури постають, за Павлом Загребельним, у триєдиній формулі: пам'ять, щирість, талант як наріжні категорії художньої творчості. їхнім живлющим джерелом, за його переконанням, є знання, любов у загально-людському розумінні, творча праця, відчуття історії, пізнання культурної свідомості народу, проблем суспільства, критичне ставлення до дійсності.

Бібліографічні посилання

1. *Загребельний, П.* Думки на розхрист (1974-2003) / П. Загребельний. - К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2008. - 240 с.
2. *Загребельний, П.* В історії черпаєм ми мудрість / П. Загребельний // *Оіонек.* - 1984. - № 35. - С. 12.
3. *Загребельний, Л.* Спроба автокоментаря і П. Загребельний // Слабошпицький М. За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного. - К.: Ярославів вал, 2004. - С. 164-190.
4. *Сизоненко, О. О.* Мить і вічність / О. О. Сизоненко. Не вбиваймо своїх пророків! - К.: Дніпро, 2003. - С. 421-456.
5. *Сковорода, Григорій.* Сад божественних пісень / Григорій Сковорода. - Х.: Майдан, 2002. - 127 с.
6. *Слабошпицький, М.* За гамбурзьким рахунком: Читацькі маргіналії та варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький. - К.: Ярославів вал, 2004. - 222 с.
7. *Слабошпицький, М.* Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // *Дивослово.* - 2002. - № 10. - С. 7-12.
8. *Славинський, М.* Зухвале посягання на непорочну чистоту / М. Славинський // *Україна.* - 2004. - № 10. - С. 38-40.

9. *Фащенко, В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії* / В. В. Фащенко. - Одеса: Маяк, 2005. - 640 с.
Надійшла до редколегії 05.12.2009 р.

УДК 821.161.2.09

І.С.Накашидзе

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

КОНЦЕПЦІЯ ПОЕТА У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ

Аналізується концепція Поета у творчості представників Київської школи (М. Воробйова, М. Григоріва, В. Голобородька, В. Іллі та інших). Розглядаються такі іпостасі Поета, як Бог-Деміург, творець поезії, частинка Всесвіту, співець правди.

Ключові слова: Київська школа поезії, концепція поета, поетичне слово.

Анализируется концепция Поэта в творчестве представителей Киевской школы (Н. Воробьева, М. Григорива, В. Голобородько, В. Ильи и др.). Рассматриваются такие ипостаси Поэта, как Бог-Демидург, создатель поэзии, частица Вселенной, певец правды.

Ключевые слова: Киевская школа поэзии, концепция поэта, поэтическое слово.

In the article the conception of the Poet in the creativity of representatives of Kievan school (M. Vorob'ev, M. Grygoriv, V. Golobood'ko, etc.) is analyzed. There are examined Poet's appearances as God-Demiurg, creator of Poetry, particle of the Universe, singer of true.

Key words: Kievan school of poetry, conception of poet, poetic word.

Поети Київської школи виішли з когорти шістдесятників. їм Олизькі естетичні засади останніх, на що неодноразово звертали ува- (у дослідники, і Масловська, зокрема, наголошує, що поетичним еталоном для них стала парадигма «вивільнення креативної авторської змоги, завдяки якій митець стає особистістю по-справжньому, нормою, готовою і спроможною не тільки «відбити» в собі світ в усій його складності та неоднозначності, а й по-своєму інтерпретувати, естетично змодельовати його» [15, с. 35-36]. Як і поети-шістдесятники, попи відчували силу та красу самобутнього художнього слова, здатного до несподіваного і водночас закономірного асоціативного руху. Іагалом поети Київської школи отримували неабияку

творчу втіху від вільної гри уяви. А вже зовнішні впливи (послаблення ідеологічного тиску, ознайомлення з найкращими досягненнями модерної європейської поезії) були додатковими каталізаторами у процесі формування їхнього художнього світогляду. На думку Т. Пастуха, вирішальним моментом виникнення феномену Київської школи «була природна схильність її учасників до саме такого типу творчості» [17, с.73]. У свідомості її представників свобода творення цілком органічно сполучена з естетизмом - вихідною позицією поетичної діяльності. «Без голосних маніфестацій, з глибокою внутрішньою переконаністю «кияни» почали невідступно сповідувати принцип соціально незаангажованого мистецтва; творити в найпрямішому та найповнішому шаченні цього слова; «будувати» поезію за її ж внутрішніми законами» [17, с. 73].

Л. Тарнашинська, яка чимало зробила для вивчення шістдесятництва, вважає «світоглядно-поетичну якість» поетів Київської школи «явищем цілісним, послідовним і глибоко осмисленим, яке логічно й природно виросло із явища шістдесятництва, ним детерміноване і ним спонукуване до інакшості» [18, с. 305]. Якщо шістдесятники, стверджує вона, відстоювали Словом самоцінність людського життя, виокремлюючи індивідуальне зі знеособленого і ставлячи людину в життєвий та естетичний центр світобудови, то поети Київської школи взяли на себе «охоронну функцію щодо того відвойованого, у безлику екзистенційного Я», здатність вловлювати найменшу «загороженість від знеособлення - вже не тільки соціального, а й глобальнішого - цивілізаційного» [18, с. 305]. Справедливі твердження Л. Тарнашинської стосовно і такої відмінності між ними: у творчості шістдесятників відчувається природний людський і мистецький Інтерес до світу таємничого, незвіданого, неусвідомлені передчуття того, що людське буття не обмежується видимою лінією горизонту, а у поетів Київської школи з'являється відчуття самих себе частинками того загадкового універсуму й своєї присутності в інших буттєвих вимірах. Гюстшісдесятники підійшли глибше до розуміння сутності людини у світі шляхом інтуїтивного осягнення «Божественної суті всього сущого» [18, с. 306].

Літературознавцями помічено, що основоположним постулатом поетів-постшістдесятників стало питання: Що там за порогом буття? У пошуках відповіді на це питання вагомою є позиція поетів Київської школи стосовно призначення Поета у світі, що оприявшоється передусім через ліричне «Я» автора безпосередньо у їхній творчості»: поетичне концептування в ній Слова і Поезії як образів Мистецтва у їх неповторності. Осмислення цього питання вимагає більш ретельного розгляду (як то є на сьогодні) світобачення поетів Київської школи крізь призму їхнього Слова, більш повного і системного осягнення інтерпретації, концепції Поета у творчості конкретних письменників. Цим і зумовлено вибір теми даної статті та завдання її висвітлення. У вирішенні останніх залучено до аналізу поезії М. Воробйова, М. Григоріва, В. Голобородька, В. Іллі та інших.

Постать Поета у свідомості представників Київської школи сакралізується. Він не просто Деміург, одна з його іпостасей викреслюється через амбіціозне визнання: поет спілкується з вищими силами:

як з Богом ми говоримо нашими піснями

Він чує

а більшого - не треба нам [11, с. 153], -

стверджує В. Ілля у вірші «То сльози наших бранців...». Пісня у нього - метафоричне означення поезії. Цю тезу поділяє М. Григорій, наголошуючи, що Поет і Бог нерозривно пов'язані [13, с. 27]. Уточнюючи концепцію цієї єдності, С. Вишенський у Хроніці «Сяймо, або Правопис неологізму» відзначає їх схожість і відмінність: «... у мистецтві, як і в релігії, не буває поступу: якщо в Бога беззастережно віриш, то митця беззастережно любиш. Або не віриш і не любиш. Культ Митця, як і культ Бога, не підвладний логіці» [1, с. 433]. За переконанням М. Воробйова, самозаглиблення поета, відмежування від зовнішнього світу дозволяють йому відкрити вражаючий внутрішній світ, у якому найпоіабмнііііі перлини знання і відчуття: «коли іній осяяння / торкається всього / радісно світ розпросторює крила / в пустелях / очей спорожнілих» [4, с. 41]. «Іній осяяння» - знак миті, коли до Поета приходить натхнення, активізується його творча уява, і він створює поезію, що порівнюється зі світлом. З погляду С. Вишенського мить творення поезії є таємничою, божественною, дещо схожою на процес створення світу. У своїх хроніках він так трактує поезію: «Велика поезія - той прошарок у Світобудові, котрий ділить природу на кровопосне і нервове: на поки що хаос і реальний біль. Вона - поезія - завше постає з подвижницької праці близнят-Сізіфів, один з яких - міраж, а відтак - вільний. Може, вбивця, а може поет. Їхні серця на одному березі – на правому, на протилежному від того, де сіріє проза життя» [11, с. 425]. Тобто, за уявленням С. Вишенського, поезія є мостом між двома «берегами» - світом божественним і людським. У поезії В. Іллі маємо розвиток цієї метафори:

... поезія - то тиша Бога

Ми ж – його діти;

благословенне слово

і мовчання благословенне [11, с. 158].

Про справжню поезію, як Божий дар йдеться в інтерв'ю І. Рябчого з М. Григорівим. Розгортаючи своє уявлення про Поезію, М. Григорів виділяє таку її рису, як чистота помислів і дій її творця, його душі, чистота та ясність думки. «Поняття чистоти власної поведінки й написаного - взаємопов'язані. Це, мабуть, найприкметніша ознака Київської школи: ми ніколи не бруднили текст ні політиканством, ні ситуативністю. Це був стан душі» [13, с. 27] - стверджує він. А звідси переконання: поезія є правдивим відображенням реальності.

У співвіднесенні Поет / Бог вагомим концептом в усвідомленні представниками Київської школи призначення поезії є природа. У їх

сприйнятті Поет, як і Бог, розчинений у світі природи. Цей світ дихає із його творів, розсуваючи товщу віків, спонукаючи зазирнути у потаємне. Таємниця світу конкретизована, втілена у всьому існуючому, спонукаючи до постійного розгадування. Цьому немає кінця. У вірші «Вечір (XIV)» В. Іллі тема призначення поета трактується як споглядання навколишньої природи, розуміння її та злиття з нею:

у світ цей я прийшов щоб споглядати
як у вечірнім небі даленіють птахи
і з ними даленіти

поки в душі прядеться тихе проминання [11, с. 149].

Поетова душа порівнюється з птахом - вона така ж окрилена і далекосяжна. Таким чином, образ поета сприймається як проміжна ланка між природним та людським світами. Найголовніше завдання Поета як посередника між світом природи і цивілізації в такому аспекті - відкриття її краси людям. Відзначаючи таку парадні .му Поета у творчості представників Київської школи, Л. Тарнашинська зауважує, що пошуки гармонії зі світом у собі і собою у світі привели їх до віднайдення, з одного боку, свого пракоріння та трансцендентного (божественного), з іншого. У цій площині в їхній творчості простежується опозиція сакралізації та десакралізації всього сущого на землі як застереження від загрози втрати людиною своєї сутності, Саме це споріднює В. Кордуна, М. Григоріва, М. Воробйова, В. Голобородька між собою та їхні твори з українською поезією епохи бароко [18, с. 307].

Характеризуючи Поета як творця краси та мистецтва, представники Київської школи вводять поезію в контекст часу і простору. Для поета «як ні для кого іншого, важить лише швидкість часу, краса простору» [1, с. 428], - вважає С. Вишенський. Поезія розширює просторові та часові межі буття людини:

Ми не знаємо, що таке ніч.

Ми продовжуєм дні, вмикаючи сонце [3, с. 25], -

так М. Воробйов пише про призначення поета в одному зі своїх віршів. Для нього немає окремо дня або ночі. Вони є часом «вмикання сонця», тобто створення поезії, яка стає путівником для звичайних людей, миттю, яка фіксується поетом у його творі (в якому «продовжують жити вже давно безіменні / птахи трави і дерев» [3, с. 25]. В. Голобородько у статті «Посівальником через усе життя» переносить цю ознаку на власну особистість, на себе як на автора поетичного слова: «Для мене ситуація, вихоплена з невпинного плину буття, набуває сенсу лише тоді, коли вона проектується на щось таке, що не підлягає часові, що існує поза часом і вище часу: це фольклор, це історичні події, які були, які є, але не такі, що характеризують лише певний відтинок історичної лінії» [7, с. 527]. Тобто Поет - непересічна творча особистість, яка не вписується у світ звичайних

людей. В. Ілля називає таких людей (своїх сподвижників-поетів) синами Сонця, які не належать своєму часу, випереджаючи його:

завеликий я для свого часу
невпізнаний прийшов
невпізнаний піду [11, с.150].

Поет часто випереджає час, у якому живе, і це породжує багато проблем у його житті. Про нелегку долю поетів читаємо і у В. Голобородька:

Щоб мені боліло, я відчинятиму правдиві двері, а зайду
зовсім не туди, куди йшов [6, с. 98].

У цих рядках асоціативно виникає нова іпостась Поета - страдника, що зумовлено його роллю співця правди. Сповідування правди у житті у свою чергу призводить до неприйняття Поета суспільством і владою. Нерозуміння правди, висловленої ним, породжує його біль, душевні страждання.

За С. Вишенським, Поет живе двічі: «Друге життя» - життя в поезії - «нагадує небаченої краси орхідею, котра паразитує на сирому житті <...> Хоча біологічне життя - то підступний «господар»: якщо йому не завжди таланить поквитатися з «орхідеями», то з їхніми творцями цими воно не церемониться, повсякчас норовлячи спрямувати поета у браму божевільні чи в кільце зашморгу, чи ще на якусь «ясно освітлену місцину». Поети знають про цю безкомпромісну нелюбов до них. І поети тримаються з останніх сил» [1, с. 482-483], Із такої ситуації є два виходи - або пристосуватись до обставин («Війміню мою блискучу монету на коника / зачну свистіти, може, подумаю, що мені не болить, / бо на глиняному конику хіба далеко поскачеш!» [6, с. 98]), або боротись за правду («І тоді з'явиться біль, і я не знатиму, / куди сховали гу блискучу монету» [6, с. 98]). У своїх поетичних творах М. Воробйов думку, що така «правдивість» поетів породжує і жорстокість, яка приносить не лише душевні біль та страждання, а й загрожує життю, розгортає на опозиції ніжність-жорстокість:

Боротьба за справедливість жорстока.
Почуття справедливості ніжне, як шовк.
Життя налітає тисячами стріл,
А смертельно ранить - одна [2, с. 134].

Таким чином, у М. Воробйова поет асоціативно постає в іпостасі борця за справедливість. У цій боротьбі полягає призначення поета.

Тема поета як співця правди, страдника із болем в серці, не випадково з'явилась у творчості поетів Київської школи. Це зумовлено обставинами їхнього буття в умовах тоталітарного суспільства, з біографією. Вони долучалися до поетичного слова у другій половині 60-х рр. ХХ ст., але в їхніх творах виразно простежувалися риси того літературного явища, яке нині визначають як український «андегра-унд», через що друкуватися вони почали лише на початку 80-х рр., через «неприязнь» до них влади. А В. Рубана, який не стояв осторонь і від політичної діяльності, ставши «в

опозицію до суспільного досвіду» [16, с. 7], було заарештовано й ув'язнено у психіатричній лікарні для політв'язнів на 7 років. Триматися у такому абсурдному житті їм допомагала поезія, в якій виражалася їх душа, їх внутрішній багатий світ. У цьому контексті доречно згадати слова М. Шошанні, який порівнює поезію з сороконіжкою, яка «чеберяє одночасно всіма ніжками, не задумуючись над тим, як це в неї виходить. І мета автора ні в якому разі не препарувати скальпелем сороконіжку-поезію, а тільки подивитись, як вона перебирає своїми ніжками. І відпустити. Хай біжить собі далі. А з іншого боку - не варто давати невідомо кому скальпель в руки, щоб цей невідомо хто необережно колупався скальпелем в «серці Бога» [19]. Ці слова перестороги не безпідставна, адже прозріння поета, благодать і ази внутрішнього органічного розуміння законів поезії приходять тільки через власні страждання. «Об'єкт поезії - переживання. А переживання - це стик внутрішнього світу зі світом зовнішнім. Це ті два кремені, які висікають вогонь поезії...» [12, с. 13], - так яскраво образно сказав про сутність поезії відомий український поет; який емігрував наприкінці ХХ ст. до США, А.Кацнельсон. Подібні переживання відчуються у хвилини «одкровення», коли до поета приходять натхнення.

Н. Кир'ян в одному зі своїх віршів градаційно характеризує момент, творчості:

Поет починається з болю.

Поет починається з своєї долі.

Поет починається з крику півня

І з колискової пісні [14].

Пройшовши через всі подібні миті життя, митець проникає у власні глибини, вибудовуючи свій індивідуальний світ свободи, свободи людини, яка починає розуміти, що створена за законами Всесвіту, що через слово єднає себе зі Всесвітом, відчуває слово у кожній миті життя, «потрібно його лише видобути із зовнішньої форми оманливості і означити, як одвічну передумову тривання»[10, с.41].

М. Григорів в одному з віршів категорично заявляє; «і слово з нами» [9, с. 80]. Для нього, як і для інших, справжніх поетів, слівце є однією з першооснов світу: «слово, / пружне доТорком⁷ стисненого повітря в легенях», «слово, / мов кістяк на погрунті» [9, с. 44]. Відомий німецький філософ ХХ ст. Г.-Г. Гадамер, розглядаючи поезію взагалі та поетичне слово зокрема, наголошував, що слово у вірші не несе в собі первинного значення. Воно немовби повертається до самого себе, таким чином не зісковзуючи у прозу [5, с. 122]. У своєму трактуванні сутності слова з ним перегукується М. Григорів: «мов стиснений сонях / слово / без затоки рас / зуживає себе неназваним» [9, с. 109]. У наведених рядках метафоричне порівняння слова із соняхом (метафора - домінантний засіб вираження думки в поезії представників Київської школи). М. Григорів переводить його у систему міфологем, пов'язаних із образом Сонця, таким чином утверджується особлива значимість слова-образу в художньому тексті.

У своєму баченні Слова С. Вишенський виділяє аналогію: «Якщо, згідно з матеріалістами, життя - це спосіб існування білка, то про поезію можна сказати, що вона є способом існування метафори. Тобто нема метафори - нема поезії» [1, с. 485]. Розуміння метафори як стрижневої опори поетичних текстів висловлено і В. Голобородьком: «...процес народження вірша схований для мене, я не знаю, чому зупиняюся душею саме на цих виразах Крик птаха у природі і стан закоханості людини не мають нічого спільного але в мові позначені одним виразом. Я схотів написати вірша, щоб виправдати якраз оте переносне його значення» [8]. Пошук образів, слів-тотемів, котрі переходять з покоління до покоління, і складає сенс творчості («Ті слова ніби підшуковують у стіні замок, а відтак двері і, потрапляючи в той замок, стають своєрідним ключем. Слова-ключі перетворюють матерію п іни на своє значення, себто у штукатурський спосіб доказують відсутність істини: воістину «спочатку було Слово», як і воістину й те, що «по всьому залишиться Слово» [1, с. 439]). У М. Григоріва одним із їдких ключових слів-образів є вода (річка, дощ) як життя. У цій площині й образ соняха.

Таким чином, Київська школа поезії абсорбувала визначальні риси творчості своїх попередників, поєднавши естетизм форми із класне буттєвістю проблематики. Однією з тем, якої торкаються у і моїх творах В. Голобородько, М. Воробйов, В. Ілля, С. Вишенський, Н. Кир'ян та інші, є проблема долі та призначення поета. Творець поетичного слова постає Богом-Деміургом, творцем поезії, частинкою Всесвіту, співцем правди. Поет своїми творами доносить до людей > моє сприйняття життя людського і природного світу. Представники Київської школи розширили межі мистецтва до світопереживання.

Бібліографічні посилання

1. *Вишенський, С. О.* Полювання на мисливця: Вірші. Хроніки. ЕсеЦС. О. Вишенський. – К.: МА;УЦ, 2007. - 672с.
2. *Воробйов, А. Г.* Верховний голос / М. Воробйов. - К.: Молодь, 1991- 304 с.
3. *Воробйов, М.* Прогулянка одинцем / М. Воробйов. - К. : Молодь, 1990. - 143 с.
4. *Воробйов, М.* Човен / М. Воробйов. - К.: Український письменник, 1999. – 40 с.
5. *Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. - М.: Искусство, 1991. - 367 с.
6. *Голобородько, В.* Ікар на метеликових крилах / В. Голобородько. - К.: Молоді, 1990. - 160 с,
7. *Голобородько, В.* Посівальником через усе життя / В. Голобородько // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики Х Х ст.: у 3 кн. – К, 1994. - Кн. 3. - С. 523-527.
8. *Голобородько, Василь Іванович* // <http://www.velib.com/author.php>

9. *Григорів, М.* Сади Марії / М. Григорів. - К.: Світовий, 1997. - 176 с.
10. *Демидюк, Л.* Київська школа поезії в літературно-критичних оглядах сучасників. Основні риси творчості / Л. Демидюк // Мандрівець. - 2005. - С. 40-47.
11. *Ілля, В.* Розширеними очима / В. Ілля. - Львів: Сполом, 2004.- 264 с.
12. *Кацнельсон, А.* Здалека і зблизька / А. Кацнельсон. - Лос-Анджелес, 2004.- 232 с.
13. «Київська школа поезії - це вам не хліб з маслом» (інтерв'ю К.Рябого з М. Григорівим) // Книжковий клуб +. - 2007. - № 8. - С. 26-28.
14. *Кир'ян, Н.* Вечірня жінка і ранкова жінка / Н. Кир'ян // <http://poetry.one.net/kyryan/>
15. *Масловська, Т.* Ще раз про шістдесятництво / Т. Масловська // Слово і час. 1999. - № 11. - С. 33-37.
16. *Моренець, В.* Хранитель променів і ожини (про Миколу Воробйова) / В. Моренець // Воробйов М. Слуга півонії: Поезії. - К.: Просвіта, 2003. - С. 3-9.
17. *Пастух, Т.* Модерна пропозиція поетів Київської школи / Т. Пастух // Вісник Львів, ун-ту. - Серія філол. - 2004. - Вип. 33. - Ч. 1. - С. 72-76.
18. *Тарнашинська, Л.* Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. - К. : Вид. дім «Києво-Могилянські академія», 2008. - 534 с.
19. *Шошанні, М.* Формула поезії / М. Шошонні // <http://www.ukrcenter.com/library>
- Надійшла до редколегії 25.12.2009.

УДК 883

1.3. Павлюк

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
(м. Київ)

УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНОМОВНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ВОЛИНІ, ПОЛІССЯ, ХОЛМЩИНИ ТА ПІДЛЯШШЯ (1921-1939 рр.): ПОЛЕМІЧНИЙ АСПЕКТ ПРИ ВИБОРІ ІМЕН

На основі архівних матеріалів комплексно досліджено закономірності публікації творів українських письменників в україномовній пресі історичної Волині, Холмщини та Підляшшя в контексті загальносвітових історичних процесів ХХ століття: 1917-1939, 1939-1941, 1941-1944, 1944-

1990, 1990-2000 pp.

Ключові слова: полеміка, мистецтво, політика, українська преса, селянська українська преса, часопис, українська літературна мова, аполітичність, митець-політик, політик-митець.

На основе архивных материалов комплексно исследуются закономерности публикации произведений украинских писателей в украиноязычной прессе исторической Волыни, Холмщины и Подляшья в контексте мировых исторических процессов XX столетия: 1917-1939, 1939-1941, 1941-1944, 1944-1990, 1990-2000 гг.

Ключевые слова: полемика, искусство, политика, украинская пресса, крестьянская украинская пресса, журнал, украинский литературный язык, аполитичность, художник-политик, политик-художник.

Ukrainian writers on the pages ukrainian-language press of Volyn, Holmshchyna and Podlyashshya on different historical stages of these regions' cohabitation with other Ukrainian ethnographic territories and in a context of the world history processes of the 1917-1939, 1939 -1941, 1941-1944, 1944-1990, 1990-2000 are explored.

Key words: writers, press of regions, Ukrainian ethnographic, historical context.

Згідно з Ризьким договором 1921 року, Волинь була поділена: східна частина увійшла до складу УРСР, західна - до Польщі. На окупованих цією країною територіях у 20-х роках минулого століття уряд розпочав жорстокий натиск на українську культуру, що у 30-х роках призвів до цілковитого розриву зв'язків Волині з Галичиною. Активно впроваджувалася політика пацифікації й виборчого терору, посилилася цензура українського духовного слова, було закрито десятки українських шкіл, заборонено діяльність товариства «Просвіта» в Луцьку та багатьох інших містах. Заходи польського уряду негативно вплинули на громадсько-культурну та просвітницьку діяльність національно свідомої інтелігенції краю.

Зміст української преси цього регіону 1917-1939 років донедавна становив собою білу пляму нашої історії. Якщо радянська Україна переживала фізичний і духовний геноцид, організований мімі пищиками, то інші українські землі -- Волинь, Полісся, Холмщина і Підляшшя - опинилися між двома вогнями: польським шовінізмом та російським більшовизмом, а згодом - і німецьким фашизмом. Отож, у цих умовах преса віддзеркалювала деформації національного буття, політичною («несвоєю») владою інтегрованого в інформаційний та географічний простір народів-сусідів. Законсервована в архівах упродовж п'ятидесяти років ця українська «четверта влада» бездержавності залишилася доступною лише червоному олівцю працівників КДБ, а і між дослідників часописів виразно лівої орієнтації того чи іншого періоду. «Повстали десятки періодичних органів як на українських землях, так і з багатьох міст чужих: країн, і у

Німеччині, Чікословаччині, Австрії, Швейцарії, Канаді, Американських Сполучених Штатах, Бразилії, Аргентині і т. д. Але у зв'язку з політичними подіями, всі вони набрали майже виключно політичного характеру. Цим часом на наших землях почали лунаати голоси про необхідність Інтенсивної культурної праці, про велику потребу світла знання, без якого «неможлива жадна боротьба й жадна робота», - читаємо в передовиці «До українського громадянства» часопису «Наш світ» (1924.-Ч. 1)[5].

У 1922 році холмщанки провели до польського сейму та сенату п'ятьох своїх представників. Однак невдовзі в Польщі застосовують репресії. Ліквідовано «Рідні хати», ізолювано від галицького північного кооперативу, детерміновано вільні вибори, введено суворий поліцейський нагляд, у результаті чого чимало українців безпідставно ірештовано за звинуваченнями в комунізмі. Офіційною мовою Польської Православної Автокефальної Церкви стала польська, розпочалися переслідування священників. Наприкінці 1937 року поляки почали масове нищення православних церков: було 389 (1914 р.), - залишилося 51 (149 перетворено на костіли, а 189 - зруйновано). Замість православ'я силоміць упроваджувалося польське католицтво та унія. Відновила свою діяльність УАПЦ (Українська Автокефальна Православна Церква), Автономна Православна Церква. Але німці дискримінували національну автокефальну церкву, фаворизуючи Автономній, що визнавала Московську патріархію [6, с. 122-123]. Заборонялися українські суспільно-культурні товариства. Перед початком Другої світової війни були створені озброєні польські боївки (кракуси), які нападали на українське населення, нищили майно¹.

У 1939 році з 443 українських народних шкіл 1922-1933 років залишилося 8, тоді як польських діяло 1459. Не існувало жодної середньої української школи (за винятком 3 приватних). На Волині не допускалося друковане українське слово з Галичини. Волинські кооперативи було підпорядковано польській кооперації. У 30-х роках на Волині, як і в Галичині, активізувалася діяльність ОУН. У 1938-1939 роках проти польського тиску виступали українські послы з Волині священник Волков, С. Скрипник.

Усі культурні товариства, наукові установи, бібліотеки, музеї окупаційна влада ліквідувала. Таким було геополітичне та геокультурне (терміни Є. Маланюка) становище семи мільйонів українців під владою Польщі, які в першій половині ХХ сторіччя мали б скласти інформаційне суспільство, задіяне у сфері «соціологічної пропаганди» і то неабиякої, зважаючи на таку діяхронність свого буття в межах і усхідніх держав у аж ніяк не конвенціональних, як зазначалось вище, кордонах

Права українського населення на етнічних українських, але окупованих землях постійно відстоювали кореспонденти україномовних часописів Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя - письменники, артисти, художники, скульптори, відомі науковці: В. Островський у «Відкритому листі до польських письменників у волинському тижневику «Наш світ»

зазначає- «У всіх народів, а зокрема й особливо в народів слов'янських, письменники й поети «з ласки Божої» завжди були для своїх земляків пророками, народньою совістю. <...> Невже Ви не бачите, що робиться на нашій землі під і мені й під прапором пОльськйкого народу? Знаю й переконаний, що Ви, виховані на творах Міцкевича й Словацького, повних святих скарг на народніх гнобителів, не можете не бачити розпочатого проти нас хрестового походу... Але коли Ваш голос у цей жахливий час не пролунає, - повірю і скажу як повірить і скаже народ мій, - вони не є народньою совістю».

Це ж звертання майже було адресоване письменникам усього світу, зокрема, російським, українським, які з різних причин і за різних обставин мали жити фомайсько-політичним (трибунним) життям краю, брали в ньому активну участь.

До відомих українських письменників, чиї імена зустрічаємо на сторінках кращих часописів («Дзвін», «Сонечко», «Українське життя», «Народний Метрик», «Досвітня зоря», «Наш голос»), належать передусім М. Драгоманов, Леся Українка, Улас Самчук, А. Отаманюк. Поряд з ними - «головними дзеркалами української революції» - П. Серпенко, М. Денисенко, В. Білобережець, М. Яцків,

А. Падолист, а також чимало виступів під псевдонімами «Лірник», «Волинець», «Селянин». З їх числа можна виділити тих, чиї твори друкувалися на сторінках того чи іншого видання ще за життя автора, і тих, чия мистецька значимість засвідчена саме газетно-журнальною спадщиною. Існує ще один поділ - на митців-політиків, прихильників «чистого мистецтва» і політиків-митців. До останніх належать М. Драгоманов, про якого професор Вячеслав Заїкін у числах 10—12 «Нашого світу» пише: «Коли ж йому казали, що він занедбує свій фах, він відповідав, що воліє творити історію, ніж писати її». Тут же Леся Українка з її кредо «не поет, хто забуває про страшні народні рани» разом з тим пише твори, що «своєю тематикою й зовнішніми формам зближені із західньо-європейською літературою» («Наш світ». - 1935. - Ч.3) [25]

У цей же час на сторінках цього ж видання П. Зінченко в статті «Дещо про мистецьке життя Волині» (1935. - Ч. 6) [7] зазначав: «Митцям Волині треба б пам'ятати про духовні потреби волиняка, а для цього наблизитись до народньої творчості та починати від неї», і далі - через кілька номерів: «Громадянство занадто великі надії поклало на Уласа Самчука, щоб він міг пройти байдуже повз його жалі, просьби й домагання» («Наш світ». - 1936. - Ч.1) [8]. Найбільше публікацій у пресі цього часопростору закономірно присвячено Тарасові Шевченку, Іванові Франку, Лесі Українці, про яких - окремі статті нашого дослідження. «Згадаю її матір - відому письменницю, котра писала під псевдонімом Олени Пчілки, її рідного дядька - відомого вченого, громадського і політичного діяча - М.П. Драгоманова. В 80-х і 90-х роках ця родина була на Україні одною з небагатьох, де не склонялись перед богом безробіття,

не страшились загнання до Сибіру, а хоронили здорову віру в народню будуччину, закладали ідейні підвалини цієї будуччини» - писав Кость Ільницький у 143 числі газети «Дзвін» за 24 липня 1925 року, яка була органом Української Народної партії. Тому в цьому дослідженні звернемо увагу на презентацію у пресі цього регіону творів інших відомих українських письменників, серед яких Є. Маланюк, Остап Вишня, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, а також менш відомих авторів, які (за окремими винятками) не несуть на собі «печаті вічності» як художні явища, але непогано виконують роль інформативно-художніх символів чи й ідеологічно-публіцистичних агіток. Це, наприклад, рекламно-коопераційні вірші М. Денисенка («Наш голос». - 1921. - Ч. 1), оповідання Панаса Гіркого «Хома, або придорожня могила» (1921. - Ч. 26), фейлетони Марка Луцкевича в цьому ж тижневику «Наш голос». Окремо - вірші відомого командира великого повстанського загону, що боровся з більшовиками в 1919-1920 рр. А. Отаманюка:

Народе мій, в сльозах, крові забутий,

І ти летиш, і ти до щастя йшов! (Дзвін. - 1923. - Ч. 1) [22].

Так, дописувачі «української народної часописі» «Рідне слово» (1917-1919), редактором якої був М. Соловейчук, не боялися конкретно порушувати проблему: «Чужа влада над нашим краєм довела до того, що народ забув навіть своє ім'я, бо чужинців це мало турбувало - вони любили на нас «шкуру, а не душу». Пробудити народ од віковичного сну, підняти його з того багна, в яке втоптали його . чужинці - Москалі й Поляки, показати йому шлях до власного добробуту - оце найголовніші завдання «Рідного слова», проголошено в ч. 1 часопису за 1917 рік. - Не судила йому доля тепер укупі з його братами будувати волю України. Судилося йому бути німим свідком того, що діється в золотoverхому Києві. Глухим гомоном доносяться до нього чутки про діла його братів. Ставлячи, отже, такі головні завдання, «Рідне Слово» міститиме насамперед статті про наше минуле та про сучасний стан Підляшшя й Холмщини, щоби наш народ побачив, чим він був колись, хто найбільше завинив у його біді та як із тієї біди вийти. Поруч із тим наша часопись надаватиме вісти про те, що діється на цілому світі, а насамперед про життя на У країні». «Рідне слово» нагадує радше видання альманахово-журнального типу, аніж газетне, оскільки переважають у ньому аналітичні та художні матеріали на кшталт: «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли» П. Тичини (1918. - Ч. 5); «Грицева шкільна наука» І. Франка (1918. - Ч. 22). Тут же вірші Євгена Чумака, Миколи Чалого.

Рівненське, а згодом старокостянтинівське видання «Українське слово» (1920), перші числа відкривалися словами: «Свою Україну любіть, любіть її во время люте! Т. Шевченко», також друкувало художні твори: оповідання «На свіжі могили» М. Б. Ізика (ч. 15), вірш Б. Грінченка «Прийде!» (ч. 10), оповідання «Страниця» (підпис - Рубака) та ін.

Природно, що у вихорі історичного буття народів існували факти-«об'єднання», «полемізування», навіть «ворогування» на різних приватних та офіційних рівнях. Поза тим етнічні спільноти прагнули до національної й особистої свободи в межах Польщі та Радянської імперії з її «соціалістичною доктриною», агонію якої конструктивно фіксував В. Ігнатович у статті «Агонія соціалістичної доктрини» в ч. 88 за 1924 рік газети «політичної, економічної і літературної» «Дзвін.» (1923 - 1928), що виходила в Рівному під редагуванням Володимира Оскілка й була органом Української народної партії, у виданні якого брали участь видатні політики, економісти, письменники, журналісти.

Особливе місце посідали матеріали суспільно-політичної та літературно-мистецької тематики, передусім щорічні ювілейні сторінки, присвячені Т.Г.Шевченкові, біографії і твори Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Володимира Самійленка, різножанрові публікації сучасників - В'ячеслава Липинського, В. Ігнатовича, Костя Ільницького, Йосипа Віденка, Миколи Міхновського, Дмитра Дорошенка («Мої спомини про недавнє минуле»), вірші В. Білобережець та А. Отаманюка, фейлетони Кирила Кресового, Панаса Вовкотруба (тут і надалі імена та прізвища подаватимемо так, як вони зафіксовані в тексті чи під текстом оригіналу. - *І. П.*). Друкували твори молодих літераторів - Тиміша Хвоста, Івася Баламута.

Чи не найбільше суто письменницьких матеріалів було вміщено в релігійних часописах цього часу на цій території. Так, видаваний Арсеном Річинським Володимирі-Волинському (1925-1926) «незалежний місячник українського культурного і церквієсвнрго йідро^ження» «На варті», з підзаголовком польською та англійською мовами, який декларовано як такий, що стоїть «на варті» українського культурного й церковного ренесансу», містить художні твори Павла Тичини, Олександра Кониського.

Художньо-мистецькі пріоритети аналітично-інформаційного, «сухого» «незалежного місячника українського церковного відродження» «Рідна церква» (1927), редактором якого був Петро Ка- линчук, виявляються у фактах опублікування уривків (як епіграфів) віршів О. Олесея та П. Тичини та «найхудожинний» матеріал - «З українсько-російських відносин» (с. 23-26): «<...> п. Туберозову - перш ніж братися вчити нас, варто пригадати пораду «Дедушки» Крылова: «Чем кумушек считать, трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться?...».

Вірші отців Церкви, а також переспіви, поеми Лесі Українки, Неофіта Кибалюка, О. Олесея («Ти на ніч не дивись»), ГІ. Куліша («Удосвіта встав я»), О. Близько («Десята симфонія»); Б. Гр. (напевне, Борис Грінченко. - *І. П.*) («Весна») надруковано в неперіодичному часописі «За соборність» (1932-1935) - органі Товариства ім. Петра Могили, який виходив у Луцьку та кременецькому «євангельсько-християнському місячнику «Будівничий Церкви Божої» (1935-1936), редагованому Д. Гарасевичем.

Духовну україномовну поезію містив кременецько-тернопільський редагований М. Вербіцьким місячник «християн віри Євангельської в

Польщі» «Євангельський голос» (1936-1938). До співробітництва «запрохав кращі літературні сили Волині, видатніших Громадських діячів та молодих письменників України» житомирський «Молот» (1918), редагований Павлом Абрамбовичем - перше «ліве» видання в розглянутому нами часопросторі.

До найпоказовіших матеріалів «культ.-освітнього сусп.- економічного та політичного часопису» «Поступ» (1929-1930) слід зарахувати статтю «Селяне - в творах Михайла Коцюбинського», ювілейні шевченківські та ікано-франківські матеріали, вірші Б. Грінченка. М. Старицького, П. Куліша, М. Вороного та О. Олеся в луцьких часописах «Громада» (1925-1926) та «Українська громада» (1926-1928). В останньому опубліковано біографія та оповідання Василя Стефаника «Осінь» (1927. - Ч. 27), твори Остапа Вишні, Панька Рудого - «Богун у Луцьку», Спостерігача - «Зanedбаний нами край», Грицька Кернеренка - «На смерть Т. Шевченка», оповідання Всеволода Лясненка «Характерницький камінь», вірш Мазепи «Нема любви, нема згоди...». Там же вміщена анонімна стаття «Боротьба з українством на Рад.Україні» (Українська громада. - 1927. - Ч. 32) [2]: «Поет Хвильовий кинув гасло порвати з московськими зразками при утворенні української культури. Правовірні комуністи («інтернаціоналісти» москалі) зняли страшний крик. Як бачимо, похід Москви проти України йде цілою парою на тому чисто культурному полі на якому, здавалось би, має куца українська «державна» повну суверенність. Навіть на український правопис, вирішений українськими фаховими вченими, мусить дати дозвіл московська комуністична партія! Всі природні прояви українського життя звуться по офіційній комун. фразеології «націоналістичними ухилами», очевидно - від непорушну, святих русотяпсько-большевицьких каналів. Львівське «Діло» с лушно звертає увагу, що коли москаль-комуніст накликає до нищення українського сепаратизму «то все в порядку і тут нема «ухилу» під «ленінської національної тези», але коли українець-комуніст, хай харківський нарком, і пальцем рушить проти московської деспотії, то це «національний ухил», «контрреволюція» і чорт знає які гріхи». Прикметною в літературознавчому аспекті є стаття П. Певного в «Українській ниві» (Варшава-Луцьк, 1925 - 1936) «Праця яничарів» [31], де зокрема, читаємо: «На цей раз увесь запас запозиченої від Москви лайки А. Хвиля скерував убік академіка С. Єфремова й строчить доноса на того, хто все своє життя віддав українському народові та його культурі. Хвиля розвиває думки С. Єфремова: «Україна - то гнобитель української літератури, бо Єфремов, як колись знаменитий письменник Дефов на початку XVIII сторіччя, прикутий до ганебного стовпа за свої літературні виступи, буде закиданий квітами народу й переможе «ненависних большевиков» (1928. - Ч. 80—81) [31].

У «Волинській неділі» (Львів-Луцьк, 1933-1938) надруковані оповідання Василя Ткачука (1934. - Ч. 27), твори М. Зощенка, «Гілляма Аполінера», Ю. Смолича, «Редіярда Кіплінга», Миколи Хвильового (також - про нього).

У виразно антибільшовицьких часописах «Шляхом незалежності» («Орган Головної Управи Українського Центрального Комітету в Польщі») (Варшава, 1929) та «Український голос» (Перемишль, 1932) уміщено статтю про «Головні явища сучасного українського життя (за творами красном письменства останнього періоду)» Є. Маланюка (Ч. 1. - С. 15-31), матеріали про долі письменників «під більшовиками»: «Щезли Остап Вишня, Дмитро Загул і Іван Ткачук» (Нова доба. 1936. - Ч. 4); дослідження О. Ковалевського «Помилка чи дієва конечність (20.III. 1917 - 20.III.1937)» (Волинське слово. - 1937. - Ч. 11) [31].

Цілком несподіваними є антиамериканські настрої у волинській пресі, на зразок «стара Європа не повинна брати прикладу з культурної й спокійної» Америки [11]. Розвивається тема Росії-України в контексті чергових роковин Т. Г. Шевченка [32].

Багато уваги питанням політики та культури приділяла й друкована в окупаційних умовах селянська україномовна преса, зокрема «щоденна газета «Селянська думка» (1919, 1929), яку видає в Бердичеві під «патронажем» товариства «Просвіта» А. Щербина, де в статті «Державність та культура» (ч. 2) Б. Новосадського читаємо: «Таким чином, ясно цілком, що питання державности - є взагалі питанням культури, питанням того, до якого ступіню вона пішла в глибочінь, в широкі верстви народніх мас. З зазначеного виникає ясно, що тільки в напруженню всіх сил свідомих синів України полягає вся справа зміцнення й нашої державности!». Тут же опубліковано вірш В. Забіли «Козакові».

Фейлетони Остапа Вишні, оповідання Марка Луцкевича, П. Грушовця, П. Гірконого, Сміх-Ойкала («Мавпа або «рідкісна звірина»), вірші О. Олесь, І. Франка, матеріали про Т. Шевченка надруковано в «Селянській долі» (Луцьк, 1923), «волинському селянському тижневику» «Наш голос» (Луцьк, 1920-1922), «незалежному хліборобському, кооперативно-господарському та народньо-літературному ілюстрованому журналі-місячнику» «Рідний колос» (Луцьк, 1933-939). В одноднівках «Волинське життя» (19 черв.) та «Селянська правда» (24 черв.), які у 1923 році видали у Луцьку Олексій та Сергій Дробани, опубліковано матеріал: «Реклама: вийде ювілейна книжка найкращих творів нашого поета О. Олесь».

Культурно-наукова, літературна група видань, до яких належали «Досвітня зоря» (1923-1927), «Наш світ» (1924, 1925; 1935, 1936), «Промінь» (1926) та «Культурне життя» (1939), брали на себе завдання - «давати передплатникам безплатні додатки - книжечки різного практичного характеру, а крім цього вживати заходів, Щоб набути право на видання додатками творів видатних українських письменників і поетів» (Наш світ. - 1924. - Ч. 1) [5].

Привертає увагу стаття В. Дорошенка «Літературна діяльність Симона Петлюри» (Нова доба. - 1936. - Ч. 8) [4], де, зокрема, подана така інформація: «Петлюра був здебільшого журналістом-публіцистом у своїй літературній діяльності. Розпочав він її в 1902 р. дрібними вістками з

Полтавщини в хроніці «Літературно-Наукового Вістника». Виїхавши на Кубань, продовжує свою публіцистичну діяльність уже по-російськи у козацьких органах - місцевих «Обласних Відомостях» та в петербурському «Вістнику Казачьих войск», де між ін. містить статтю про мову навчання в народних школах Кубанщини. Праця в козацькій архіві в Катеринодарі дає юнакові теми до наукових статей з історії кубанського війська (в «Кіевській Старині» 1904 р. та в «Записках» Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові» 1905 р.). Ця типологічна група часописів Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917-1939 років, на жаль, одна з мало чисельних, хоча культурно-освітній рух на цих землях почався за німецько-австрійської окупації й розвинувся у двадцятих роках, доки польська влада не чинила особливих перешкод.

Природно, що зростанню освіти та культури на українських ісмлях під Польщею сприяла видавнича діяльність, кількісний та якісний розвиток преси. Книги й преса стають доступними широкому іагалу, доповнюють, а часом і замінюють роботу освітніх організацій, конкуруючи з інтенсивно підтримуваними урядом польськими Інституціями. «Бо тільки подумайте: платня учителів, всіх з вищею освітою, в СЬОГОДНІШНІ, часи за 20-30 годин праці на тиждень зносить аж 6 до 7 (шість до сім) міліонів марок на місяць. (Острому курцеві па папіроси). І в той же час кураторія накидає гімназії свого учителя поляка і наказує платити йому тільки 60 (шістдесят) міліонів марок па місяць» [23].

Найкращим, на наш погляд, «ілюстрованим» літературним і популярно-науковим тижневиком, який у Варшаві (1924), Варшаві- Львові-Луцьку (1925) та Луцьку (1935, 1936) видавав Володимир Островський, був «Наш світ», на сторінках якого публікували оригінальні художні й наукові твори сучасників, зокрема професорів І. Огієнка, Заїкіна, поетів П. Норманського, О. Олеся, А. Павлюка, Є. Маланюка з їх портретами. З першого ж числа засновники журналу проголошують його аполітичним: «На наших землях почали лунаати голоси про необхідність інтенсивної культурної праці. <; .> Ці голоси й викликали до життя «Наш світ», який поставив собі завданням по силі та змозі своїй служити культурним потребам українського народу, починаючи з церковного життя й кінчаючи життям економічним. Знаючи, як потрібна нашому читачеві книжка, «Наш світ» узяв на себе важке завдання - давати передплатникам безплатні додатки - книжки різного практичного характеру, а крім цього вжив заходів, щоб набути право на в ідання дода тками творів видатних українських письменників і поетів». Уже в перших числах ілюстрованого літературного й популярно-наукового тижневика «Наш світ» очевидно є прихована психологічно-масова, політичність: «Захоплені жаждою насичення, топтали на дикому йолі «хлоцманського - демократизму і, навіть, обурювалися на віщі слова поета:

Демократизм, що з хамством нашим зрісся,
Не виведе ніколи нас із лісу на узлісся, -

пише в рецензії на книжку О. Олеса «З журбою радість обнялася» Клим Поліщук (1924. - Ч. 2) [14]. Друкуються вірші Є. Маданюка (1924. - Ч. 13 - 14) [28], Павла Тичини (1924. - Ч. 19-20) [29] - «Три сини» (з портретом автора):

Блиснула шабля в першого!
Креснула в другого,
Ще й в третього клинок...
«Ой, сину, синку мій, синок!»
Лежить бандит готовий.
А два брати знов далі б'ються -
Ніяк їх не рознять.

У другому числі цього видання за 1925 рік уміщена новела Григорія Косинки «Голова Ході»: спогади-роздуми про козаччину, гетьманщину, все пов'язане з Шевченком і його дідом. У цьому ж числі огляд «М. Квич» «Український молодий театр»: «Маса запанувала і їй треба було служити. Спроби Курбаса називають «майєрхольдовщиною». Але він це рішуче заперечує. «...Надворні жреці мистецтва з'явилися в театрі також, як і в літературі. Задовольнити начальство, виконати їх «високі» пляни, робити політику - для них це «хлебное дело». Нова генерація акторства пролетарського, яка оголосила вже Курбаса «старим». Від цього вироку стало ніяково навіть харківським «Вістям», які відгукнулися такими словами: «Місце Курбаса в сучасному театрі, в творчості наших днів - перше. Це треба визнати як факт».

До найцікавіших публікацій, обраних об'єктом цього дослідження, належать ще «VERUS». Панас Мирний. Письменник подвійного життя» (Наш світ. - 1936. - Ч. 11) [30]: «Як українець і письменник П. Мирний був змушений до такого тяжкого, не для кожного можливого життя особливими умовами російського панування». Ф Звичайно, важко було відстоювати й розвивати українську літературну мову як один з атрибутів нації після закону від 31 липня 1924 року, за яким її усунено з внутрішнього урядування в усіх польських державних та самоуправних установах. Хоча проблема державності й культури обговорювалася на сторінках преси північно- західних українських земель із самого початку її існування, причому не лише на сторінках «культурних» часописів: «Переважає більшість нашої інтелігенції, котра походженням та історичними умовами Життя є цілком українською, в дійсності не є такою, бо вона на протязі значної кількості часу ступнево зросійщувалася і лише незначна! Її частина повернулася вже до батьківського лона. <...> Такий ненормальний стан речей, таке збочення невимовно тяжко відбивається на виявленню та на охороні Української державности, бо хоч і є значна культура, здобутки котрої скрізь вперш над усе охоронює інтелігенція, нарід український, що до освіти, то завдяки історичним умовам не був в сприятливому стані. Ліками в цій справі може бути лише один засіб: освіта, освіта, та ще раз

освіта, загальна, невинна! Таким чином ясно цілком, що питання державности - є взагалі питанням культури...»

У середині двадцятих років посилюється інтерес західноукраїнських культурних осередків до мистецького життя на інших теренах України, що зумовлює появу в пресі досліджуваного нами регіону статей на кшталт: «Сучасна літературна творчість Наддніпрянщини» [24], «Чому не давали дозволів на вистави?» [35], «На-літературному безпутті» [3], у яких розглядається діяльність літературних угруповань «Гарт», «Плуг», «Панфутуристи», неокласиків, чіДйКі» в загальнополітичному контексті.

Про діяльність ГПУ, неможливість вільно творити на радянській Україні, про академіка Сергія Єфремова, видання «Історії українського письменства» (Київ-Лейпціг, 1924) [18] йдеться в статті «Сучасна літературна творчість Наддніпрянщини». І - вже зовсім; анти- радянська - «На літературному безпутті»: «Видно се хочби на таким визначнім поетові, як Павло Тичина - він пішов на службу радянським ідеалам і зовсім пбтерався. <...> Коли у інших народів (ог візьмім німців) письменники намагаються піддержати своїх людей у важких хвилях, та винайти шлях, до поправи їх долі, то на Радянській У країні письменники схиляли голову перед большевицьким обухом і не зважуються навіть на протест проти такого без примірного поневолення українського духа. Так все є з письменниками, що зривають із найглибшими моральними основами та співають вже про «поховання Бога» (очевидно мале «б») і подібні мудрощі! Бо моральність у тісному зв'язку з поезією. <...> І на таке деколи божевільне й безглузде безгіуття зійшла переважна частина поезії Радянської України, а частинно й Галицької».

У часописах Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя з'являлися матеріали, присвячені Лесі Українці [10], а водночас такі, що засвідчують мистецький занепад як-от «Духово-культурний регрес» [25]: «Яка гам сьогодні поезія!. Що це за образи!.. Ця музика зовсім не зворушує! Театр слабкий! Белетристика нікуди!..». Особливо швидко регресують Інтелігенти, закинуті в .глухі -кутки провінції: священики, вчителі, дЯкиух/пбороби».

Симптоматичною є стаття проф. Б. Біяцького «Дещо про українську літературу на Радянщині (перше десятиріччя: рр. 1919-1929)» [присвячена розгляду творчості Остапа Вишні, Гордієнка, Квітки- Основ'яненка в контексті «большевицької дійсности». Найбільша за обсягом, найфундаментальніша стаття літературно-громадської тематики Олександра Ковалівського [12], де йдеться про творчість Уласа Самчука, зокрема його роман «Кулак», та книжку Софії Русової «Мої спомини».

Із цієї низки оглядових статей-рецензій виокремлюється також «Українська літературна творчість у 1936 році» [36], де фігурують імена Євгена Маланюка, Богдана-Ігора Антонича, Миколи Хвильового, Олексі Влизька, Юрія Косача, Богдана Лепкого, Дорошенка, Ірини Наріжної, Богдана Жарського, Юрія Липи, Івана Коровницького, презентуються літературні часописи «Вісник», «Ми». У такому ж суспільному контексті

видавалася й газета «Культурне життя» (1939) в Рівному - «популярний місячник, присвячений науковим, шкільним та культурно-освітнім питанням українського громадянства Волині», редагований Андрієм Вівчаруком, де, зокрема були надруковані матеріали про життя і творчість Тараса Шевченка, Лесі Українки («Мотиви творчости Лесі Українки. - 1939. - Ч. I»),

Загальним суб'єктивним та об'єктивним законам існування української преси на теренах Польщі 1917-1939 років підпорядковувалися й дитячі та шкільні видання, які друкувалися в Рівному, Кременці: «Перші кроки» (1922-1924), «Проліски» (1924), «Школяр» (1926, 1927), «До світла» (1930, 1931), «До праці» (1934), «Весна» (1934), «Ватра» (1935), «Сонечко» (1936-1939), «Вісті Товариства Українська Школа в Рівному» (1938). Серед учасників творення цієї типологічної групи преси Антін Крушельницький, Олександр Олесь, Йоахим Волошинівський, тут надруковані твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Кузьми Левчука, М. Петлі, В. Поліщука, С. Руданського, Г. Чупринки. Так, у десятисторінковий журнального типу часопис «гуртка учнів 4 класа Кременецької Української школи» «Перші кроки» (1922) заверстано чимало поетичних рядків на кшталт:

Палають зірки Ясні на небі,
Мій зір несмілий Ваблять до себе.
(В. Сінчковський, «Зорі». - Ч. 2-3) [33].

Ці рукописні школярські видання містили, як правило, дитячі художні твори. Серед них: П. Сурмач. «Передчасна весна» (оповідання), В. Метелик «П'ятеро» (оповідання), «Пісня пролетарія», П. Скеля «Сміх». Поряд із цим - добротні виконані портрети Т. Г. Шевченка, зразки популярного аналізу його творчості, поезії М. К., М. Петлі, Л. Зламаного-пера, Бойка; «Хуртовина» - віршик Г. Безносого, оповідання «Школярі», оповідання Г. Безносого «Лис Микита», афоризми Овідія, Т. Шевченка, вірш Б. Кентржинського «Співайте гімни в честь Весни».

У «Народному вістнику» (Луцьк, 1927-1928) уміщено матеріали: «Юлій Словацький: з нагоди перевезення тлінних останків поета з Франції до Польщі» (1927, 23 черв.); «Сидір Твердохліб як поет і перекладач» (1927, 20 жовт.); Жан де Турель. «А тепер - ось!: Оповідання» (1928, 26 квіт.), у яких висвітлено боротьбу ідей, «велику політику» і вселенську журбу, які можуть бути як проявом людських слабостей, так і висот людського духа. Видання для дітей - «Сонечко», у 1936-1939 роках видавали Лев Іщук, Андрій Вівчарук, Данило Ковпаненко з товариством «Українська школа» в Рівному. Злободенні теми у ньому подано у формі казки, де злі сили набувають рис добра. Ті ж самі митці, навіть подібні теми, аура ж - сонячна. Мистецтво тут справді є. Усі «письменницькі» публікації «Сонечка» теж можна поділити за принципом: волинські митці на сторінках видання, письменники, зарубіжні (окремо - польські), але оскільки це поділ більше політичний, то дитяче видання краще розглядати у хронологічній послідовності, беручи до уваги найхарактерніші матеріали, де політика вже

хоча б у тому, що вони писані українською мовою й глибоко національні за духом: 1936 рік - вірш О. Олеся «Наша земля в старовину» (Ч. 4. - С. 7); казка Івана Франка «Синій лис» (Ч. 5, с. 17-19); 1937 рік - вірш Леоніда Глібова (Ч. 1. - С. 11, 21); оповідання Г. Квітки-Основ'яненка (Ч. 1. - С. 29); родовід Миколи Лисенка (Ч. 2. - С. 5); 1938 рік - вірші Олени Пчілки та Богдана Лепкого (Ч. 5. - С. 13, 16), колісанки Лесі Українки, оповідання Панька Куліша (Ч. 6. - С. 15-17), дуже багато шевченкознавчих публікацій: вірші, біографії («з дитячих років...»). Винятки щодо прямої аполітичності видання - публікація Іваном Зубенком пісень про Симона Петлюру (Ч. 9. - С. 10) та авторські репліки на кшталт: «Хоч які були жорстокі та безоглядні татари, але до віри нашої православної ставились добре та з повагою, не так як московські більшовики...» (Ч. 10. - С. 6); цікава, звернена до нашої історії поема С. Руданського «Віщий Олег», що частково перегукується з пушкінською; 1939 рік - «Перші слов'янські учителі Кирило й Мефодій» (Ч. 4. - С. 28-29).

Широко представлені в журналі описи християнських свят та обрядів, що повністю зрівноважує-виправдовує публікацію вірша О. Олеся «Петлюрі» (1936. - Ч. 11) [19]:

...І вибіжать люди убогі Зустрінути батька
свого,
Впадуть вони лицарю в ноги,
Сльозами обминуть його.
Покинь, мій Синочку, ридати!
Хай сліз Твоїх ворог не п'є.
Почуєш Ти рідні гармати,
Угледеш Ти військо своє!

Ушанування митцем представника політичної влади, яка спотворювала високий гуманізм «військом» і «гарматами», очевидно, цілком виправданий у той період становлення (відновлення) української державності, значну роль у чому відігравали й аналізовані нами періодичні видання зазначеного часопростору.

Серед авторів художніх текстів часопису іде (їх прізвища найчастіше стоять під текстами): А. Крушельницький, Б. Грінченко, С. Рудякський, Г. Чупринка, а також О. Олекса, О. Харчишин, Ю. Клен, И. Волошиновський, Г. Рудніцка, П. Коваль-Степовий, М. Жук, Ю. Квітенко, П. Зінченко, Г. Соловей. Вірш О. Олеся «Весна» надрукувала також у першому числі «народна демократична газета» «Надія України» (Рівне, 1919. - 11 трав.). Активними дописувачами до кількох волинських видань були Йосип Віденко, В. Павлович, Макар Лідченко, Яків Вичковський, В. Ігнатович, які переважно виступали як: літературні критики, оглядачі, поєднуючи таким чином літературне життя Волині з великоукраїнським. Репрезентують і аналізують на сторінках волинських часописів творчість митців з-поза другого берега Дніпра й публікації деяких віддалених західноукраїнських дописувачів і статті в тому ж

часописі «Дзвін» (1923-1928) В. Білобережця «Над свіжою могилою лої пам'яти В. Самійленка» (1925. - Ч. 152 -153), В. Іг- наїо'вйчк «Ольга Кобилянська» (1925. - Ч. 148-150), Йосипа Віденка «Тіні славних наших предків та головні події з нашого минулого (Про Михайла Коцюбинського)» (1924. - Ч. 53).

Видання «Українське життя» (Луцьк, 1922-1923) [15] у ч. 12 за 1923 рік надрукувало наукову розвідку І. Крип'якевича «Пантелеймон Куліш на Волині», в якій пише: «На Волині короткий час проживав побіч Шевченка і Костомарова визначний український письменник Пантелеймон Куліш. Він заслужився для Луцька тим, що зібрав: при своїй школі велику бібліотеку на 15000 томів».

Невиразні політичні стосунки «Вольшевії» з Польщею, під цензурною опікою якої були західноукраїнські друковані видання, давали їм змогу представляти українських письменників, що були «неугодними» Москві, - класиків і деяких сучасників. Політичний аспект у виборі імен був визначальним, особливо в друкованих органах партій і громадських рухів, якими були «Дзвін» (орган Української народної партії), «Українське життя» (орган суспільно-політичний), навіть дитячий журнал «Сонечко» (по суті - національно-патріотичний).

Усе це, а особливо шевченківська тема, бу ло націлено на державотворчі ідеї об'єднання. Підносячи ім'я поета до символу духу нації, її батька, пророка, вчителя, В. Павлович у статті «Т. Шевченко - апостол нової правди» (32, 1936, Ч. 3) пише: «Найбільшою турботою велетнів розуму й духа було - знайти шлях до царства Божого на землі, до щастя одиниць і народів». Літературний аспект українського відродження був представлений такими іменами, як Микола Вороний, Євген Маланюк, Павло Тичина, Микола Зеров, Остап Вишня, Олекса Стороженко, Іван Франко, Лесь Курбас, Ольга Кобилянська, Володимир Самійленко...

В умовах окупації, а тим більше подвійної, змісту періодичних видань га волинській території властива аполітичність.

Так, в «Українському житті» («орган суспільно-політичний та економічний, присвячений справам Волині» друкувалися статті В. Степового «Пам'яти Ореста Левицького» (1922. - Ч. 10) [34]: «Помер Орест Левицький, як і другий член Укр. Акад. Наук М. І. Петров та багато інших українських учених од лихих умов життя, що панують на радянській Україні під владою більшовиків»; фейлетон Остапа Вишні «Хто допомагає?», а «Народний вістник» («ілюстрований тижневик») - байку Степана Руданського «Без'язика коняка» (1927. - 4,17), «Історію українського правопису» (1927. - Ч. 32. - С. 2), «Дзвін» (газета політична, економічна й літературна) - статтю В. Ігнатович «Ольга Кобилянська» (1925. - Ч. 148-150) [9], у якій, зокрема, читаємо: «Часто серед українців можна почути, що, мовляв, наша література ще не доросла до того значіння, яке має московська література, бо вона все ще тримається реалістично-етнографічної школи з її обмеженими «горизонтами», тоді як уся

європейська давно розвивається під прапором символічного імпресіонізму». Українськість ненав'язливо пропонується навіть у такій публікації «Дзвону» як В. Шго «Кобза-бандура український народний інструмент» (1926. - Ч. 200) [13]: «Кожний слов'янський народ мав або ще й тепер має свій народний музичний інструмент, під який співає або грає до танців. Так, Чехи мають дуди, Москалі - балалайку, Хорвати - тамбуріцу і т. д. Ми, Українці, маємо також свій народний інструмент кобзу, чи, як ще його звуть бандуру. З наступившою загальною русифікацією України сливе (кобза. - *І. Н.*) цілковито зникла з рук видючих людей. І тільки сліпі кобзарі, не зважаючи на всі переслідування, зберегли кобзу аж до наших часів. Один з перших видючих кобзарів український письменник Гнат Хоткевич».

Найактивнішими відкривачами загальноукраїнських літературних імен у волинських періодичних виданнях були вже згадувані нами В. Павлович та К. Лавринович, які друкувалися у «Нашому світі». «Економічний розвиток і розвиток духової культури народу органічно зв'язані між собою. Бідні економічно країни відстають і культурно», - пише В. Павлович (1924. - Ч. 4) [26]; і далі (1935. - Ч. 31) [27]: «Поезія, красне письменство, музика, пластичне мистецтво майже в забутті. Причина, поза економічними умовами, - в спеціалізації чи пак - американізації нашої інтелігенції». Згадує В. Павлович і «українську Дузе» - Марію Заньковецьку (1935. - Ч. 4). Найхарактернішими публікаціями К. Лавриновича є інформаційні нариси в «Нашому світі». «Творчість молодих письменників на еміграції» (1924. - Ч. 17- 18), «Сучасна українська поезія в Галичині» (1925. - Ч. 1) [16], де він, зокрема, зазначає: «Десять літ тому була «Молода Муза». Мала своє видавництво. Але прийшла війна й після неї все змінилося. «Молода Муза» зосталася тільки в споминах, бо хоч більшість її членів ще існує, але вже нема... давньої єдності духа». Війна, отже стала, об'єктивним чинником розвитку літературного процесу)- в тій чи іншій державі, що й визначено у тих чи інших географічно та політично детермінованих виданнях. Саме тут, на зіткненні ідеологічної літератури та ідеології літератур, найбільше є оте напівінтуїтивне «нема пророка в своїй батьківщині», де політика - політикою, а духовність, література - загальнолюдське. Тому й з'являються на сторінках виразно протибільшовицьких видань Волині прихильні публікації, пов'язані з іменами російських митців, як-от, наприклад, Максима Горького, Олексія Толстого, Дем'яна Бздного, Сергія Єсеніна. Щодо першого «Наш світ» (1924. - Ч. 13-14) друкував «Пісню про Буревісника» в перекладі Михайла Садовського. Журнал «Дзвін» (1925. - Ч. 205) [20] – вірш А. Отаманюка «Україна» (вільне наслідування О.Толстому):

Згадять би ніч над сонною Вкраїною,
Коли стихав пекучий сонця жар,
Коли ЧЕКА ховала свої тайни,
Здавалось знов Москву на північ гонять?

Митця заангажовують для оспівування тієї чи іншої державотворчої (по суті - політичної) ідеї, іноді незалежно від нього самого. Більш нейтральні політично, отожд, більш, напевно, високомистецькі, твори, опубліковані на сторінках волинських Періодичних видань 20-30-х років зарубіжних, в основному європейських, митців свідчать про немаргінальність духовного, мистецького життя краю при майже повній соціально-політичній його російсько-польській державницькій ізоляції.

Ще до різнопланових публікацій, що презентують митців і мистецтво на сторінках волинської періодики, належать: у «Нашому світі» - «В. Павлович. Війна і революція» (1936. - Ч. 1); «Поезія й поети» (1936. - Ч. 2); «30-ті роковини кінематографу» (1925. - Ч. 5). Журнал подає портрети відомих українських митців: Миколи Лисенка, Марії Заньковецької, Володимира Самійленка, Івана Франка, Олекси Стороженка... Отожд, у журналі «Наш світ» повніше й найоб'єктивніше представлене світове мистецтво в його зв'язках із соціально-політичним життям суспільства. Газета «Дзвін», спрямована в основному на боротьбу з московським більшовизмом, обмежена в плані об'єктивного висвітлення духовного буття нації. Національно зорієнтовані - «Досвітня зоря», «Наш голос», «Українське життя», «Народний вісник», що, звичайно, пов'язане із ними ж самими продекларованими напрямками роботи у сфері духовного розвою. Безперечне одне: якщо творчість митця друкується на сторінках періодичного видання, отже бере участь у загальному суспільно-політичному житті краю, країни, людства. Хоч, поза тим, митець не обов'язково проходить шлях: митець для мистецтва - митець-політик - політик-митець - політик дня політики. Політичний аспект у виборі імен письменників, художників, артистів для публікації в періодичних виданнях Волині 20-30 рр. є закономірним.

Бібліографічні посилання

1. Білецький, Б. Дещо про українську літературу на Радянщині (перше десятиріччя: 1919-1929 рр.) / Б. Білецький // Українська нива. - 1935. - Ч. 9.
2. Боротьба з українством на Радянській Україні // Українська громада. - 1927. - Ч. 32.
3. Дмитрович, А. На літературному безпутті / А. Дмитрович // Нова зоря. - 1926. - Ч. 16.
4. Дорошенко, В. Літературна діяльність Симона Петлюри / В. Дорошенко // Доба. - 1936. - Ч. 8.
5. «До українського громадянства» - часопис // Наш світ, - 1924. - Ч. 1.
6. Жуковський, А. Нарис історії України / А. Жуковський, О. Субтельний. - 1991. - 232
7. Зінченко, П. Дещо про мистецьке життя Волині / П. Зінченко // Наш світ. - С. 46.
8. Зінченко, П. «Громадянство занадто великі надії покладало на Уласа Самчука, щоб він міг пройти байдуже повз його жалі, просьби й

- домагання...» / Зінченко // Наш світ. - 1936. - Ч. 1.
9. *Ігнатович, В.* Ольга Кобилянська / В. Ігнатович // Дзвін. - 1925. - Ч. 1. – С.148—150.
 10. *Ільницький, Кость.* Незабутній нам'яті Лесі Українки / К. Ільницький // Громада. - 1927. - Ч. 2.
 11. *Карий, П.* Культурна і спокійна Америка / П. Карий // Українська нива. – С.44
 12. *Ковалевський, О.* На літературно-громадські теми / О. Ковалевський // Волинське слово. - 1937. - Ч. 23-30.
 13. Кобза-бандура український народний інструменти / Дзвін. - 1926. - С.12.
 14. *Клим Поліщук* // Наш світ. - 1924. - Ч. 2.
 15. *Крип'якевич, І.* Пантелеймон Куліш на Волині / І. Крип'якевич // Українське життя. - Луцьк, 1923. - Ч.22.
 16. *Давринович, К.* Сучасна українська поезія на Галичині / К. Давринович // Наш світ. - 1925. - Ч. 1.
 17. *Новосадський, Б.* Держава та культура / Б. Новосадський // Селянська думка. - 1920. - 20 трав.
 18. «На літературному безпутті» // «Історії українського письменства». - Київ-Лейпціг, 1924.
 19. *Олесь, О.* Петлюрі / О. Олесь // Сонечко. - 1936. - Ч. 11.
 20. *Отаманюк, А.* Поезія «Україна» / А. Отаманюк // Дзвін. - 1925. - Ч. 205.
 21. *Островський, В.* Відкритий лист до польських письменників / В. Островський // Наш світ. - 1924. - Ч. 9
 22. *Отаманюк, А.* «Народе мій, в сльозах, крові забутий...» / А. Отаманюк // Дзвін. - 1923. - Ч. 1.
 23. Практики на знищення // Селянська доля. - 1923. - Ч. 9.
 24. *Павлович, В.* Сучасна літературна творчість Наддніпрянщини / В.Павлович // Наш світ. – 1925. – Ч.2.
 25. *Павлович, В.* Духовно-культурний регрес / В. Павлович // Наш світ. – 1935. – Ч.3.
 26. *Павлович, В.* // Наш світ. – 1924. – Ч.4
 27. *Павлович, В.* // Наш світ. – 1935. – Ч.31
 28. Поезія Маланюка // Наш світ. – 1924. – Ч.13-14.
 29. Поезія П. Тичини «Три сини» // Наш світ. – 1924. – Ч.19-20.
 30. Панас Мирний. Письменник подвійного життя // Наш світ. – 1936. – Ч.11.
 31. Праця яничарів // Українська нива. – 1928. – Ч.80-81.
 32. Санський, М. Росія й Україна (трохи спогадів з нагоди роковин Т.Шевченка) / М. Санський, В. // Зорі. – 1922. – Ч.2-3.
 33. Сінчковський, В. // Зорі. – 1922. – Ч.2-3.
 34. Степовий, В. Пам'яті Ореста Левицького / В. Степовий // Українське життя. – 1922. – Ч.10
 35. Чому не давали дозволів на вистави? // Громада. – 1926. – Ч.4

36. Яринич, С. Українська літературна творчість у 1936 році / С.Яринич // Волинське слово. – 1937. – Ч.1

Надійшла до редколегії 24.12.2009 р.

УДК 821.161.2-3.09

Н. В. Полохова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

МОДЕЛЬ СВІТУ В ПРОЗІ Є. ГУЦАЛА 70-х РОКІВ ХХ ст.

Розглядається своєрідність створення моделі світу в прозі Є. Гуцала 70-х років ХХ ст. на матеріалі збірки «З вогню воскресли». Досліджується її психологічна наповненість на різних рівнях художнього твору.

Ключові слова: модель світу, проза, психологізм, художній текст.

Рассматривается своеобразие создания модели мира в прозе Е. Гуцала 70-х годов ХХ ст. на материале сборника «Из огня воскресли». Исследуется его психологическая наполненность на различных уровнях художественного текста.

Ключевые слова: модель мира, проза, психологизм, художественный текст.

The attention is paid to expressing of the entire world of the characters with the help of such psychological means as entire monologue, entire dialogue, psychological portrait etc.

Key words: the world's model, prose, psychologism, leature's tekst

Творчий доробок Є. П. Гуцала багатий та жанрово різноманітний: романи, повісті, оповідання, актуальна публіцистика. Найменш дослідженим у сучасному літературознавстві є пласт його прози, написаний у 70-ті роки. Вона представлена збірками повістей та оповідань «Орлами орано», «Що ми знаємо про любов», «Дениско», «Саййора», «З вогню воскресли», «Дівчата на виданні», «Двоє на святі кохання», «Сільські вчителі», «Шкільний хліб», «Бережанські портрети». Тематично прозу 70-х можна класифікувати таким чином: твори, в яких порушується морально-етична та соціально-побутова проблематика (повісті

«Передчуття радості» (1971), «Дівчата на виданні» (1971), «Сільські вчителі» (1971), «Шкільний хліб» (1973), збірка повістей «Бережанські портрети» (1975)); твори з виразними міськими мотивами («Двоє на святі кохання» - повість, написана в 1973 р.); лові- і ті па воєнну тематику («Біль і гнів» (1973), повість-хроніка «З вогню воскресли» (1978)); твори, головними героями яких є діти, написані для дітей та дорослих (збірки оповідань «Дениско» (1973), «Саййора» (1980)).

Проблема моделі світу в прозі Є. Гуцала 70-х років уперше постала як предмет спеціального дослідження. Безперечно, різні аспекти багатогранної творчості майстра слова докладно вивчені в низці літературознавчих праць як визнаних фахівців, зокрема Б. Дончка, М. Жулинського, М. Наєнка, так і молодих науковців - І. Бойцун, Н. Мрищук та щ. Проте проблеми моделі світу в прозі мишл автори наукових розвідок торкалися лише побіжно, розглядаючи щі-питання; поетики тексту. Перш за все зазначимо, що в сучасному,дітег,, ратурознавстві визначення поняття «модель» відсутнє. Еквіваящіио, ми йому є поняття «художній світ», «картина світу». Під мрдеддтоьдд стверджують учені, можна розуміти й певний образ, що є результатом процесу пізнання дійсності. Одне з лексичних значень слова «модель» зафіксоване в «Словнику іншомовних слів», - «зразок, схема для пояснення якогось предмета, явища або процесу в природі і суспільстві» [3, с. 649]. Основним у методології дослідження ми визначаємо принцип психологічного аналізу, оскільки модель світу, відтворена з художньому творі, мас психологічну наповненість: світ не може існувати поза людиною. В. Фащенко в «Етюдах про психологізм у літературі зазначає, що «... особливості художнього узагальнення, внаслідок якого в читача виникає образ, зумовлені тим, що конкретна людина реально існує тільки у зв'язках зі світом» [4, с. 24]. І на підтвердження нерозривної єдності людини і світу далі цитує вислів О. Довженка: «Людина - це модель світ}» [4, с. 25]. Взаємозв'язок між людиною і світом здійснюється за допомогою основного психічного процесу - відображення. До структури моделі світу належить насамперед особистість з її складною самою почуттів, переживань, душевних станів. Світ людини - це її внутрішній світ, на якому через посередництво відображення позначається світ зовнішній, соціальний.

Середовище, у якому живе людина, культура, мораль соціуму безпосередньо впливають на формування особистості. Отже, людина, за В. Фащенко, - це і складний, грандіозний світ, і творець нових світів. Аналізуючи модель світу в прозі Є. Гуцала, спробуємо вичленити її структурні складники, представлені системою опозицій: особистість та її внутрішній світ - соціум, соціум - особистість, соціум - культура - природа.

Дослідники творчості Є. Гуцала, зокрема М. Жулинський та В. Дончик, відзначали лірико-поетичне, або лірико-романтичне, досягнення митцем людини і світу. Сам письменник зауважував: «Принцип лірико-романтичного досягнення людини і світу» колись найбільше відповідав моїй вдачі, виражав психіку, емоції, - тому-то він і знайшов реалізацію в багатьох (особливо - в кращих) моїх творах»; [2, с. 31]. В авторському розумінні система опозицій людина - природа трактується так: «...герой, сприймаючи світ природи, начебто виражав її сферою своїх емоцій, а світ природи начебто віддзеркалював саму людину. Тобто це була двоєдина сутність: природа мислила й почувала світом людини, а людина мислила й почувала світом природи» [2, с. 31].

Двоєдина сутність людини і природи, зруйнована війною; простежується на сторінках творів збірки «З вогню воскресли», до якої ввійшла однойменна повість-хроніка, або репортаж, записаний зі слів очевидців спалених гітлерівцями сіл, та низка оповідань. У повісті «З вогню воскресли», як справедливо підкреслюють літературознавці, вочевидь простежується послідовний логічний шлях письменника до втілення свого задуму: власні враження - свідчення очевидців - книга - документ - художній твір. Лейтмотивом повісті є єднання народу в боротьбі з фашизмом, оскільки «...тільки чужого горя й болю не буває, вони й твої, вони спільні для всього народу», - зазначає автор [1, с. 67]. На сторінках повісті паралельно співіснують два світи: перший - відтворене страшне воєнне лихоліття, кров, смерть, жах. Цей світ існує в спогадах очевидців. Другий світ - життя після перемоги, «з вогню воскреслий», відроджений, в якому є місце для гармонії та краси. Структура повісті антитетична. Є. Гуцало зіставляє кривавий світ воєнної веремії зі спокійним мирним життям: «Дереvця ще маленькі й тендітні, не так давно посаджені - яблуньки, вербички, берізки, липки, ялинки, каштани, кілька трояндових кущів. І на цій теплій долоні землі, що яскріє молодією весняною травою, точиться бій» [1, с. 5]. Отже, уже з перших рядків твору ми бачимо, що модель світу побудована на антитезі, протиставленні життя смерті, конструктивного деструктивному. Символом відродження життя в повісті є діти, «...наче хтось сипнув їх із щедрого рукава, щоб гасали, сміялись, бавились, доповнюючи радісний настрій травневого дня» [1, с. 17]. Оповідач фіксує усміхнені обличчя дітей, їхні голоси, підкреслюючи, що «як весна природи розсіває килимами квіти по полях, весна життя розсіяла дітей по рідній землі, щоб цвіли й росли» [1, с. 60]. Дитина - це новий світ, що дивиться допитливими очима. У спалених гітлерівцями у війну та відбудованих селах гармонію зі світом встановлено, і буде цвісти «весна природи та весна життя». Дитина і війна, дитина і смерть - поняття несумісні, проте війна не щадила дитинство. Жителька села Ключи Зінаїда Максимівна оповідає, що «...в сім'ї з сімох дітей лишилося четверо». Письменник привертає увагу до манери оповіді героїні, устами якої говорять біль,

страждання, горе. Адже на слова обертаються сльози, рани, смерть, «...і вже тоді слово не легке й буденне, а це вже слово-сльоза, чи слово-рана, чи слово-смерть» [1, с. 28]. За допомогою монологу та жесту (Зінаїда Максимівна «втирає шкарубкою долонею сльози й не соромиться своїх сліз» [1, с. 28]) відтворено душевний стан оповідачки, пережите їй усе ще болить. А через художню деталь «шкарубка долоня» вимальовується образ втомленої, напрацьованої жінки. І знову ж таки зустрічаємо пряме протиставлення: долоня землі - тепла, долоня людини - «шкарубка». Земля, природа мислиться як одухотворена, жива істота, яка прагне гармонії та любові.

Творячи художні образи, передаючи внутрішній світ людини, митець часто-густо зображує душевний стан героя як розбурхану стихію, порівнює порухи душі з природними явищами. Так, Марія Коршун, жителька партизанського села Гута Студенецька, оповідала повість свого життя й «...раз у раз на її ясні очі мовби хмарки набігали, й тоді під віями зблискували раптові сльози» [1, с. 15]. У Миколи Максимовича Терещенка теж під час оповіді сльози набігають на очі. Внутрішній світ особистості може позначатися й на оточуючих, навіваючи певні настрої, роздуми: «Запала тиша, вагітна тими несподіваними сльозами, прорізана гострою блискавкою болю» [1, с. 35]. Як відомо, внутрішній стан людини, її думки, переживання безпосередньо залежать від довколишньої дійсності, так чи інакше підпорядковуються їй. Війна жива в пам'яті народній, а життя продовжується. У Єньковій Рудні грають весілля, і автор-оповідач спостерігає, що в дівчини й парубка були «такі щасливі, захоплені обличчя, як золоті обличчя кульбабок» [1, с. 17]. Цвіте закохана весна, і обличчя сяють, як кульбабки. Таким чином, довколишня реальність позначається на внутрішньому стані героїв, формує їх внутрішній світ.

Психологічно тонко й проникливо Є. Гуцалу вдалося відтворити духовну сутність людини похилого віку. Образи дітей, світ дитинства й письменник почав змальовувати ще в ранніх своїх творах (оповідання, що увійшли до збірок «Люди серед людей», «Запах кропу», «зокрема «До Танаськй по молоко», «Весняна скрипочка згори», повість «Подорожні»), Старість як осінь життя, образ, протилежний юності, з'являється в прозі письменника в зрілий: період його творчості, що припадає на 70-ті. Надзвичайно колоритним є образ баби Марини Комісаренко з повісті «З вогню воскресли».

Вона худа, беззуба, зморщена - саме такою її бачить читач. Внутрішній світ, душевний стан баби Марини розкривається в її невласне прямому мовленні, такому характерному для світовідчуття сільської жінки-трудівниці: «Нічого так не хочеться, як щось робити. Щось би робилгй робила, а не можу, бо дихати трудно» [1, с. 39]. Старість у трактуванні автора> це перш за все мудрість, величезний життєвий досвід, а не тихе згасання особистості. Навіть постарілі, його герої

активний діяльні. Людині похилого віку життєво необхідно відчувати свою корисність, незамінність, те, що вона потрібна як у власній родині, так і в суспільстві. І саме це бажання стає визначальним: «Хочеться робити, помагати, а руки не слухають», - повторює баба Мари на, розповідаючи про своє нелегке життя. Її світ зараз обмежений рідно ю домівкою, обійстям, спогадами. Син загинув на фронті, баба Марина живе з дочкою, яку хочеться оберігати, захищати навіть від самого життя. Дієслова «допомагати», «робити» буквально прочитуються як «жити», принаймні для героїв прози Є. Гуцала найстаршої вікової категорії вони є синонімами життя.

Хронотоп моделі світу в прозі Є. Гуцала 70-х - це повоєнне село її місто, відтворені зокрема її у низці оповідань збірки «З вогню воскресли». Як правило, місце й час перебігу дії в них конкретизовані. Наприклад, в оповіданні «Села на обрії» перед читачем постають поліські села (Орлове Поле, Розлоге, Піщане, Сніжки та ін.) першої повоєнної весни. Головний герой оповідань «Села на обрії», «Крило синього вітру» та «Шлях.осявали берези», повертаючись у село, ніби повертається у своє дитинство, «зазираючи в глибокий колодязь часу» [1, с. 185]. Письменник неодноразово говорить про пам'ять людську, порівнюючи її з глибоким колодязем, у дзвінкій далечині якого можна побачити своє дитинство. Отже, з образом села в Є. Гуцала пов'язаний насамперед хронотоп дороги, дитинство, рідна домівка, образ матері й рушники, вишиваці її любов'ю, краса природи, буяння весни. А світ навколо міниться веселковими кольорами, вабить своєю загадковістю. І навіть промовлене слово обов'язково буде якогось кольору. Наприклад, слово «осінь» жовте, наче віскі. Від слова «пролісок» пахне сніжком, слово «зозуля» ніжно-зелене (автор пояснює, що коли зозуля починає співати, то зелень на деревах молода і свіжа, тому й слово такого кольору), а «ворона» - чорне, як і слово «земля». Лише з образом матері не пов'язується жоден колір, «...здається, наче сяє чимось золотистим від очей, вишневим од губ, иблуками-антонівками від рук - і за всім цим щемко постає слово «рідна», яке, здається, зовсім позбавлене кольору, а тільки дороге воно, ніжне, хвилююче, мов усі кольори, разом узяті» [1, с. 189]. Рушник - це своєрідний «сувій» матиного життя, на якому виткані її радісні й сумні дні, невтомна праця, а ще за ним вбачається намагання перетворити своє життя на мову барв. З образом села пов'язана й любов до всього суцього: тварин, рослин, птаства, без яких не мислиться існування світу. Адже журавлі несуть весну з теплого краю, лелеки приносять дітей, а жито зростає під спів жайворонків, і у світі панує гармонія.

Є. Гуцало зауважував, що не треба розглядати і село, і сільського героя у звуженому аспекті, а саме - у плані виробничому, у плані оголених соціальних зв'язків, а емоції людські прив'язувати до цього виробничого плану. «Очевидно, в цьому є природна закономірність, і водночас - збіднене трактування людської особистості та обставин її

буття...» [2, с. 32]. Також він був проти поділу літератури на міську та «літературу про село». Дослідники справедливо відзначали, що з образом міста як моделі світу в прозі письменника пов'язаний тип героя «рефлектуючого». «Можливо, мої герої і справді занурені у «світ внутрішній», у «власну душу», вони «рефлектують», але, мені здається, вони таки пов'язані з зовнішніми обставинами, що активно віддзеркалюються і в «світі внутрішньому», і в «душі», - говорив Є. Гуцало [2, с. 33]. «Генеруючи в своєму єстві» енергію світу та свою власну, вони, безперечно, є складниками суспільного світу. Маїже всі головні герої повістей та оповідань Є. Гуцала про місто мають сільське коріння, яке з серця не вирвати. І всі вони відчують гостру ностальгію за дівочими постатями берез, чорнобривцями на материнському подвір'ї, житніми полями. Кохання Катрі та Василя (голови) герої оповідання «Спасибі за літо») не склалося, і причину розлуки ми бачимо з психологічно тонко виписаного діалогу:

- Все моє коріння в місті.
- Переїду в місто! Мої руки скрізь потрібні.
- А твоє все коріння в селі. Отак і вирвеш?
- І вирву, коли треба... [1, с. 168].

Автор підкреслює, що в Катрі на «...повних, м'яко окреслених губах затремтіла журба» [1, с. 168]. Вона трохи старша за Василя, більш досвідчена, і розуміє, що вони полярно протилежні натури, в яких немає спільного майбутнього.

Зображення протиставлення села й міста традиційне в українській літературі, і Є. Гуцало не порушує традиції. У його прозі село з його мешканцями духовно багатше, чистіше, ніж місто. Проте й місто має своєрідну та неповторну красу. Так, в оповіданні «В першу поїздку до Канева» місто зустрічає головного героя буянням бузкового цвіту: «Рожеві, білі хвилі рясних кетягів викочувались із палісадників, добре було переходити з однієї запахущої хвилі в другу, ще духмянішу, йти від запаморочення до запаморочення» [1, с. 94]. Голуби в центрі, на майдані, творять «рясну пташину заметіль». Тут ми спостерігаємо повну гармонію в природі та душі головного героя. Хронотоп оповідання чітко окреслений: дія відбувається «наприкінці травня чи на початку червня шістдесят першого року». Головний герой, який тимчасово мешкає в Києві, разом зі своїм товаришем їде на екскурсію до Канева. Оповідання написане у формі спогаду головного героя: ця поїздка «не забулась мені й по нинішній день» [1, с. 86]. Крізь призму пам'яті постає на сторінках оповідання велич і краса Києва, який у тексті називається весняним містом, що пробу джує любов у серці та тугу в грудях. Якщо з образом села Є. Гуцало найчастіше пов'язує дитинство та старість, то з містом у нього завжди асоціюється молодість. Головні герої його «міської прози» - юнаки та дівчата на етапі пошуку себе, свого місця у світі, становлення

особистості. «Саме в молодості секрет щастя», - стверджує майстер слова устами героїв оповідань збірки «З вогню воскресли» [1, с. 179]. А для того, щоб ніколи не втратити почуття молодості, на його думку, не треба жити минулим, треба жити майбутнім.

Модель світу в прозі Є. Гуцала 70-х років безпосередньо пов'язана з системою опозицій - особистість та її внутрішній світ, що розкриваються в усіх елементах структури художнього твору. Оскільки особистість і є «складний та грандіозний світ», довколишня дійсність сприймається крізь призму її бачення. Герої прози письменника несуть інформацію про світ, у якому відбивається людська діяльність, як конструктивна, так і руйнівна. У повісті «З вогню воскресли» художньо відтворено переплетіння світу кри вавого (спогади очевидців Великої Вітчизняної війни) та світу гармонійного, «відродженого», у яких увага зосереджена на розкритті неповторного внутрішнього світу особистості. Психологічно переконливо зображено світ дитинства, юність та осінь життя. Хронотоп моделі світу - повоєнне місто й село - відтворений очима автора-оповідача та героїв творів збірки «З вогню воскресли», мірилом людяності яких є ставлення до природи, прагнення гармонії та краси, заперечення насильства.

Бібліографічні посилання

1. *Гуцало, Є. З вогню воскресли : [повість, оповідання] / Євген Гуцало. - К.: Молодь, 1978. - 294 с.*
2. *Жулинський, М. Г. Євген Гуцало: діалог і розду ми / М. Г. Жулинський // Рад. літературознавство. - 1987. - № 1. - С. 29-38,*
3. *Словник іншомовних слів / уклад. Л. О. Пустовіт [та ін]. - К. : Довіра, 2000.-1018 с.*
4. *Фащенко, В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / В. В. Фащенко. - К.: Дніпро, 1981. - 279 с.*

Надійшла до редколегії 16.12.2009 р.

Розділ 2. СТУДІЇ З ПРОБЛЕМ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.111. 3.1.-19.09

О. М. Бесараб

Дніпропетровський, національний університет імені Олеся Гончара

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Ч. ДІККЕНСА «ДОМБІ Й СИН»: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглядаються жіночі образи в романі Ч. Діккенса «Домбі й син»; виявляється специфіка жіночих типів, зумовлена соціально-історичним контекстом та оформленням реалізму як провідного художнього напрямку періоду, в який писав автор.

Ключові слова: жіночий образ, тип, реалізм, Діккенс.

Рассматриваются женские образы в романе Ч. Диккенса «Домби и сын»; выявляется специфика женских типов, обусловленная социально-историческим контекстом и развитием реализма как ведущего художественного направления периода, в который писал автор.

Ключевые слова: женский образ, тип, реализм, Диккенс.

The article deals with female images in the novel by Ch. Dickens «Dombey and son». It clears up the peculiarities of female types caused by social-historical context and realism development as the leading tendency of Dickens' period.

Key words: female image, type, realism, Dickens.

ISSN 1875-3909

Зважаючи на зростаючий у сучасному світі інтерес до проблем ґендерності й фемінізму, становища жінки у суспільно-історичному та літературному контекстах, вивчення жіночих образів у творчості і того чи іншого автора є важливим для розуміння статусу жінки в різні періоди розвитку суспільства. Дослідників цікавлять питання проблематики творів у контексті ідей емансипації (О. Б. Кафанова, Леся Українка), жіноче питання у різних його проявах та інше. Різні аспекти творчості Ч. Діккенса і сьогодні привертають увагу дослідників: біографічний (Н. П. Михальська) [4], художньо-естетичний (Д.В. Затонський) [3]; розглядаються питання

співіснування в ній романтизму й реалізму, поетика його творів, сатира й гумор (Д. Урнов) [5].

Питання типології жіночого образу в романах Ч. Діккенса великої розробки ще не отримало, і в більшості випадків досліджуються у загальному контексті аналізу твору в цілому. Розглянемо типи жінок зазначеного роману Ч. Діккенса, адже це важливо для розуміння динаміки розвитку сприйняття та рефлексії жінки у літературній творчості. Завданням даної статті є дослідження специфіки жіночих образів у романі Ч. Діккенса «Домбі й син», виявлення їх певних типологічних рис, схожості та відмінностей, а також зумовленості їх специфіки наявними у творі прикметами провідних художніх методів середини XIX століття.

Жіночі образи відомого роману Ч. Діккенса «Домбі й син» (1848) можна розподілити на декілька груп. До першої віднесемо чуйних, щирих, здатних на глибокі почуття і водночас страждаючих від честолюбства, надмірної гордині й черствості людей, що оточують їх. Кохання, ніжність, турбота про ближніх - те, що вони сприймають як неодмінні й справжні загальнолюдські цінності, для значної частини оточення їх просто не існує. Будучи свого роду «заручницями» свого походження й суспільного становища, ці жінки детерміновані умовностями свого класу. У світі ділків й домінуючого над будь-якими стосунками матеріального інтересу ці жінки можуть лише підкоритися своїй долі й терпляче продовжувати своє безрадісне існування; не будучи оціненими як особистості, рівні чоловікам. До цієї групи можна віднести образи Флоренс Домбі, її матері Фані й Едіт Грейнджер, другої дружини Домбі.. Розглянемо ці образи детальніше

Долі Фані Домбі й Едіт Грейнджер спершу схожі між собою. Жертви устоїв свого класу, вони є своєрідним «живим! товаром» в операціях між батьками й потенційним чоловіком операцій тієї назвою «буржуазний шлюб». Фані Домбі згадується лише на початку роману, про її долю інформовано через чутки, наведені й втиснуті фактами персонажів. Саме з чуток стає відомим про її нещасливий десятирічний шлюб з нелюбом Домбі, за якого її видали заміж, що вважалося ще однією «вигідною операцією» успішного ділка Домбі: «Домбі був одружений на леді, що не віддала йому свого серця, на леді, чиє щастя залишилося у минулому і яка... змусила свій зломлений дух примиритися з сьогоденням» (перекл. наш. - О. Б.) [2, с. 22].

Подібний шлюб зводив особистість нанівець. Вона сприймалася лише як засіб для досягнення мети честолюбного власника великої фірми, а саме - народження нового компаньйона фірми. Для Домбі життя у шлюбі з Фані було рівноцінне процесу володіння певним предметом ужитку, що вважалося престижним і необхідним для людини з класу Домбі, втрата якого викликала стриманий жалі. Чітко простежується укоріненість патріархальних поглядів на призначення жінки в рамках вікторіанського суспільного устрою, де головною функцією жінки було народження дитини й господарювання. Наслідком такого розуміння розуміння жінки, а також матеріальними життєвими пріоритетами того прошарку, до якого належав

Домбі, є його ставлення до шлюбу і до Дружини, посилене невинуватою гординою багатого ділка: «Містер ДбійбіфозС^див би, що шлюбний союз з ним має бути приємним іпочесний для будь-якої жінки, наділеної здоровим глуздом; що Надія Дати життй новому компанйонові такої фірми не може не будити солодкого честолубства» [2, с. 23]. Домбі ставиться до жінки, дружини-як до «предмета обстановки, купленої красивої речі». А його розуміння жіночого щастя зводиться до можливості бути облагодіяною шлюбом з тдкйідумідим ділком, бути господинею в його будинку і народити йому сина для подальшого ведення бізнесу.

Те, проти чого протестували романтики, - нівелювання й придушення особистості, домінування матеріальних цінностей над загальнолюдськими - постає стандартним у ставленні до жінки і, як таке, знаходить втілення в романі Діккенса. Героїня твору Фані, як і Едіт, - жертва суспільного устрою вікторіанського суспільства, долі обох зумовлені їх походженням, життєвими пріоритетами їх класу.

У цілому, за визначенням російської дослідниці Н. П. Михальської, у романі «Домбі й син» письменник, відмовившись від зайвої прямолінійності, притаманної деяким більш раннім його творам, намагається розкрити характери героїв у всій їх психологічній складності [4, с. 218].

Її думку поділяє російський літературознавець Є.Ю. Генієва, зауважуючи певну трансформацію авторської свідомості й письма. У названому вище романі, як вона наголошує, «казка й дійсність далеко відстоять один від одного, техніка письма стає більш стриманою, <...> а зображене суспільство більш масштабним» [1, с. 7].

Кожен із жіночих образів Ч. Діккенса є уособленням певного соціального типу. Друга дружина Домбі, Едіт, наприклад, ж аристократка із збіднілої сім'ї, що з дитинства була привчена матір'ю до лукавства, плетіння інтриг й шлюбних тенет для багатих наречених.; Видана заміж у ранній юності з корисливих мотивів своєї сім'ї, вона незабаром овдовіла. Відтоді відчувала себе «невільницею на ринку», красу й таланти якої протягом десяти років, до знайомства з Домбі, виставляли напоказ потенційним нареченим. Молода, вродлива, витончено одягнена, з темними глибокими очима, із зневажливою міною і величавою зневагою стосовно усього й усіх, що її оточує, - такою, на перший погляд, постає в романі Едіт. Проте, зовні велична, холодна і непереборна, Едіт внутрішньо відчувається приниженою, пригніченою, з втраченою самоповагою і одночасно обуреною. Вона відчуває сором і муки ураженої гордості.

Ім'я, дане їй при народженні, розкриває спочатку подвійну внутрішню суть героїні: Edith - др. - англ. мул. Eadgyth < ead - власність, володіння, майно + gyth - бій, битва, війна. Перша частина імені окреслює її долю бути «предметом операцій» між її рідними і багатими нареченими, друга ж - вказує на постійну внутрішню боротьбу героїні з собою, своїми відчуттями й вимушеністю миритися зі своєю долею: «...Дзеркала відбивали на повний

зріст жінку, в душі якої не загаснули гарні пориви, але яка занадто часто брехала самій собі і була надто пригнічена, аби себе врятувати» [2, с. 488]. Внутрішні переживання здавалися Едіт очевидними для оточуючих її людей. Своєрідним захистом своїй чутливій душі вона обрала гордість, одягнувши «маску» презирства й байдужості до навколишнього світу, лицемірства й користі, і лише в особистому спілкуванні з маленькою Флоренс вона могла виражати істинні почуття. У спілкуванні з цією чуйною й широкою дівчинкою Едіт відчувала себе здатною «пожертвувати життям, аби захистити її» [2, с. 489].

Мовленнєві характеристики Едіт залежать від особи співбесідника, проте завжди її мова позбавлена будь-яких надмірностей, вона висловлює свої думки прямолінійно й лаконічно. У товаристві Домбі Едіт обмежується короткими відповідями, частіше мовчанням, що сприймається ділком як ознака гордині й готовності підкорятися лише його волі. У розмовах з матір'ю тет-а-тет Едіт наявні уїдливі зауваження й докори щодо своєї занапащеної материнським буржуазним вихованням душі. Манірність своєї матері у присутності сторонніх Едіт сприймає мовчки із зневажливою байдужістю, а наодинці присікає прямолінійно й безжалісно.

«Домбі й син» - перший роман Діккенса, де зображено людину, і що особливо показово, жінку, яка знаходить в собі сміливість повстати проти буржуазного власницького устрою життя. Спочатку виражений лише зовні (в манерах, виразі обличчя, поведінці) протест Едіт поступово набуває все більш очевидних форм і врешті-решт виливається у втечу з будинку чоловіка з його ж помічником.

Як вважає Б.Б. Ремізов, Діккенс бачив «корінь всіх пороків», виведених в його романі, не в суспільній системі, а в оточенні персонажа, в окремих людях, типу Каркера й Домбі. Проте людина не виникає нізвідки, а формується в певній атмосфері, при певних життєвих обставинах, й саме ця атмосфера, що оточує її, і відповідні обставини породжують як більш-менш позитивних людей, так і «монстрів», подібних Домбі і Каркеру. Саме ці чинники створюють людей типу матері Едіт і людей, приречених стати їх жертвами, таких як Едіт.

У зображенні останньої автор поєднав романтичні і реалістичні художні прийоми. Едіт посідає конкретне місце в соціумі: походить з певного соціального прошарку, виховані в ній родиною й оточенням певна гординя і одночасно вимушена покірливість своїй долі були «розмінною монетою» у вигідній операції її батьків і чоловіка. Але крізь зовнішню байдужість і гординю проривається гнівний протест, обуреність духу проти пригноблення і несправедливості, традиційно властиве героям романтиків.

Одним із центральних жіночих персонажів у романі, що, за задумом автора, своєю турботою й ніжністю впливає на дещо утопічне «переродження» Домбі, є образ його доньки Флоренс. Ім'я Флоренс (Florence - від лат. Florentia - цвітіння, розквіт < florens, від florere - квітнути, розцвітати) асоціюється з квіткою. З одного боку, ніжна, чуйна, тиха,

покірна дівчинка схожа на квітку, яку легко ранити, зламати, з іншого - вона виявляється сильною й терплячою, здатною любити так сильно, що своєю ніжністю, хоч частково, руйнує егоїзм і черствість батька. Спочатку абсолютно ігнорована батьком як «фальшива монета», яку не можна використовувати в бізнесі, вона все ж стає єдиним шансом для збереження й продовження роду Домбі.

Описуючи зовнішність маленької Флоренс, Діккенс, головним чином, акцентує увагу на глибоких темних очах дівчинки, що не подитячому серйозно дивляться на світ. У її портреті переважають не стільки зовнішні, скільки психологічні деталі, які важливі для розуміння образу дитяти: «дівчинка, що сумує і покинута, була такою покірливою, тихою і безмовною, стільки було в ній ніжності, яка, здавалося, нікому не була потрібна, і стільки хворобливої чуйності, яку, здавалося, ніхто не помічав і не боявся поранити...» [2, с. 51]. Мовлення Флоренс підкреслює, з одного боку, її інтелігентність як ознаку її приналежності до вищих щаблів суспільства, а з іншого, прямолінійне і зрозуміле, позбавлене будь-якої манірності й удаваного філософствування. Її думки з малолітства свідчили про глибокий розум і серйозне сприйняття життя. Цьому сприяли обставини життя, раннє сирітство і неприйняття з боку батька. Самота серед «чужих» родичів породила безліч питань і мук в її душі, не властивих її віку. Впродовж багатьох років героїня намагалася зрозуміти причину такого ставлення до неї з боку батька, дитяче її уявлення про якого укладалося в одному реченні: «...синій фрак і жорсткий білий галстук... разом з парою скрипучих черевиків й голосно цокаючим годинником...» [2, с. 23]. Можливо, лише природжена шляхетність, доброзичливість у ставленні до оточуючих й терплячість до їх недоліків допомогли Флоренс зберегти чистоту душі й думок і не втратити почуття любові та ніжності до батька.

Зображені в романі умови побутування в будинку, де живе Флоренс, підпорядковані розкриттю характеру господаря (його черствість і холодна манірність). Природно, що дівчина з душевними якостями Флой має подібний інтер'єр: «холодні стіни дивилися на неї байдужим поглядом, немов, уподібнюючись Горгоні, вони ухвалили рішення обернути її молодість і красу в камінь» [2, с. 376].

Флоренс Домбі - донька багатого ділка, яка не потребує засобів до існування. Вона прагне до знань, збільшуючи свої старання заради допомоги ближньому. У дитинстві старанно вивчає різні науки, аби допомогти, маленькому братові розібратися в непомірно складних й абсолютно чужих і даремних дитяті науках, для навчання яким Поль був відданий честолюбним батьком, бо дорослішому Флой прагне досягнути науки заради слави, щоб дати призід батькові пишатися нею.

При всій соціальній зумовленості образ Флоренс не позбавлений романтичних рис. Вона чутлива, як всі романтичні героїні; її любов і прихильність до батька, пройшовши через горнило випробувань, які навряд чи можна терпіти, залишаються фантастичне сильними і всепрощаючими.

Лише романтичні героїні здагні на подібні почуття. Флоренс так само самотня, як і романтичні героїні. Проте, якщо їх самота глобальна, то самота Флой породжена реальними умовами її життя, ставленням до неї конкретних людей, які несуть відповідальність за її формальне виховання, але не зважають на її душевний стан. Із образом Флой пов'язано романтичні мотиви. Особливо сильні внутрішні переживання супроводжуються міражами, що виникають в її свідомості, як, наприклад, при думці ітро Уолтера: «Вважалося їй, що все сповіщає невпевненість і занепокоєність. Флюгери на шпильх і дахах таємничо натякали на шторм і, немов примарні пальні, вказували на згубні хвилі, де, можливо, плавали уламки суден, що розбилися» [2, с. 382].

Усі образи роману «Домбі й син» зображені у певній тональності, що варіюється від доброзичливого гумору до жорсткої сатири. Лірико-патетично забарвлені образи Фані, Флоренс і деколи Едіт; чий внутрішній світ автор прагне виразити якнайглибше. М'який гумор властивий зображенню доброї няні маленького Поля Поллі Тудль. Будучи втіленням абсолютно несхожого з попереднім типом образу, вона є носієм дещо інших життєвих цінностей. Це тип представника «народної маси»: головною цінністю вона вважає сім'ю, дітей, взаєморозуміння й кохання. Не маючи особливих знань, але наділена природженою мудрістю, Поллі Тудль сприймається своїм чоловіком як рівна по силі духу й розуму: «Поллі чула. Все гаразд» [2, с. 40].

Поллі Тудль - наочне втілення істинно жін очої натури, благородної, чуйної і здатної на самопожертву, справжня мати. Піклуючись про чуже дитя, за службовим обов'язком і з потреби заробляти собі на життя, вона щиро прив'язується до нього та його маленької сестри. Єдина, побачивши самотність і страждання дівчинки, вона прагне їй допомогти і частково досягає успіху в цьому. «Пухка, рум'яна, квітуча, молода жінка, з обличчям схожим на яблуко», Поллі є зразком істинно чистої натури, не обтяженої пороками вікторіанського суспільства, що живе своїм тихим спокійним життям, в чесній праці і турботах про улюблених дітей і чоловіка.

Дещо відмінною від Поллі й абсолютною протилежністю покірливій, ніжній Флоренс є її молода «нянька» Сьюзен Ніппер. Позбавлена будь-яких ілюзій щодо недоліків суспільства, що її оточує, вона, вже чотирнадцятирічним задиристим дівчам, з властивою простолюдною, відвертістю і прямоотою, висловлює свої думки доволі жорсткими виразами, «називає речі своїми іменами». Це тип бунтарки, хоча її бунтарство не виходить за межі кімнат дітей Домбі, а її різкі вислови не досягають вух тих, проти кого спрямовані. Невисока, смаглява, з кирпатим носиком і чорними, як намистинки агату, очима, здатна довести до сліз своєю в'дливістю, вона, по суті своїй, добродушна маленька особа. Кращим засобом виховання дітей Сьюзен вважала «струс і перетирання, для додання їм блиску» [2, с. 50]. Її ім'я Сьюзен (Susan - від др. - євр. shushannah - лілія) говорить про природну чистоту і красу дівчини як зовнішню, так і

внутрішню; Ніппер - від *nipper* - той, хто кусається, щипається - кусака, що проявляється в її уїдливісті і непримиренності до недоліків оточуючих. Мова її - ще одна характерна риса, яка виявляє її запальну вдачу: «задира не робила жодних пауз, випалюючи все, що хотіла сказати, в одній фразі і по можливості одним духом» [2, с. 49].

«Виходець з народу», Сьюзен ясно усвідомлює своє місце в будинку Домбі і не переймається тим, що господар будинку швидше за все і не знає про її існування. Обурення Сьюзен викликає лише ігнорування Флоренс з боку її батька, що для морально здорової людини є аномальним: «...У цьому будинку дівчаток ні в що не ставлять., можу вас запевнити» [2, с. 49]. Походження Сьюзен обумовлює її навички і поведінку в різних сферах діяльності, вона займається вихованням міс Флой, а також виконує все, що входить в обов'язки няні. Окрім цього, через її душевні якості, сильний характер Сьюзен залишається мало не єдиним другом Флой впродовж усього її життя.

У романі Діккенса «Домбі й син» наявний ще один тип другорядних жіночих образів, проте не менш примітний. В одну велику карикатуру на буржуазне суспільство зливаються образи місіс Чік, міс Токс, місіс Скьютон, місіс Піпчин. Ці пані - типові представниці свого класу, «дітища» вікторіанського практицизму й бездушності. Лише у міс Токс зрідка з глибин її ще не зовсім черстої душі проривають- і я назовні людські почуття жалості, співчуття, розчулення, які вона ретельно приховує від її «дорогої подружки» місіс Чік. Проте бажання бути сприйнятою як людина «з суспільства», при складному матеріальному становищі, змушує її підлабузнюватися до «сильних світу цього», таких як Домбі і його сестра.

Зображуючи міс Токс, автор акцентує передусім увагу на її зовнішності, риси якої (довгов'яз, худа, до краю полиняла, зі схиленою до плеча головою від звички захоплено прислухатися до того, що говорять; з руками, що судорожно піднімаються «в несвідомому захваті»; носом, який, мовби «прийняв рішення ніколи не задиратися»; солодким голосом і манерою дріботати ногами при ходінні) підкреслюють образ леді з певними, хоча і обмеженими амбіціями, що намагається зі всього отримувати вигоду. Її завзяття, відданість і шанування оцінені Домбі як ознаки «жінки зі здоровим глуздом, чиї почуття заслуговують на заохочення й роблять їй честь». Розуміння нею свого становища честолубний гордівник Домбі вважав позитивною рисою для людини типу міс Токс. Єдиним заняттям міс Токс (*talks* - чутки, толк, базікання) є порожнє базікання, ГОЛОВНА мета якого - зробити послугу «дорогій подрузі» та її багатому й впливовому братові.

Типологічно подібним за її характеристикою у творі до міс Токс, але з ще менш розвиненими душевними якостями, виплеканими у суворо окреслених умовностях сім'ї Домбі, де культ власника єдино пріоритетний, є образ сестри Домбі місіс Чік (від *cheek* - розм. само- вдоволенний, нахабний).

Таким чином, у романі Ч. Діккенса «Домбі й син» художньо створено кілька типів жіночих образів. За наявності певних романтичних рис у характеристиках особливо чутливих і духовно піднесених героїнь (Флоренс Домбі) безперечним є факт превалювання у структуруванні жіночих образів реалістичних принципів зображення. Ці образи є соціально конкретними, деякі професійно ідентифіковані. Характер, манери, поведінка жінок вмотивовані їх походженням, соціальним статусом, вікторіанськими засадами та вихованням, вони зображуються здебільшого у процесі їх становлення або ж трансформації. До першого типу належать образи аристократок й представниць буржуазії, які з презирством ставляться до тих, хто за своїм походженням та фінансовим становищем не вписується в рамки «гідного суспільства» (Едіт Грейнджер). До другої групи належить образ жінки з середнього класу, яка змирилася зі своєю долею «купленої» при вигідній шлюбній операції і яка непомітно проживає своє життя, а потім тихо з нього йде. Це варіація жіночого образу реалістів, зображених Діккенсом (Фані Домбі). Третій тип - «страждаюча» героїня, образ дівчинки, дитини, ніжного люблячого створіння, змушеного боротися за увагу і любов близьких (Флоренс Домбі). Четвертий тип - жінка з народу. Таким є образ мудрої жінки, доброї й чесної багатодітної матері, яка разом із чоловіком заробляє на скромне життя, або сміливої, трохи різкої й прямолінійної у висловлюваннях молодій дівчині з веселою вдачею й оптимізмом (Поллі Тудль, Сьюзен Ніппер).

Отже, у романі «Домбі й син» маємо цілий спектр жіночих образів, створених Ч. Діккенсом. Крім того, більшість з цих типів героїнь зустрічаються і в інших романах письменника, а деякі - у творах інших письменників-реалістів.

Бібліографічні посилання

1. *Гениева, Е. Ю.* Чарльз Диккенс: Великая тайна / Е. Ю. Гениева // <http://www.libfl.ru/1993>
2. *Диккенс, Ч.* Домби и сын: [роман] / Ч. Диккенс. - К. : Днипро, 1978. - 510 с.
3. *Затонский, Д.* Европейский реализм XIX века. Линии и лики / Д. Затонский. - К.: Наук, думка, 1984. - 280 с.
4. *Михальская, Н. П.* История английской литературы: [учеб. пособие]. - 2-е изд., стер. / Н. П. Михальская. - М.: Академия, 2007. - 480 с.
5. *Урнов, Д. М.* Книга о странной стране. Предисловие / Д. М. Урнов // Диккенс Ч. Лавка древностей. Романы. - М.: Правда, 1983. - С. 5-12.

Надійшла до редколегії 27.01.2010 р.

І. В. Біла

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
«КОМПРОМІС»**

Присвячено аналізу оніричних картин у романі Галини Пагутяк «Компроміс» у зв'язку з мотивом пошуку притулку. Велика увага приділена особливостям образної палітри сновидінь героїв, зокрема образів саду, квітів, птахів, дитини, муру.

Ключові слова: сон, мотив, образ, концепція світу, прафабула.

Посвящено анализу онейрических картин в романе Галины Пагутяк «Компромисс» в связи с мотивом поиска приюта. Большое внимание уделено особенностям образной палитры сновидений героев, в частности образам сада, цветов, птиц, ребенка, стены.

Ключевые слова: сон, мотив, образ, концепция мира, прафабула.

The article is dedicated to analysis of the dreams in Galina Pagutyafc's novel «Compromise» in connection with motif of searching for the shelter. Big attention is spared particularity of the images in the dreams of the heroes (images of the garden, flowers, birds, child and wall).

Key words: dream, motive, image, concept of the world, praplot.

У романах Галини Пагутяк розмаїто оприявнюється інваріантний мотив пошуку притулку в конкретних фабульних варіантах романів, що дозволяє говорити про єдину фабульну матрицю, яка репродукується в кожному окремому творі, але при відмінності сюжетних ходів та розв'язок. Специфічність реалізації інваріанту мотиву пошуку притулку в романі «Компроміс» визначається оніричним дискурсом, оскільки розгортається як втілення ідеї пошуку притулку від жорстокого світу в сновидінні. Аналіз оніричних картин, що є метою нашої статті, дозволить глибше зрозуміти особливості творчого письма авторки, для якого характерне об'єднання низки творів за єдиною прафабулою.

Сновидіння в художньому тексті завжди є проявом інтертекстуальності, оскільки сон - це не лише вихід за межі свідомості, але й вихід за межі тексту. Хоча літературні сновидіння мають давню історію, експансія їх у художні тексти починається з відкриттів З. Фрейда. Психоаналітик у процесі лікування неврозів дійшов висновку, що сновидіння є своєрідним відображенням минулого життя людини, зокрема подій минулого дня; натомість їх спрямованість у майбутнє пов'язана з реалізацією прихованих

бажань [6, с. 110]. Ці висновки були підтверджені не лише клінічно (записом сновидінь хворих), але й аналізом літературних текстів. Спроба осмислити такий різновид сновидінь, як літературний, за З. Фрейдом, має раціональне зерно, адже загальновизнаним є те, що сновидіння щось означають і підлягають тлумаченню. Мислення й емоції людей уві сні не зникають, а й надалі виявляють себе. Тож за допомогою снів своїх героїв письменники прагнуть виразити їхній душевний стан. Сам З. Фрейд аналізує конкретні твори (йдеться про статті «Марення і сні в «Градіві» В.Єнсена», «Сюжети казок у сновидіннях»), але визнає, що шлях порівняння особливостей реалізації мотиву сну у творах різних авторів, є продуктивнішим [7, с. 138-139].

Оніричні картини в романі «Компроміс» - це описи снів героїв твору Костика та Марії. Д. Давидов у статті «Нічне мистецтво (сон і фрагментарність прози)» пропонує розмежовувати такі поняття як сновидіння, розповідь про сновидіння та літературний сон [2, с. 246]; Спираючись на працю Н. Малькольма «Стан сну», дослідник стверджує, що сон як такий проаналізувати неможливо, оскільки він не є текстом. На противагу сну як такому розповідь про сон є текстом, який може бути дослідженим. Власне літературне сновидіння являє собою текст та, як і розповідь про сновидіння, піддається аналізу. Однак ця доволі чітка інтерпретація нерідко наштовхується на сферу авторських ідеологій. Для автора є принциповим підкреслити реальність або вигаданість сновидіння, описаного в тексті. Відповідно у ряді випадків доводиться говорити про «істинність» чи «вигаданість» літературних сновидінь, маючи на увазі маркери «істинності» / «вигаданості», що можуть бути вилучені з тексту / контексту.

Відсутність причинно-наслідкового зв'язку між окремими епізодами сновидінь героїв роману «Компроміс», невмотивованість переходів від одного образу до іншого, взаємоперетворюваність образів є маркерами «істинності» оніричних картин. Це дозволяє розглядати оніричні картини як описи сновидінь. О.В.Ларіонов та П.О. Ерзякін у книзі «Сни та сновидіння» [3, с. 112] наголошують на значимості кожного символу в сновидіннях, взаємозв'язку образів, що утворюють певні ряди. У сні, який Марія бачить після приїзду Артура, вона постає в образі дитини. Сновидний образ дитини символізує інстинкти, здібності та функції, що не повністю нею розвинуті [3, с. 325]. У контексті характеристики діяльності Марії як співачки цей образ можна трактувати як підсвідоме вираження нереалізованості творчих потенцій героїні. З іншого боку, бачити себе в образі дитини означає бажання повернутися в минуле, до того щасливого безтурботного стану, коли вирішуєш не ти, а вирішують за тебе. Дитинство асоціюється із захищеністю, тому його можна трактувати як уособлення притулку. Усвідомлення Марією неминучості смерті зумовлює пошук притулку в минулому. Сукня, в яку уві сні Марію одягає мати («Одягає у біле шовксіде платтячко з вишитою на грудях полуничкою, білі шкарпетки

й біді «каже, що я в неї красуня, цілує - і я біжу» [4, с. 114]), символізує новедінкові зразки, які матір прагнула нав'язати своїй дитині.

Описуючи сцену зустрічі дівчини з Костиком, Сергієм та Віктором, авторка акцентує увагу на бажанні матері Марії уберегти дочку від долі співачки: «Тільки моя доня приходить після репетиції, мов з хреста знята. Говорити не може, а їй ще вчителювати...» [4, с. 25]. Несвідома материнська інтенція на керування долею дитини репрезентована у сні дівчини через образ кота, який символізує служіння комусь. Марія служить матері, яка займає в її очах привілейоване становище. Причому служить її ідеалам ніби з власної волі, не помічаючи латентної агресивності, яку матір носить у собі. Образ кота - символ утримання, обмеження волі однієї людини іншою. Певне самовольство Марії у виборі майбутнього заняття породжує комплекс провини перед батьками («Батько - сирота, дитя війни. У мами - єдина сестра, і та живе в Караганді» [4, с. 41]), що репрезентований у сні через образ закривавлених птахів з жіночим обличчям. Кошмарні візії дівчини є результатом переосмислення власного життєвого шляху. Мотив її втечі від матері символізує вибір власного життєвого шляху всупереч батьківським настановам, а образ гойдалки втілює намагання дівчини досягти висот в обраній сфері. У розгортанні теми еволюції героїні як співачки, увиразнюється думка про неможливість реалізації її творчих потенцій усупереч бажанням матері. Останнє підкреслено через ситуацію гойдання: «Заплющую очі, відштовхуюсь і злітаю. Гойдалка зі свистом розтинає повітря, і я зливаюся з нею, ритмічно рухаюсь. Несподівано для себе починаю співати з заплющеними очима, не помічаючи, що мотузки відриваються від перекладини і я лечу хтозна- куди» [4, с. 114]. «Гойдання - дія, яка, на перший погляд, може приносити задоволення, - стверджують автори книги «Сон і сновидіння» О. В. Ларіонов та П. О. Ерзяйкін. - Але, з іншого боку, як би високо ми не злітали, все одно ті дії, які ми здійснюємо, не дозволяють нам зрушитися з певної точки» [3, с. 333].

Ця ілюзія руху може бути пов'язана з нав'язливістю постійного повторювання дій, що реалізуються ніби за певною програмою, проте не ведуть до бажаного результату. Момент відривання від перекладини символізує вихід із зачарованого кола, що в реальному житті героїні репрезентується визнанням публікою групи «Перші люди». Сидіння на високому мурі уві сні («Сиджу на якомусь високому мурі, а внизу сад з невеликими деревцями, обвішаними дзвониками» [4, с. 114]), з одного боку, є символом слави, а з іншого - виявом бажання Марії бути самою собою, обмежити втручання інших людей (в даному випадку матері) у своє життя [3, с. 328]. Образ муру й місцезнаходження героїні можна інтерпретувати як натяк на її перебування на межі двох світів: світу дитинства, репрезентованого у сні матір'ю й пов'язаного з ідеєю захищеності, безтурботності, чистоти («Одягає у біле шовкове платтячко з вишитою на грудях полуничкою, білі шкарпетки й білі сандалики, каже, що я в неї красуня, цілує - і я біжу» (підкреслення наше. - І. Б.) [4, с. 114], де білий

колір - символ душевної чистоти) та обмеженості у виборі, і світу дорослих, що асоціюється, з одного боку, з жорстокістю та безкомпромісністю, а з іншого - з можливістю творчої реалізації.

Ідея творчої реалізації оприявнюється уві сні через образ саду як символу свободи духу. Перебування в межевому стані балансування між двома світами засвідчує необхідність вибору. Проте Марія не приймає рішення на користь жодного з них (залишається непорушно сидіти на мурі), що сприймається як її нерішучість та нездатність керувати ситуацією. Останнє відтінено й образом дзвіночків, підвішених у гіллі дерев. За О.В. Ларіоновим та П.О. Ерзяйкіним, дзвіночки символізують приховане бажання змінити існуючу ситуацію, тримати під контролем подальший розвиток подій. Комплекс вини перед матір'ю, латентна нерішучість героїні у виборі викликають страх, що репрезентований кошмарною візією - сценою вбивства птахів з жіночими обличчями: «Один за одним без крику і стогону спадають птахи з дерев, забарвлюючи кров'ю траву, а дзвоники б'ють на сполох» [4, с. 114]. Образи птахів, з одного боку, вказують на втрату Марією сили у соціальній сфері, на її нездатність протистояти впливу матері й зробити рішучий крок вперед до досягнення своєї мрії («Птахи, які харчуються продуктами землеробства <...> символізують паразитичне існування або втрату сил у соціальній сфері. Якщо образи птахів повторюються, то це - симптом такого особистішого розладу, при якому має місце сформована нав'язливість постійного негативного впливу ззовні» [3, с. 358]). З іншого боку, птах - широко розповсюджений символ духу і душі в давньому світі, що зберіг це значення і в християнській символіці. Образи напівжінок-напівптахів («А на тих деревцях повсідалися великі птахи, схожі на пав, тільки з жіночими обличчями. їхнє пір'я грає всіма барвами, а білі лиця з чорними дугами брів і яскраво-червоними губами - спокійні та незворушні» [4, с. 114]) асоціативно пов'язується з міфічними Гамаюн та Алконост і є виразом Марійного бажання творчої реалізації. Образ чоловіка в темному костюмі з блискучими гудзиками асоціюється із чортом (нерідко у народній уяві чорт поставав в образі іноземця, пана в темному костюмі). За В. Войтовичем, чорт - первісно жрець Чорнобога, людина, наділена великою магічною силою, яку дають їй знання, почерпнуті зі стародавніх книг, написаних тайнописом (чертами і різами) [1, с. 591]. Зміст образу чорта активізує семантику образу чоловіка в чорному костюмі як людини, наділеної таємним знанням, що переорієнтовує сцену вбивства в площину ритуального жертвоприношення та обряду ініціації.

Перехід із світу дитинства у дорослий світ пов'язаний насамперед з пориванням зв'язків із матір'ю, відтінений образом крові, що тече із ран. Градаційно-динамічні деталі вбивства («виймає <...> рушницю», «стріляє», «один за одним <...> падають», «забарвлюючи кров'ю траву» [4, с. 114]) вказують на асоціативний зв'язок: вбивства - втрати цноти. Образ чоловіка в такому контексті є символом провідника у світ дорослих, рушниця -

фалічним символом, кров - ознакою дефлорації. Поведінково-рефлексивні деталі сприйняття цього процесу («Тільки діти можуть так ціпеніти перед злом, тільки їм дозволено подібне» [4, с. 114]) - вказівка на тимчасову смерть героїні, що акцентує її перехід до іншого світу. Чоловік із рушницею, зафіксований свідомістю Марії як сновидний образ, екстраполюється на реальний образ Петра-Артура: «Ти дивишся на мене, неквапливо підходиш і раптом цілуєш. Потім я плачу, бо ти несподівано чимось нагадав мені чоловіка, котрий вбивав птахів у казковому саду» [4, с. 115]. Зв'язок образів Петра-Артура та чоловіка з рушницею здійснюється через концепт чужого: «Як би я не захоплювалася горами, смереками, вони залишаються для мене чужими. І ти теж чужий» [4, с. 115]. Усвідомлення Марією «інакшості» та «чужості» хлопця є виявленням першого кроку до розуміння його «імітаторської» суті, що власне є синонімом бісівського начала, тобто прилучення до таємного знання. У реальному житті роль провідника до світу дорослих має виконати Петро-Артур: «Його охопило якесь шаленство, не контрольоване розумом. Наче він тримав у руках квітку, котра живе лише кілька годин, і треба встигнути нею намілюватись» [4, с. 120]. Цей перехід дівчини до світу дорослих має супроводжуватися втратою цноти, тобто фізичною близькістю. Водночас він є гарантом життя, натомість перебування у власному світі може спровокувати смерть: «Творіння не вб'є творця... Моє серце закалатало від страшного здогаду. Уб'є» [4, с. 85].

Через концепцію мистецтва, яке вбиває свого творця, репрезентований мотив жертвопринесення, що розгортається у зв'язку зі сновидними образами птахів. Отже, мистецтво інтерпретується як страшний молах, що живиться кров'ю свого творця, вимагаючи все нових і нових людських офір. У такому контексті в образі Петра-Артура закодовано сутність не лише провідника до світу дорослих, а й рятівника Марії від загибелі. Хоча в словах Петра-Артура звучить упевненість, що її тіло буде його («Марія - покірنا й мовчазна» [4, с. 115]), асоціативно виникає думка і про його оновлення, про зміну відносин імітатора із світом людей: «Зрештою для мага досить грати певну роль, усувати всілякі перешкоди, щоб на якийсь час злитися з людською масою. Але не переступати емоційної межі. Артур сьогодні вперше наблизився до неї» [4, с. 115]. Наділення Артура, за висловом імітатора Варфоломія, «комплексом совісті» спричиняє набуття людських рис і, як наслідок, втрату безсмертя. Отже, намагання хлопця врятувати Марію від смерті викликає трансформацію його суті, перехід із специфічного «магівського» світу до світу Марії.

Процес творення як антитези руйнуванню осмислюється іншим героєм роману Костиком як своєрідний притулок, форма порятунку від світу, у якому панує смерть. Ця думка виразно прочитується в його сні, у якому він бачить сад: «Якось уві сні я заблукав у чужому саду, де було безліч стежок і кожна дуже довга» [4, с. 52]. Традиційно сад - багатозначний символ творчої свободи духу. Ситуація входження до саду репрезентує

підсвідоме бажання сновидця (у даному випадку Костика) прилучитися до таємного знання, зокрема пізнання таємниці творчого процесу. Сад уві сні відмежований від зовнішнього світу («Невисоку металеву хвіртку обвивали білі й червоні ружі» [4, с. 53]), що дає підстави інтерпретувати цей образ як символ притулку. У Китаї сад є своєрідним продовженням дому, символом згоди природи і людини, а також уособленням світо будови, де наявні природні елементи поряд зі створеними людиною. Подібне спостерігається і в романі «Компроміс»: сад зі сну Кості характеризується як гармонія штучного й природного («Ще там стояли будинки <...>» [4, с. 52]), що є свідченням зв'язку образу саду з архетипом дому, а відтак - з образом притулку.

Сад як антипод зовнішнього світу та символ притулку є свого роду закритою системою, що вибірково впускає чужорідні елементи. Прагнучи уві сні долучитися до містичного досвіду, Костик відчуває себе чужим в оніричному просторі саду: «Якось уві сні я заблукав у чужому (підкреслення наше. - *І. Б.*) саду <...>» [4, с. 52]. Образи безлічі стежок, що бачить герой перед собою, з одного боку, символізують велику кількість можливостей, шляхів прилучення до таємного знання, а з другого - розгубленість Костика в чужому просторі. Роль провідника виконує стара жінка, образ якої можна інтерпретувати як уособлення мудрості і знання. Рух героя в містичному просторі саду осмислюється як обряд ініціації, символом прилучення до таємного знання є образи квітів, які дарує йому жінка-провідник: «Невисоку металеву хвіртку обвивали білі й червоні ружі. Жінка зірвала дві квітки й дала мені на прощання» [4, с. 53]. Образ ружі як знак трансмутації, перетворення [5, с. 410], екстраполюючись на ситуацію виходу із саду, свідчить про перехід Костика на якісно вищий рівень осмислення світу. Духовна вищість хлопця, набута в містичному просторі саду, зумовлює нерозуміння з боку оточуючих в реальному світі: «Все довкола виявилось грубим, неоковирним, абсолютно глухим і сліпим до прекрасного» [4, с. 53]. Це виокреслює феномен мовчання як народження поезії та невіголошення її на публіці. На таку долю Костика після його прилучення до таємного знання натякає подарована жінкою-провідником троянда. Згідно з греко-римською міфологією бог мовчання Гарпократ схилив Венеру до любовного зв'язку. Щоб купити його мовчання, син Венери, Купідон, вручив йому білу троянду. Тому в Німеччині троянду малювали або зображали барельєфом на стелях залів для нарад, підкреслюючи, що все сказане «під трояндою», є конфіденційним [5, с. 410]. Неможливість висловити думку звичайною мовою спонукає Костика до пошуків нової, що постає в його уяві симбіозом людської мови та мови квітів. Вивчити мову квітів - означає пізнати їх запах, що виступає нагадуванням про райське походження квітів [5, с. 410]. Сакральність образу квітів, мотивована їх приналежністю до Едему, змушує кваліфікувати будь-які експерименти над ними як гріх. Відповідно прагнення Костика пізнати таємницю квіткової плоти, джерело їхньої мови

пізніше сприймається ним самим як порушення табу, за що він має бути покараний: «Потім мені спало на думку, що квіти мусять мене ненавидіти, бо я їх рву. Ці ромашки, мальви, гладіолуси якоїсь ночі задушуть мене своїм запахом:, і ніхто не здогадається, в чому справжня причина моєї смерті» [4, с.52]. Нездатність пізнати мову квітів веде до неможливості висловитися, творити справжню поезію. Натомість формою реалізації стає псевдродоезія, псевдомистецтво: «Музика не потребує слів, поезія не потребує музичного супроводу. Ми разом лише тому, що не досягай бажаного. У мистецтві може бути спідка виконавців, а не спілка творців. Рок-група - це щось хворобливе, а сам рок уособлення ХХ віку» [4, с. 53]. Заміна справжнього мистецтва свого роду штукарством робить Костика беззахисним перед жорстоким світом.

Отже, оніричний дискурс, представлений у романі «Компроміс» сновидними картинами Марії та Костика, оприявнює ідею пошуку притулку від жорстокого світу. Усвідомлення Марією неминучості своєї скорої смерті зумовлює пошук притулку в минулому, репрезентований через сновидний образ дитини. Образ муру й місцезнаходження героїні вказують на її перебування на межі двох світів: світу дитинства, пов'язаного з образом матері та ідеєю захищеності, безтурботності, чистоти та одночасно обмеженості у виборі, і світу дорослих, що асоціюється, з одного боку, з жорстокістю та безкомпромісністю, а з іншого - з можливістю творчої реалізації. Процес творення як антитеза руйнування осмислюється героєм як своєрідний притулок, форма порятунку від світу', у якому панує смерть, світу, що постає через оніричний образ саду.

Бібліографічні посилання

1. *Войтович, В.* Українська міфологія / В. Войтович. - Вид. 2-ге, стер. - К.: Либідь, 2005. - 664 с.
2. *Давыдов, Д.* Ночное искусство (сон и фрагментарность прозы) / Д. Давыдов // Новое литературное обозрение. - 2002. - № 54. - С. 246-260.
3. *Ларионов, А. В.* Сон и сновидения / А. В. Ларионов, П. А. Ерзякин. - Екатеринбург: Изд-во Урал, университета, 1996. - 424 с.
4. *Пагутяк, Г.* Компроміс / Галина Пагутяк // Паггаяк, Г. Потрапити в сад. - К.: Молодь, 1989. - 224 с.
5. *Символи, знаки, змблемы: Энциклопедия* / Авт.-сост. д-р исг. наук, проф. В. З. Багдасарян. - М.: ЛОКИД-ПРЕСС: РИПОЛ классик, 2005. - 495 с.
6. *Фрейд, З.* Толкование сновидений / З. Фрейд. - К. : Здоровье, 1991. - 384 с.
7. *Фрейд, З.* Бред и сны в «Градиве» Иенсена / З. Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование. - М.: Республика, 1995. - С. 158-174.

Надійшла до редколегії 03.01.2010 р.

ДОСВІД МІФОЛОГІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ ЗНАЙОМОЇ КАЗКИ

Аналізується російська народна казка «Колобок» як міф, деградований у казку. Залучається філософське пояснення для обґрунтування нового підходу в прочитанні казки. Казкові герої інтерпретуються як образи-символи стародавнього ініційованого дійства.

Ключові слова: казка, світосприйняття, міф, ініціація, образ-символ.

Анализируется русская народная сказка «Колобок» как миф, деградирующий в сказку. Для обоснования нового подхода в прочтении сказки были задействованы философские объяснения. Сказочные герои интерпретируются как образы-символы древнего инициационного действия.

Ключевые слова: сказка, мировосприятие, миф, инициация, образ-символ.

Russian folk tale «Ro Iy-Pc ly» is analysed as the myth degraded into the fairy tale. The philosophical explanation of the fairy tale is taken as the foundation of the new approach in its interpretation. The fairy tale's heroes are treated as the images-symbols of the ancient initiative system.

Key words: folk tale, world outlook, myth, initiation, image-symbol.

Зміст народних казок: пояснюється, як правило, в морально- етичній площині. Потрібні; певне зусилля, щоб інакше поглянути на звичний сюжет і знайомих казкових героїв, побачити їх у несподіваному ракурсі та нових ролях. У даній роботі наведена спроба відійти від, стереотипу сприйняття російської народної казки «Колобок» і розглянути її з незвичної точки зору.

Традиційні аспекти казок розглядалися численними дослідниками (В. Анікін, А. Колганова, М. Калініна та ін.), проте нам не вдалося знайти роботи, що нестандартно трактують казку, яка нас цікавить. Тому, можливо, це перша робота такого роду.

Метою цієї статті є спроба читання по-новому відомої та популярної казки «Колобок», пропонується незвичне трактування сюжету й символіки, що міститься в казці. Простота казки оманлива та: за лаконічністю рядків з невибагливим змістом іноді ховаються містичні таємниці й думки, що вражають духовною насиченістю та філософською глибиною.

Слово «колобок» не являє собою ім'я власне, це - ім'я прозивне. Сам колобок - не тварина і не людина, а якась вигадана казкова істота. Проте

інтерпретація цього слова могла б зайняти не один десяток сторінок філософського обґрунтування, оскільки воно тісно пов'язане з світобаченням стародавніх слов'ян, їх світосприйняттям і свідомістю, які складали єдине ціле з середовищем, заселеним нашими предками, таємничою Гіпербореею, що зазвичай відносять до Півночі. Для цих районів характерним є кругове, а не лінійне пересування сонячного диска або Коло по небу.

Така специфіка зорового руху сонячного світила знайшла втілення й у світосприйманні мешканців цих регіонів, у їх відчутті ускладненої кругової циклічної моделі часу (на противагу сучасній спрощеній лінійній концепції, що функціонує за схемою «минуле, теперішній час, майбутнє»). У північних широтах сонце півроку «відроджується» й півроку «вмирає» (полярний день / полярна ніч). А між списками життєвого й смертного циклів існують періоди спаду, переходу від вищої точки літнього сонцестояння до тривалої зимової ночі, тобто до дня зимового сонцестояння та поверненням відродженого Коло.

Мешканці Півночі інакше сприймали сонячне світло та світило, ніж це можна б було очікувати від мешканців Півдня, що є більш сприятливим у кліматичному аспекті. Тому Богом: стародавніх слов'ян був бог Світла, а рік - Коло - був Днем життя бога, в якому розрізняли полудень / північ (літнє / зимове сонцестояння), після якого починається відлік часу до моменту нового народження сонця. Сезони року сприймалися як зміна часу доби: весна-ранок, літо-день, осінь-вечір, зима-ніч. Логічним є те, що новий рік починався весною-ранком у мить народження сонця, а, тобто, і життя (порівняємо зустріч сучасного нового року зимою-ніччю, ідо символізує смерть і темряву: з'являються висновки, далекі від оптимістичних).

Аналогія річних сезонів переносилася на життєве світосприймання мешканців Півночі: зима / літо - це прояв темряви й світла або зимового Зла та літнього Добра, які боролися між собою. З першою появою світла сили Світла й Добра починали виборювати свій ранішній і денний (весняно-літній) простір, щоб пізніше поступитися ним Злу - вечірньо-нічному (осінньо-зимовому) часу, коли сила божественного світла зменшувалась.

З розуміння зміни світла та темряви як боротьби Добра і Зла народилося героїчне світосприйняття мешканців Півночі та стародавня містика: дві лінії Добра і Зла перетинаються, утворюючи хрестовину або хрест, найдавніший слов'янський символ, в графічному центрі якого йде боротьба Добра / Зла або Світла / Темряви. Хрест не є статичним, він рухається; хрест, що обертається, утворює круг або колбі А людина, яка графічно зображається як крапка та прикріплена до кола, і є коло-бік, оскільки людське життя з моменту народження й до смерті нерозривно пов'язане з божественним колом.

Існує й інше трактування цього слова як коло-бог: унаслідок оглушення дзвінкої консонанти *z* на *k* присутність слова «бог» у цьому випадку не є таким явним, як у попередньому варіанті, проте повністю співпадає з

інтерпретацією сонячного диска як бога Світла. З таким тлумаченням пов'язано ще одне трактування слова як «бік коло»: внаслідок принципу подібності, для того, щоб притягнути та проявити присутність бога Світла (а також сонця) на землі, необхідно символічно представити їх у схожій матеріальній формі; такою формою, що є подібною до божественної, є малий круг як сторона, край або бік більшого за розміром Коло: «бік коло» означає те ж саме, що і «коло-бік».

Здавна найбільшою таємницею буття вважалася таємниця життя / смерті: народження, становлення, згасання, смерть і нове зародження життя, безмежний безперервний життєвий цикл, відчуття людського життя як прояви вищої божественної сили, вічного ритму руху коло,-року, у гармонії з яким розгортається, рухається, функціонує людське життя - коло-бік. Людина-колобок знаходиться в постійному русі, тому мешканець Півночі бачить свій образ і своє існування динамічно, в розвитку щодня і щороку: ранок - дитинство, юність (весна); день - дорослішання і мужніння (літо); вечір - в'янення, старість (осінь); ніч - вмирання й смерть (зима). Але смерть - не кінець, а всього лише перехід до іншої форми існування, через смерть починається відродження до нового Життя в наступному поколінні й до нового становлення в дітях, онуках, правнуках - у нащадків.

Таким чином, круг людського життя (колобок) ототожнюється в простих і зрозумілих образах-символах перетікання добових періодів, які, в свою чергу, мають точний аналог безперервного кругообертання року, а фік - це божественний день Світла, й цей день також безперервно повторюється в кругообертанні божественного Року всесвіту. Коло або кругообертання є основою життя універсуму та природним космічним законом буття. Коло-рік, як закон вічного обертання, є фундаментом самоусвідомлення людини як божественного єства та основою для відчуття себе й Бога.

«Рік для людини є ви́пцм' ототожненням божественної дії у Всесвіті. Він є виразом даного Богбй¹ Космічного закону, у порозумінні з яким відбувається становлення світу в безмежному просторі. Чарівний глибокий образ, який можна побачити в природі, - це Рік Божий. Багато днів складає Рік, і в кожному з них знову відкривається образ Року: народження якого походить усе життя, його підйом на вищу Вершину, та його спуск, смерть, він сходить, щоб знову повстати. Ранок, полудень, вечір і піч у добі відповідають в Році весні, літу, осені та зимі. Навесні «Світло Всесвіту» знову пробуджує все життя, випрямляється, розвивається, поки не досягне Повного розгортання й межі зростання в полуденно-річному часі, щоб знову почати шлях до ночі та зими, готуючись до смерті, за якою неминуче слідує нове народження» [4, с. 80].

Священний Рік або Коло, що охоплює простір і час і містить у собі принцип вічного обертання й зростання, утілювався через символ вічнозеленого Річного Світового Древа - Древа Життя, як базового поняття в практичних містичних обрядах і ритуалах стародавніх слов'ян. (Пригадаємо т аємно-загадкове Лукомор'я та Дуб зелений, як аналог Древа

Життя у відомому творі А. С. Пушкіна: казкові віршовані твори поета непрості за змістом і містять великий об'єм езотеричної символіки, яка ще до кінця не розшифрована й чекає свого вдумливого тлумача). Тому Новий Рік зустрічали з типовою для північних широт вічнозеленою ялинкою, яку ставили на хрестовину: вона була символом нев'янучого Древа Життя, вічного Коло / Року, а, тобто, і Світла.

Відгук стародавньої містерії - проводи Старого Року / зустріч Нового Року з Дідом Морозом і Снігуронькою - відомі зі споконвічних часів і добре знайомі кожному з нас із дитинства. Тільки Снігуронька спочатку була Білою Богинею (або Бабою) та дружиною Діду Морозу, що народжує оновлений світ, але потім поступово трансформувалася у внучку Діда; а Дід (Мороз) власне й був сонячним богом Світла (його невід'ємний атрибут - сонячне коло на одязі), який пізніше перетворився на доброго сімейного Дідуса, що дарує подарунки. Але спочатку вони поза сумнівом були персонажами однієї з найдавніших солярних слов'янських містерій.

Тепер звернемося до аналізу казкового тексту. Ми пропонуємо розглянути всіх діючих персонажів, як учасників матеріального дійства. Символіка образів старого й старої (вони ж - Дід і Баба, а також бог Світла та Біла Богиня) була розглянута раніше. Вони - міфолог гізовані прабатьки людини та світлі боги, що дарують життя всьому сущому на землі. Їх ролі чітко розподілені: старий - ініціатор дії (прохає випекти колобок), але виконання та реалізація операції цілком покладається на стару, дії якої схожі на певний шаманський ритуал. На ілюстраціях колобка зображують як круглу пухку булочку, що за формою нагадує м'ячик. Проте згідно з текстовим описом колобок має форму плоского коржика або коло, символічне значення якого було розглянуто вище.

Відповідно до текстового опису, перш ніж досягти землі після свого несподіваного пожвавлення, колобок проходить через низку проміжних переходів, які можна співвіднести з символікою поетапного / поступового втілення душі на землі. Але найцікавіша інформація сконцентрована в тому факті, що на своєму шляху колобок зустрічає тільки звірів і жодної людини. Причина цього стане яснішою з подальшого аналізу зустрічей / розлучень колобка з представниками світу звірів.

Першим у зооморфному ряді серії зустрічей / розлучень колобка вказаний заєць - місячна тварина. Він символізує інський (жіночий) аспект божественної енергії, вважається атрибутом місячних божеств і посередником між ними та людиною, але одночасно пов'язаний з Матір'ю-Землею, асоціюється з жертвним вогнем і життям, що пройшло через смерть, є також символом плодючості, відродження та оновлення на початку весняного рівнодення, в цьому аспекті він ототожнюється з дитинством. «В європейській традиції пасхальний заєць <...> символізує світанок і нове життя, є атрибутом богині Місяця з заячою головою <...> Еостри (в англо-саксів), яка й дала ім'я Великодню - Easter. З цієї ж причини

пасхальний заєць символізує відродження, воскресіння, так само як і народження нового Місяця» [1, с . 97].

Наступним на шляху колобка є вовк, що ототожнюється в слов'янській міфології з Ярилою, якого часто називали Вовчий Пастир, Вовчий князь; він - молоде весняне сонце, завжди сприймався в слов'янській обрядовості у вигляді пристрасного парубка. Далі з'являється ведмідь, образ-символ Вейеса, батька Ярили. В календарному плані їх зустріч співвідноситься з наступним явищем; Ярило- сонце досягає вершини свого зростання на Купальські свята (день літнього сонцестояння), після яких тривалість сонячного дня скорочується та світило переходить під контроль старця Велеса. Молодість і зрілість переходять у логічну фазу мудрої старості: слабшає сонце - марніє та засинає природа. В народі після Купали казали, що ведмідь- Велес рік до зими обертає.

Наступний зооморфний образ - лисиця; на жаль, нам не вдалося ідентифікувати цей образ із будь-яким божеством, оскільки схожа інформація відсутня в доступній нам літературі; проте відомо, що в лисицю втілюються душі померлих, що вказує на її зв'язок зі світом мертвих і це є завершальною рисою в казці. Логічно припустити, що лисиця асоціювалася з богинею смерті, Марою (з усіх тварин у казці - це єдиний жіночий персонаж). Нашу гіпотезу підтверджує фінал казки: лисиця з'їдає колобка, що є рівнозначним до смерті людини, а також; символізує початок зими та цілковитого царювання холоднечі. Проте Коло / Рік, не зупиняє свого розвитку: холонуче світило знаходиться під владою Хорса Зимового (символу холодного зимового сонця), якого славили на Коляду, запалюючи вогняні колеса на високій жердині, що було аналогом сонячного диска на Дереві Життя. (Чи не так, лисиця, що сидить із витягнутою догори мордочкою, на носі якої знаходиться круглий колобок - образ-символ сонця, в контурному плані нагадує жердину з палаючим колесом-сонячним диском; диск спалюють, а колобка з'їдають). Проте смерть у фіналі драми - не кінець, а початок нового Коло / Року.

У дослідженій символіці наведені описи декількох процесів; зміна діяльності сонячного світила протягом року; природна зміна сезонів року; цикл життя людини; зародження самого життя від божественних прабатьків і життя богів. Кожний елемент у зооморфній системі казкової символіки має своє чітко окреслене місце в складній структурі магічного світоустрою. Таким чином, місячні божества (заєць) завжди сприяли заняттям магією та чаклунством, Вовк-Ярило вважався мешканцем Кромі (межі між світами живих і мертвих) та її вартовим, а ведмідь-Велес - заступником магічних мистецтв і провідником у світ мертвих (символізується постаттю лисиці).

Таким чином, із душами мертвих можна спілкуватися, якщо пройти вказаний ланцюжок посередників. Але, щоб обійти неприємності на кожному з етапів, необхідно проводити різноманітні захисні дії по черзі проти кожного з наведених вартових-тварин. Недаремно колобок-людина, що, насмілювався вирушити в царство мертвих зі світу живих, кожного разу

співає пісеньку-оберії, у якій він методично ідентифікує себе як представника іншого, світлого всесвіту. Його фатальна помилка відбувається при зустрічі з лисицею не тому, що лисиця сильніша за інших звірів, а тому, що вона діє за власного програю мою, несумісною з діючими програмами інших вартових. Символіка проста.: малоімовірно обманути (тобто перепрограмувати) смерть і покинути царство мертвих навіть за допомогою магії.

Акцентуймо увагу також на наступному, Коли Ярилз та. Велеса згадують разом, то в цьому випадку їх можна юзглядатк як єдиного молодого7 старого Велеса, а зміну одного бога іншим - як факт міфологічного поєдинку, «самоініціації Вішого бога, поєдинку Велеса з самим с собою - Велеса молодого з Велесом старим» [3,- с. 35- 36]. «Ініційований» та «магічний» варіанти прочитання казки, що залишився від стародавньої присвятної містерії, хоча багато важливих деталей, які могли б допомогти відновити весь ланцюжок містеріальних дійств, розчинилися в часі, матеріалу що дійшов до наших сучасників, наводить достатньо цікаву інформацію для дослідження.

Виявлений езотеричний контекст припускає іншу жанрову інтерпретацію аналізованого твору. Ми вважаємо, що було б правильніше співвіднести «Колобок» із міфом: міфотворчість і міфологію розглядають як форму стародавньої філософії, вважаючи стародавні міфи прообразами казок, що з'явилися пізніше, та маючи на увазі під казками «деградований міф» Характерною рисою міфів є спроба пояснення якого-небудь Природного феномену або процесу, що відноситься до життя людини. Це цілком співвідноситься з казкою «Колобок», яка показує російський солярний міф із збереженими елементами космогонічного та антропОгоЙчноГь міфів, які обов'язково містять ідеї творіння, розвитку та пояснення походження людини. Як показує наш аналіз, ідеї творіння та розвитку гівною мірою присутні в досліджуваному творі.

У казці також є видимим зв'язок із іще однією групою міфів, пов'язаних із процесом народження / вмирання, це культові міфи, корені яких простягаються в глибоку давнину. Наявність даного аспекту в казці характеризує високу стадію культурної еволюції слов'ян; у даному випадку ми маємо справу з філософською концепцією світогляду, представлену в містких образах-симвоях російської фольклорної традиції. Такому сприйняттю допомагає на дзвичайна простота структури та лаконічність мови казки. Те, що казка збереглася й жадана дотепер, говорить про її живу дієву силу: як світоглядна модель про будову всесвіту вона опановується в ранньому дитинстві, впливаючи па процес формування в людини моделі життя на Землі.

Таким чином, казку «Колобок» слід інтерпретувати як деградо- иапий міф із декількома рівнями розуміння. В аналізованій казці виведена структура кругової будови космосу, який представляє діючу модель

всесвіту на рівні індивідуального людського життя та у масштабі універсуму.

Бібліографічні посилання

1. *Купер, Дж.* Энциклопедия символов. Книга IV / Дж. Купер. - М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995. - 402 с.
2. Рододюбие. Ярило. - Москва-град: Светорусье, 2004. - 160 с.
3. Русские народные сказки из сборника А. Н. Афанасьева. - М.: ПРАВДА, 1982. - 576 с.
4. *Паль, Лиин фон.* Аненербе: оккультный демарш / Л. фон Паль. - М.: Астрель-СПб, 2007. - 285 с.

Надійшла до редколегії 09.01.2010 р.

УДК 821.161.2-.32.09

Л. С. Каніболоцька

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ПРОСТІР І ЧАС В ОПОВІДАННІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ВОЛОСОЖАР»: СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЯ

Аналізується час і простір у психологічному оповіданні П. Загребельного «Волосожар», де художня концентрованість темпоральності-минуле і теперішнє - постійно сполучаються, зумовлюючи естетичну функцію повісткування.

Ключові слова: оповідання, простір і час, пейзаж, психологія пам'яті, топонім, топос.

Анализируется хронотоп в психологическом рассказе П. Загребельного «Волосожар», специфика прошлого и настоящего, эстетическая функция времени и пространства в повествовании.

Ключевые слова: рассказ, пространство и время, пейзаж, психология памяти, топоним, топос.

Time and space in psychological story «Volosoahar» where artistic concentration of the temporality the past and the present - creates aesthetic function of the story are analyzed.

Key words: story, time and space, scenery, psychology of memory.

У художньому світі оповідання «Волосожар» Павла Загребельного простір і час має особливу естетичну функцію, визначає не тільки час і місце подій, але й формує концепцію та ідейний стрижень твору. Як підкреслював А.Г. Габричевський, «для всякого художника... Время и пространство суть не априорны: форм созерцания... а некие непосредственные данные бытийной иреальности, столь же объективные, как и жизнь и мир» [1, с. 134], вони визначають певну систему у творі. В оповіданні «Волосожар» наявні два темпоральних напрямки: умовний теперішній час подій, які переживає герой, і минулі події - час пам'яті. Вони переплітаються, взаємодіють, формуючи психологічний час: як темпоральну доміную, що зумовлює його жанрову специфіку (психологічне в оповіданнях створює драматичну динамічність повісткування).

Оповідання відкривається морським пейзажем: «Вітер не вщухав кілька днів, і море клекотіло такою пронизливою синявою, що здавалося, ніби вхоплюється вона тобі в саму душу і стаєш ти безжурним, як хлопчисько. Синява вічності» [2, с. 4]. Поруч із хронотопічною, розгорнутою динамічно («вітер не вщухав»), вводяться і темпоральні межі («кілька днів»), визначається «синява» як вічна категорія [«синява вічності»]. Мотиви моря, «синяви» пов'язані з оповіддю про Чорногорію, з її історичним часом, набуваючи статусу ліричного лейтмотиву: «...коли мало не сам Наполеон, який гордовито написав чорногорському владіці: «Злізь із своїх гір і впокорися мені, імператорові, французів!» - на що владика відповідає: «Злізь ти зі свого коня і вклонися нашим горам, а чорногорці нікому не вклоняються» [2, с. 4]. Відбувається поєднання простору й історичної пам'яті: «З вузького узбережжя повсюди видно гору Ловчен, де похований великий чорногорець Петро Негош, колишній світський і духовний владика усієї землі і довічний владика чорногорський сердець, «зачарованих його «Гірським вінцем» [2, с. 4].

Пейзажні замальовки варіюються і подаються через головного героя оповідання режисера Колядки, який наче досліджує простір: «Ніхто не зазирає в твою душу. Хіба що оце чуже тепле море, з його дико синіми очима» [2, с. 4]. Якщо на початку твору пейзаж постає як об'єктивно-констатуючий, то наступний його фрагмент підкреслює психологічне сприйняття творчою особистістю природи, яка схильна до олюднення явищ довкілля: «море з його дико синіми очима» [2, с. 4], об'єднує ці дві пейзажні замальовки мотив синяви.

Наступний абзац це осмислення простору в історичному часі: «Тут були ще древні греки, тоді важконогі римські легіонери жебруючи християнські проповідники, турецькі корсари, венеціанці і мало не сам Наполеон, який гордовито написав чорногорському владіці...» [2, с. 4]. Цей історичний екскурс не тільки характеризує минулий простір, який ще не має чіткої географічної визначеності адреси (хоча наявне означення «чорногорський владика»), але й підкреслює ерудованість головного героя, його

зацікавленість «чужим простором, де виникає образ гори, поданий через реальний топонім - «Ловчен». І знову простір співвідноситься з історичним часом: «А колись чорногорці на плечах несли на цю неприступну гору велетенську труну з тілом Негоша (він мав понад два метри зросту) під спів тужливий і мужній, під молитви, юнацькі свої пісні і вірші самого митрополита Петра. І поклали його на Довчені, щоб бачив усю Чорногорію, і все море, і навіть за морг» [2, с. 4]. Уточнюється в оповіданні і назва моря і географічне розташування об'єктивного простору: «Кажуть, з Довчена в гарну погоду можна побачити Італію на тім боці Адріатики» [2, с. 4].

Опис простору постає не як географія подій, а через динаміку роздумів героя, який конкретизує, уточнює його, що сприяє психологізації толосу: «Історичний екскурс про гору Ловчен плавно переходить в номінацію більш широкого простору через точний топонім: «Чорногорія» [2, с. 4].

Наступний пейзажний локус створює панорамну перспективу простору: «Узбережжя вигинається біля підніжжя суворого Довчена, мов квітуча гірлянда, з його апельсиновими садами, лаврами та магноліями, і тисячолітні маленькі міста на ньому - теж мовби дорогоцінний вінець, покладений до ніг Негоша: «Бар», «Петровець», «Будка», «Котор», «Херцегові» [2, с. 4]. Лаконічні назви флори («апельсиновий сад», «лаври», «магнолії»), сполучаються з назвами «маленьких міст», що мають темпематичний зміст («тисячолітні»).

Павло Загребельський повсякчас намагається об'єднати просторові й часові характеристики місця подій, що подається через індивідуально-авторське сприйняття режисера Колядки, який цікавиться і «гірським» простором і історичним часом - віддаленим і більш близьким (це пов'язано з темою війни, що стане центральною у творі), названо і місце, де перебуває головний герой Колядка (Будва) і час («другий місяць»). Режисер Колядка знімає фільм про минуле маленької сербської дівчинки, життя якої врятував радянський солдат: «Колядка жив у Будні вже другий місяць, «з кіностудією «Ловчен-фільм» працювали над сценарієм фільму для спільної постановки. Фільм мав умовну назву «Вязьма». Так звалася маленька сербська дівчинка, яку врятував радянський танкіст. Родом він був з Вязьми - таке ім'я отримала і дівчинка» [2, с. 5].

Павло Загребельський вводить трагічний час пам'яті, одночасно постає історичний час - Велика Вітчизняна війна і психологічний час пам'яті про минуле маленької дівчинки: «Вона не пам'ятала нічого. Ні батька, ні матері, нікого з родичів. Усіх убили фашисти. Лише згодом, уже з дитячої пам'яті припливала до неї страшна згадка про хижого чоловіка в чорній шкірі, який сидить на камені під дзвіницею маленької сільської церкви і стріляє з величезного чорного пістолета, в старий мідний дзвін, який від кожного удару кулі стогне і плаче, а за ним плаче маленька Вязьма, безсила розповісти будь-кому про це жахливе видиво з минулого» [2, с. 5].

Вводячи реальні топоніми (Будва, Ловчен, Бар, Котор, Петровац), письменник надає простору достовірності реальності. Картини простору

боїв подаються не в прямому описі, а через оповідь про минуле: «радянські сапери під бомбами й снарядами фашистськими прокладали містки й гатки для танків і як танки радянські, палаючи, пробивалися до цього берега, вона вжахнулася і заплакала, як колись у дитинстві, і спробувала розповісти кінематографістам про свій давній кошмар, але так і не зуміла» [2, с. 5].

Автор оповідання відтворює закритий простір приміщень студії «Ловчен-фільм»: «Окрім тютюнового диму і пахощів кави, в усіх приміщеннях «Ловчен-фільму» настирливо панував пил: дрібний, сірий, якийсь древній, ніби з тисячолітніх гробниць або доріг, він висів у повітрі, лежав тонким, але незнищеним шаром на підлозі, на меблях, на всіх предметах, норовив притрусити й людей, так що тим щоразу доводилося обтріпуватися, мов голубам на покрівлі» [2, с. 5]. Такий пил відсутній у природному просторі, а в оповіданні він створює контраст «замкненого» і «відкритого» локусів: «...ніде більше цього пилу не відчувалося. Ні на пляжах над морем, ні на зеленому острові Стятого Миколи, до якого через бухту біліла затоплена морем білокам'яна дорога, споруджена їде римлянами, ні в дорогих готелях для німецьких туристів, ні в підгірських садках, ні на базарі, на який удосвіта спускалися з гір на віслюках старі чорногорки в традиційно чорному (без будь-яких слідів пилу) одязі, привозячи свіжу зеленці садов, йду, курей і гребенястішівні...іро Судили місто бадьорим едіврм»!^; еја-ој. Такий контраст виникає й далі, коли герой згадує: «Студентом цін якийсь час наймав кімнату в підвалі. Вона з'являлася тоді мало ке щоночі і виводила його з того підземелля на волю, на простір з міста, яке ще все лежало в руїнах з війни, кликала в поля, під небеса, до сонця, до вітру» [2, с. 8].

Павло Загребельний естетизує природний простір; у якому існує минула історія («споруджена ще римлянам») і сучасність (в дорогих готелях для німецьких туристів), місцевий колорит (опис І чорногорців). Така часопросторова єдність зображуваного обумовлює семантичну наповненість у творі «Волосожар» закритий фокус кіностудії постає в негативній оцінці («непривітні павльйони» і «пилюга»), але й тут присутня темпоральність: час теперішнього і минулого: «...залах і кімнатах якимись надприродними силами зібрано було всю ту пилюгу, що здіймалась від ніг усіх, хто хоч і короткочасно, але товкся на цьому узбережжі і протягом цілих тисячоліть» [2, с. 6]. І далі в описах присутній теж темпоральний прийом різних форм часу: «...вітер з моря бився в товсті стіни з ніздрюватого чере-пашнику, так ніби вперто прагнув повідомити Колядці якісь таємниці, іцо жили над цими водами і на цих берегах цілі віки» [2, с. 10].

Письменник постійно сполучає час і простір, відзначаючи два обличчя часу - минуле і теперішнє - минуле постає у пам'яті героя як спогад: «Але то тільки випадкові орієнтири його болю і несвідомого страждання, яке не дає спокою Колядці ось уже кілька десятиліть, ще з війни, мало не з перших: її місяців, і не зникає, не замулюється в безжальних розтоках часу, а щодалі

увиразнюється, стає дорожчим і ближчим, як згадка про молодість, чистоту й радість:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый [2, с. 7].

Павло Загребельний не датує час, бо для його адресата - українського читача ця дата відома - Велика Вітчизняна війна, що стає най-важливішою для оповідання темою минулої трагедії нашого народу. Саме ця подія у творі постає як загальна трагедія і як факт біографії кінорежисера Колядки: «На війні перед тобою щомиті пбстають справи конечні, і для душі немає ні розслаблення, ні. ного. І це тому, що смертей там завжди більше, ніж *жит*[^] але він уцілів. Било в танк твердо і страшно, гриміла смерть'.над ним і тупо вдаряла йому майже в саме серце, він вижив. Але ці удари боліли в серці більше й більше, війна не відходила від нього, стояла біля узголов'я і - диво! - вела за собою геть незбагненне, не властиве їй, вороже й чуже» [2, с. 7].

Війна, залишаючи трагічний слід у душі героя, приходить у сновидіння, в якому виникає романтична фігура дівчини: «Всі ці роки приходила в його сні біла ніжна постать, виникала некликана й незвана, ласкаво усміхалася йому, огортала і обвивала його м'яким серпанком, тихо вела за собою, і він слухняно й безтемйУ йшов за нею, мовби провалюючись у солодке небуття, щоб опинишся самотнім і покинутим у безнадії і розпачі туги» [2, с. 7], що постає в емоційно-ліричній тональності. П. Загребельний відзначає і внутрішній смуток героя після цих слів: «...лишаючи в душі Колядки тяжку тугу, самої - ність, покинутість і сирітство» [2, с. 7].

У спогадах героя постійно присутні різні часові площини: «якийсь час», «щоначі», «тепер», «як іноді», «тепер», «як колись», «щоразу», «сьогодні» [2, с. 8], «ніколи» [2, с. 1], «не мав часу», «тнарешті» [2, с. 11], алЄ всі вони в часових вимірах невизначені. Письменник дуже чітко передає психологію сприйняття минулого часу, часу пам'яті і свідомості героя, використовує стилістичний прийом градації, повторюючи слово «ніколи», що акцентує визнання героя, бо він ніколи не бачив обличчя дівчини уві сні: «Він ніколи не бачив обличчя тієї жінки у своїх снах. Тільки біла тінь, ніжна тінь на душі і в серці. З уривків марень намагався скласти її образ... Але та зі снів, ніколи не показувала лица (а може, він неспроможен був його побачити), ніколи Не подавала голосу» [2, с. 8] (підкреслено нами. - Л. К). Його емоційний стан має пояснення у наступному епізоді: письменник таїну сновидіння трактує не за Фрейдом як дію підсвідомого, а логічно й реалістично із листа друга-фронтовика: «Шановний товаришу кінорежисер, - звертався до нього автор листа. - Не дивуйтесь моєму звертанню... Восени сорок першого року я лежав у госпіталі в Саратові в палаті номер дев'ять, а на сусідньому ліжку лежав молодий танкіст на прізвище Колядка з тяжким пораненням голови... Чи це не ви - той Колядка?» [2, с. 11].

Павло Загребельний, залишаючись вірним своєму принципу, вводить історичний час за допомогою спогадів про знайомих уже героїв, подаючи цитату французького філософа XVII століття: «Рятувався мужнім словом філософа, що жив у Франції в часи Хмельницького і, як Богдан проти магнатів і шляхти, боровся проти темряви в людській свідомості, уславляючи силу і велич знання. Ми знаємо, що не спимо. Яке безсилля долає нас, коли ми пробуємо довести це розумом; це безсилля свідчить про слабкість нашого розуму, але не про сумнівність усіх наших пізнань» [2, с. 8].

Письменник використовує прийом прозометрії, вводячи віршовані уривки:

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло [2, с. 11].

Такі цитати у прозовому творі підсилюють тему ліричних переживань головного героя, людини творчої, обдарованої, тонко відчуваючої навколишнє життя.

У потік нарації прозаїк вводить і лист колишнього фронтовика Гладуна (він називає його місце проживання «Алтай»), який розкриває таїну дівчини із снів Колядки. Він точно називає дату - «Восени сорок першого року» [2, с. 11]. І місце госпіталю в Саратові, ім'я дівчини, яке існує в згадках головного героя. Лист емоційно подіяв на Колядку, пробуджує пам'ять про війну: «Він пам'ятав усі дні, години й хвилини війни, пам'ятав усіх, з ким зводила фронтова доля, живих і мертвих, пам'ятав їхні лиця, їхню ходу, кожне олово їхнє, усмішку докір, лайку, прокляття і величання, пам'ятав запах крові, тяжку знемогу давній дим від розривів мін і снарядів, стрибливий лет трясучих ворожих куль, тупі удари снарядів у танкову броню, щоразу ніби в саме твоє серце, солодкий дим польових кухонь, дороги відступів і відбивання фашистських нападів, щастя наступу і великих битв, і молодість, молодість...» [2, с. 12] (підкреслено нами. - Л. К.).

Павло Загребельний використовує градації, повторюючи слово «пам'ятав» в уривку чотири рази для переліку прикмет війни, що створює концептуально важливий для оповідання хронотоп війни.

Емоційні спогади героя доповнюються і фрагментами згадок про санітарний потяг: «...і в польовому, куди вона перейшла згодом, і в санітарних поїздах, якими вивозила з фронту поранених, і вже в госпіталях, де сама лікувалася, бо горіла в санітарному поїзді, втратила ноги, вмирала, але не вмерла...» [2, с. 15].

І знову письменник вербально прямо сполучає минуле і теперішнє: «...яка тонюсінька ниточка перекинута з сорок першого року єднає їх, а ще більше лякаючись, щоб ця ниточка, так несподівано з'явившись, знов не перервалася і не зникла тепер уже навіки» [2, с. 12]. Павло Загребельний постійно використовує протиставлення, сполучаючи «тоді» і «тепер»

[2, с. 14,15]. Якщо в описі минулого часу подається точний топонім - «Саратов», «Волга» [2, с. 5], дата («осінь сорок першого»), то в теперішньому часі точне місце подій, але де мешкає дівчина не називається «...десь у середній смузі Росії» [2, с. 15].

І кінорежисер Колядка вирішує створити фільм про цю дівчину, називаючи її ім'ям зірки - «Волосожар», яка його захоплює. Але тепер він знає, що має робити. Отой відкладений фільм про сербську дівчину він довершить. І назве його «Волосожар»... і Волосожар горітиме над осінніми придунайськими лісами» [2, с. 16]. Письменник розкриває тему психології творчого процесу, передаючи психологію пам'яті, сновидінь у свідомості героя, що своєрідно переплітаються, оповідання «Волосожар» у своїй структурі має художньо концентровану тем- поральність, де взаємодіють минуле і теперішнє, хронотоп війни, що присутній у свідомості кінорежисера Колядки. У своєму творі Павло Загребельний сполучає прикмети і характеристику конкретного історичного часу з психологічним часом внутрішнього життя героя оповідання. Таке поєднання сприяє створенню концентрованої тем- норальності, співвіднесеної з художнім часом і простором, визначає авторську манеру письма і сприяє особливому жанроутворенню психологічного оповідання «Волосожар».

Бібліографічні посилання

1. Габричевский, А.Г. Пространство и время / А.Г. Габричевский // Вопросы философии. – 1994. - №3. – С.134-147.
2. Загребельний, П. Неймовірні оповідання / П. Загребельний. – К. : Рад. Письменник, 1987. – 361 с.

Надійшла до редколегії 15.12.2009 р.

УДК 821.161.2. – 3.09

Г.М.Колісник

Український державний хіміко-технологічний університет
(м. Дніпропетровськ)

МОТИВ ПОШУКУ В ПОВІСТІ Є.КОНОНЕНКО «ЖЕРТВА ЗАБУТОГО МАЙСТРА» ЯК ЗАСІБ ЗОБРАЖЕННЯ ІНІЦІАЦІЇ ГЕРОЯ

Аналізуються особливості художнього розвитку мотиву пошуку в повісті Є.Кононенко і виявлення зв'язаної з ним особистісної еволюції головного героя.

Ключові слова: пошук, індивідуація, особистісний розвиток, модель.

Анализируются особенности художественного развития мотива поиска в повести Е. Кононенко и выявления связанной с ним личностной эволюции главного героя.

Ключевые слова: поиск, индивидуация, личностное развитие, модель.

Вихід дев'ятої книжки Євгенії Кононенко супроводжувався активною піар-кампанією, яка, з одного боку, зумовила появу повісті «Жертва забутого майстра» як яскравої літературної події року, а з іншого - запрограмувала читачів і кричків на одностороннє її сприйняття. В анотаціях до повісті акцент зроблено на двох аспектах: повість «Жертва забутого майстра» - це арт-детектив, українська версія, «Коду да Вінчі». Це стало, відповідною точкою для рецензій у пресі й, коментарів на літературних форумах. Оцінюючи жанрову своєрідність «Жертви забутого майстра», критики відзначають слабкість детективної лінії. Так, Костянтин Родик вважає, що літературний стиль Є. Кононенко непридатний для творів такого роду: «...ця фірмова «трясовинність» письма Євгенії Кононенко і не дає їй набрати екшн-обертів. Сюжетна динаміка пробуксовує, і, щоб не дати їй «заглухнути», авторка змушена «газувати» за допомоги рекламних пауз на кшталт: «Тоді ми ще не знали, які страхоття переживемо в цих стінах...» [3]. Також недоліком твору вважають те, що Є. Кононенко обмежила мистецьку лінію повісті вказівкою на загальновідомі факти з життя Пінзеля і описом декількох його робіт, зосередивши увагу на «ображенні стосунків Лесі Касовської й Мішеля Арбріє. Такі висновки, поза сумнівом, стали результатом зіставлення «Жертви забутого майстра» з творами Д. Брауна з їх чітко структурованим лінійним сюжетом і сміливими припущеннями щодо історичних подій або витворів мистецтва.

Більш плідними були спроби розглянути «Жертву забутого майстра» у контексті творів самої Є. Кононенко. Так, Ксенія Владимірова зазначила, що у тексті письменниці «є те, чого зазвичай не вистачає романам жанру «інтелектуальний бестселер» або «мистецтвознавчий детектив» - психологічної глибини» [1]. Вона також відзначає, що детективний сюжет у повісті - лише форма, що «для гербі» (і це вони теж із подивом усвідомлюють тільки в кійїф т'бсо-рожі) головним є не таємниця скульптора Пінзеля, який багато років йому щось сховав у череві жертви, а взаємовідносини один з одним.

Пінзель стає для Лесі та Мішеля чимось подібним до чистого неба, величезну блакить якого побачив Андрій Волконський і зрозумів, заради чого живе» [1]. Але ця теза не була конкретизована, а тому відкрита тими залишилися наступні питання: хто насправді здійснює пошук і що було справжнім об'єктом пошуку? Останнє питання отримало найменше уваги з боку критики, а тому потребує детального аналізу.

Розповідь у творі відбувається від імені Лесі Касовської, за визначенням К. Владимирової «фірмової жінки Євгенії Кононенко, котра мігрує з однієї до іншої новели авторки» [1]. Пошуки головної героїні, що закінчилися втратою раритету, стали у критиці головним доказом невдалого детективного сюжету. Але більш детальний аналіз твору дозволяє стверджувати, що справжній пошук здійснює інший персонаж повісті Мішель Арбріє. Він є ініціатором поїздки до Львова, вибирає маршрути пересування містом, керуючись при цьому тільки своїми мотивами, які не пояснює героїні, і справжній об'єкт пошуку відомий тільки Мішелю. У фіналі твору Арбріє знаходить те, чого прагнув - невідомий трактат Пінзеля. Все це дозволяє стверджувати, що головним гербйом повісті є Мішель Арбріє, а Леся Касовська виконує функцію спостерігача і хронікера.

Важливо зазначити, що об'єкт пошуку в повісті має символічне навантаження. Є. Кононенко декілька разів акцентує, що герої шукають не звичайний текст, а документ, який містить сакральні знання. На це натякає один з героїв повісті, Микола Зіновійович: «І що її папери, які Пінзель ... ну, отой, що робив фігури на ратуші... що їх і єреї можуть прочитати тільки кілька разів прочитавши Тору...» [2, с.83]. Тобто папери Пінзеля інтерпретовано як символічне втілення якогось знання, доступного і важливого лише для чоловіків, яке можна передавати тільки по чоловічій лінії, навіть якщо між чоловіками немає кровної спорідненості: ребе Нухе отримав їх від Пінзеля і залишає у спадок своєму синові. Нащадок Нухе, Старий Готліб передає документи батькові Мішеля попри їх релігійну і соціальну несумісність (Готліб - іудей, а Ріхард Адлер - католик, до того ж солдат нацистської армії), як батько - синові. Ріхард дарує ці папери Мішелю. При цьому у повісті є вказівка й на те, що закодоване у паперах знання незрозуміле для жінки. Так, Леся Касовська не може прочитати сонет Пінзеля, бо текст написаний мовою, якою вона не володіє. І тому героїня аналізує лише переклад (тобто інтерпретацію сонета), який на прохання Лесі робить її колишній чоловік.

Виразно чоловічий характер мають і знаки, що визначають героям шлях до трактату Пінзеля. Це помічає Леся Касовська, коли читає переклад сонета, зокрема фразу про те, що «слова» заховано «у лоні жертви» - це відверто жіночий образ. Героїня просить уточнити переклад, і після того, як фразу змінено на статево нейтральне «у череві жертви», у такій інтерпретації Леся може прийняти текст. Суто чоловічими є і знаки, які вказують Мішелю Арбріє на місцезнаходження трактату: це витвори за біблійним сюжетом жертвоприношення Ав-раама, в основі якого стосунки між батьком і сином. Такі суто чоловічі знання, що можуть розв'язати певні психологічні проблеми, сподівається знайти герой у трактаті Пінзеля.

Сутність психологічних проблем головного героя повісті «Жертва забутого майстра» Мішеля Арбріє можна визначити, якщо інтерпретувати події повісті з точки зору аналітичної психології. Аналізуючи монологи героя і спостереження головної героїні дій, слів, стану свого супутника,

можна стверджувати, що Мішеля Арбріє змальовано як соціально несамотійну людину, яка ще не пройшла стадію сепарації від матері. Це насамперед розкрито в ситуації його стосунків з Лесею Касовською. В епізоді, де вона вперше бачить його, наголошено відчуття нею його інфантильності, що підкреслено й тим, що героїня про себе називає Мішеля «хлопчиком». У зображенні поведінки Арбріє підтверджено справедливості такої характеристики: «Вкотре мене... ні, не вразила, але привернула увагу не так заможністю, як схильністю до марнотратства мого нового гостя... А аут з першого ж кроку розмах дорослого хлопчика, який гуляє не на свої» [2, с. 44]. Психічна незрілість героя змушує Лесю Касовську прийняти на себе роль суворої матері: «І завважила, що коли з «хлопчиком» говорити суворо, він одразу погоджується з «мамою». Якщо ж намагатись йому догоджати, то він немилосердно варитиме воду» [2, с. 45]. Легкість, з якою герой приймає подібний розподіл ролей свідчить про те, що для Мішеля така родинна ієрархія є звичною, а значить існує жінка, якій він звик підкорятися. Зі спогадів героя стає зрозумілим, що такою постаттю не може бути мати Мішеля. Хоч герой і вважає її сильною жінкою, яка «була занадто свободна, щоб жити в родині» [2, с. 71], але більше згадує про її відсутність, бо після розлучення батьків він «залишився із мамою, але жив у батька» [2, с. 71]. У ситуації материнської депривації виникає нова постать: Мішель знаходить своєрідний сурогат матері - свою зведену сестру У спогадах герой завжди зіставляє сестру і матір: «А його старша сестра ... не любить його маму. Вони з мамою одного віку, сестра навіть трохи старша» [2, с. 71]. «Моя сестра була одружена. І мама була одружена, і навіть народила сина, себто мене» [2, с. 68]. Знаково, що у монологів Мішеля сестра завжди згадується першою, тобто виділяється як більш значима постать, а матір він не тільки згадує другою, але й дистанціюється від неї, говорячи про себе у третій особі. Ставлення Арбріє до сестри неоднозначне. З одного боку, він жаліє її як жінку, якій не щастить ані в особистому житті, ані у професійному: «Його сестра взагалі буває дуже нестерпна, але він жаліє її, бо вона ду же нещасна: її покинув чоловік, якого вона хотіла тримати при собі. Та ще їй не щастить з її галереєю... Прибуток від галереї мізерний, коханого чоловіка поряд немає, отже його сестра геть нещаслива, і тільки він, буває, пожаліє її» [2, с. 71]. З іншого боку, у творі є вказівки на те, що герой намагається позбутись впливу сестри. Він визнає згубність сестриної уваги до будь-кого. Наприклад, він згадує, що «жоден із тих молодих художників, якими вона (сестра) опікується, не вибився в люди» [2, с. 71]. Саме тому герой зважується на втечу, хоча і не впевнений в успішності свого наміру. Лесея Касова (яка помічає, що Мішель боїться переслідувань якоїсь жінки і навіть подорожує під чужими іменами і з підробним паспортом).

Згадкам про агресивну сестру протиставлені спогади Мішеля про батька, Ріхарда Адлера, якого охарактеризовано як слабку і вразливу особу. Це виражається передусім у прямій вказівці на те, що останні два роки через

хворобу батько був зовсім безпомічний. Крім того, у спогадах Мішеля Ріхард Адлер більше діє як об'єкт чиїхось спостережень, ніж як активний суб'єкт. Наприклад, Арбріє зазначає, що «батько служив у гітлерівській армії», а потім, виправдовуючись, додає, що «його послали на Східний фронт» [2, с. 70]. Значну частину спогадів про батька складають відгуки про батька сестри і матері Мішеля.

Образ батька дуже важливий у розкритті характеру Арбріє. З точки зору аналітичної психології батько втілює ідеї й атрибути, відмінні від материнських. Для сина постать батька є моделлю Персони і водночас тим, «від чого син має диференціюватись» [5, с. 247]. Подібну (и гуацію моделює в повісті Є. Кононенко. Найяскравішим епізодом у житті Ріхарда Адлера (і єдиним епізодом, коли він діє як герой твору) став випадок, датований осінню 1944 року, коли під час облави він, солдат фашистської армії, отримує з рук старого єврея таємничий документ, пов'язаний з іменем геніального скульптора Пінзеля. До сцени цієї зустрічі зі старим євреєм Адлера зображено як людину, що переживає стан моральної інфляції й соціального банкрутства. Героя показано як «морально знищеного молодого німця, якого навесні сорок четвертого визнали неблагонадійним, виключили з університету й попри слабе здоров'я відправили на Східний фронт» [2, с.9]. Але коли в окупованому Бучачі Ріхард випадково отримує таємничі папери, у нього з'являється сенс життя: «Він має дожити до кінця цієї жахливої війни, щоб привезти додому цей старовинний німецький манускрипт, який саме йому з невідомих причин віддав перед смертю старий єврей» [2, с. 9]. Отже, акт передавання паперів можна трактувати в широкому сенсі як своєрідну чоловічу ініціацію, ніша якої герой мав, здолавши стан інфляції, перейти на якісно щовищ: рівень особистісного розвитку. У творі пунктирно означено процес, до якого Ріхард ще не був готовий, але він має завершитись прочитанням документа: «Зараз він не зможе прочитати його. Це буде пізніше. Але хлопець неодмінно вчитась рукопис і збагне, що відбулося в ту хвилину» [2, с. 9].

Таким чином, інтерес Мішеля Арбріє до постаті Пінзеля можна трактувати як спробу головного героя повторити модель особистісного розвитку батька. Про можливість такого зв'язку сказано устами Лесі Касовської: «Можливо, для нього і той Пінзель був тільки ширмою» [2, с. 72]. «Він шукав документ, який був пов'язаний з особистістю його батька, з його долею» [2, с. 155]. Потім таке трактування свого вчинку визнає і сам герой: «Після смерті батька я почав шукати Пінзеля. Батько просив мене з'ясувати про Пінзеля якомога більше» [2, с. 93].

Проте не можна стверджувати, що Мішель Арбріє просто наслідує свого батька. Зі слів героя стає зрозуміло, що постать Пінзеля як митця і як людини заступає батьківську. Таку думку висловлює наприкінці повісті психоаналітик, коли припускає, що саме скульптор і його трактат мали допомогти Арбріє розкрити свій творчий потенціал: «Я думаю, що він шукав трактат Пінзеля, бо сподівався розшукати в ньому якісь одкровення,

пов'язані з його особистим творчим самовираженням» [2, с. 156]. Той факт, що на початку твору Мішель приховує свій фах, а в розповідях про Пінзеля робить акцент не на витворах скульптора, а на фактах з його біографії, свідчить про те, що героя цікавить саме розвиток особистості митця. Такий висновок робить і Маріанна (Леся Касовська), коли Мішель повідомляє їй нікому невідомі факти з біографії майстра: «Отже, річ не лише в батькові Мішеля, справа в Пінзелі також» [2, с. 76]. Якщо трактувати цей момент з точки зору аналітичної психології, то можна припустити, що шлях Пінзеля до самоідентифікації, який Арбріє відновив з фактів біографії скульптора, видається юнакові більш вдалим, ніж батьківський. Цим можна пояснити інтенцію героя до наслідування Георга Пінзеля: Мішель займається скульптурою, як і Пінзель, і так само працює виключно із деревом, зосереджуючи свої зусилля на християнських сюжетах, планує втілити давній задум митця - відтворити у дереві постать воскреслогз Христа. Знайдення і вивчення трактату Пінзеля як джерела сакрального чоловічого знання мало стати новим етапом на шляху індивідуації¹ головного героя. Таку думку виражено у творі устами психоаналітика: «В якомусь сенсі, шукаючи Пінзеля, він шукав себе. Він вважав себе чи не саме тим, кому загадковий Пінзель передав свій дар» [2, с. 156]. Але за сюжетом твору після того, як Мішель Арбріє досягає своєї мети і знаходить рукопис скульптора, його психічний стан погіршується, і він знов потрапляє у фізичну і психічну залежність від сестри. У результаті виникає парадоксальна ситуація: пошуки Арбріє завершуються успішно, бо він знаходить трактат, але призводять героя до трагічних особистісних змін. Причини таких змін залишаються неясними для героїні повісті, але їх можна зрозуміти на рівні особистішого розвитку героїв у відповідності до теорії К. Г. Юнга.

Як було зазначено вище, у зображенні Мішеля Арбріє розгорнуто переживання героєм етап сепарації від матері, чи особи, яка її заміняє, і його зосередження на формуванні власної Персони. Натомість створюючи образ Пінзеля, письменниця йде за вченням К. Г. Юнга про «третю стадію життя», коли людина розчаровується у власній Персоні і звертається до свого внутрішнього світу. К. Г. Юнг так визначав особливості цього періоду: «Залежність від его замінюється відносинами із самістю, прагнення до зовнішнього успіху замінюється пошуком сенсу і духовних цінностей. У другій половині життя реальністю стає і наближення смерті» [4, с. 146]. Разом з тим, за К. Г. Юнгом» людина, яка наважиться піти від світу, «повинна запропонувати за себе викуп, тобто принести якісь цінності, які будуть рівною заміною його відсутності у колективній особистісній сфері. Без такого вироблення цінностей індивідуація аморальна і - більше того - є самогубством» [4, с. 147]. У повісті «Жертва забутого майстра» Є. Кононенко доби рає факти з життя Пінзеля так, щоб охарактеризувати людину, яка переживає останній період індивідуації. Збираючи поодинокі відомості про життя Іоанна Георга Пінзеля, герої повісті пересвідчуються в

його творчих і матеріальних досягненнях. Але найбільш значимою подією у житті скульптора Арбріє вважає той факт, що одного дня Пінзель наважився все покинути, зректися своєї слави і багатства і зникнути: «По жертвував замало не всім» [2, с. 78]. Замість Пінзеля залишається трактат, написаний ним, людиною, яка пройшла довгий шлях індивідуального зростання. Для Мішеля Арбріє, який перебував на початковій стадії індивідуації, такі знання були недоступними, він був психічно і особистісно не готовим до читання трактату. Таким чином, божевілля Мішеля можна інтерпретувати як художнє втілення тези К. Г. Юнга: «Той, хто приносить у сутінки закон ранку або мету природи, розплачується за це ушкодженням своєї душі» [8, с. 110].

Отже, детективний сюжет повісті «Жертва забутого майстра» є лише тлом, на якому розгортається історія пошуку шляхів зростання головного героя як особистості. У трактуванні авторки виокреслюється їх два напрямки. Перший - Мішель Арбріє намагається через втечу позбутись материнського впливу, другий - він робить спробу сформувати свою Персону за моделлю найбільш значимої для нього особи - скульптора Пінзеля. Але різниця їх психологічного розвитку не дозволяє Мішелю успішно здійснити цю спробу.

Бібліографічні посилання

1. *Владимирова, К.* Щасливі жертви таємних бажань / К. Владимирова // http://kut.org.ua.books_a0162.php
 2. *Кононенко, Є.* Жертва забутого майстра / Є. Кононенко, - К. : Грані, 2007.- 180 с.
 3. *Родик, К.* Книжка року (спеціально для ДТ. - №18 (697) 17 / К. Радик // <http://www/dt.ua/3000/3680/62929/>
 4. *Сэмюэлз, З.* Словарь аналитической психологии К. Юнга / З. Сэмюэлз, Б. Шортер, Ф. Плот. - СПб.: Азбука-классика, 2009. - 288 с.
 5. *Сэмюэлз, З.* Юнг и постюнгианцы / З. Сэмюэлз. - М.: Добросвет, 2006. - 408 с.
 6. *Юнг, К. Г.* Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг. - М. : Прогресс/ Універсами, 1994. - 581 с.
 7. *Юнг, К. Г.* Психологические типы / К. Г. Юнг. - М.: Директ-Медиа, 2008. - 1212 с.
 8. *Юнг, К.Г.* Стадии жизни человека // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / К. Г. Юнг, З. Сэмюэлс, В. Одайник, Дж. Хаббэк. - М.: Мартис, 1995.-320 с.
- Надійшла до редколегії 21.12.2009р.

І.В. Кропивко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ І СМИСЛОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ
ЗБІРКИ НОВЕЛ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА «ЛОГІКА РЕЧЕЙ»**

Розглядаються наративна стратегія й оповідні прийоми з урахуванням їхньої функціональної спрямованості на створення можливості варіативного прочитання новел.

Ключові слова: авторська концепція, нарація, наративна стратегія, оповідні прийоми.

Рассматриваются нарративная стратегия и повествовательные приемы с учетом их функциональной ориентированности на создание возможности вариативного прочтения новел.

Ключевые слова: авторская концепция, наррация, нарративная стратегия, повествовательные приемы.

Here narrative strategy and story-forming devices are treated, their attributive functionality realizing the ability of varying interpretation is taken into consideration.

Key words: author's conception, narration, narrative strategy, story-forming devices.

Василь Кожелянко - письменник, відомий як: поет та автор романів, що отримали назву «альтернативної історії». Однак у його доробку є дві книжки малої прози - оповідань «Чужий» та новел «Логіка речей». На відміну від інших творів, ці не отримали належної уваги, вони не шокували читачів і критиків, про них лише принагідно згадується, як то «книжка «Логіка речей» - жорсткі реалістичні новели про виживання в умовах сучасного «речового тоталітаризму» [2], але разом із тим саме «Логіку речей» «автор ... чомусь вважає своїм найвищим письменницьким здобутком», зазначає Дмитро Левицький [3].

Характеризуючи творчість Василя Кожелянко, мистецтвознавець і критик Олег Сидор-Гібелинда зазначає, що «головною метою його творів було несамолюбне бажання зародити в українцях надію на і ній шлях. Його романи мають потужний заряд переосмислення і виходять поза межі усталених схем, будучи простором для віртуальної альтернативи. Там, на відміну від реальної історії, українці здебільшого переможці, а не переможені- Легкі, іронічні тексти демонструють українські комплекси, оголюють істину, яка немовби зависає між І підків: українцям не можна

сподіватися на когось іншого, крім самих себе» [3]. Майже те саме можна сказати про «Логіку речей». Це концептуальний і далеко не однозначний твір, водночас схожий і несхожий на добре відомий читачеві авторський стиль. Змінюється, у першу чергу, авторський підхід до змалювання історії. У центр наративу потрапляє «звичайна» людина, яку хвилюють звичайні людські проблеми, потреби її повсякденного життя. Але це лише на перший погляд. Чим більше читач заглиблюється у текст, тим більше розуміє складність авторського задуму. Як і раніше, він не дає відповіді на поставлені питання, пише легко, цікаво, з гумором, іноді досить жорстко. Поверховість сприйняття світу одним героєм змінюється на художнє втілення дзен-буддистської концепції світосприйняття чи на усвідомлення своєї сутності людиною, що прожила свій вік тощо. Послідовність розташування новел не випадкова, архітектоніка книжки веде читача від постмодерністського іронізування до складного усвідомлення своєї ролі у власному житті і житті людства, яке складається з життів окремих людей, веде до того, щоб кожна людина, як і герой останньої у збірці новели «Щастя», змогла сказати, оглядаючись на зроблене нею: «...і побачив, що так добре» [1, с. 159]. Алюзія на Біблію також не випадкова, враховуючи, що в попередньому творі «Вино» герой, який перейшов вісімдесятирічний рубіж, підводить підсумки прожитому і вивіряє свої стосунки з Богом. Передостання новела є смисловим стрижнем книжки, тут концентруються основні проблеми і конфлікти, досить чітко формулюються як предмет і центр самоусвідомлення людини, вимальовується коло життєвих цінностей, що дають смисл буттю. Фінальним акордом є все-таки розуміння людиною не лише того, в чому полягає смисл її життя, але й що таке щастя. А для кожного воно своє, - засвідчує остання новела збірки.

Виводити закон справедливості автор починає з першої новели - «Чайна ейфорія», герой якої майже не замислюється над тим, як живе, хоча постійно фіксує кожен свій крок і своїми діями вимальовує коло проблем, що прistanухь перед читачем далі: що формує життєвий простір сучасного українця, які його інтереси, що визначає його систему цінностей, матеріальний вимір життя, в чому полягає інтерес до життя, яке місце в житті людина відводить емоційній чи раціональній сфері, романтиці й будням, сім'ї й свободі тощо. Для кожного твору автор знаходить свій особливий тон, свого розповідача і свою образність, що утворюють специфіку наративу: нарації у творах. Для прикладу розглянемо першу новелу книжки.

У «Чайній ейфорії» досить складна структура нарації. В оповіді домінує, прийом автокомунікації поряд, з різними видами внутрішнього мовлення головного героя, включаючи техніку «потoku свідомості». Взагалі оповідь ведеться від імені головного героя. На передній план винесені його емоції, почуття, переживання. Разом із тим герой не так оприявлений у функції героя ліричного твору, як важливого значення набуває саме оповідь,

яка розкриває і переживання героя (що є предметом зображення у ліриці), і відображає його характер таким чином, що відповідає більше ліричному способу відтворення дійсності. Однак домінування такого прийому не приводить до ліризації оповіді. Наративна стратегія твору передбачає постійну орієнтацію героя як особи, навколо якої концентрується художня інформація, на авто- комунікацію та як розповідача, який формує художнє висловлювання, на читача. В результаті художній текст є автокомунікацією героя оповіді з нечисленними вставками, що коментують його ідії. Як наслідок, читач позбавлений можливості заплутатися в думках і діях героя. Вже із самого початку твору така стратегія стає зрозумілою. «Ага, ти так, сказав я сам собі подумки, різко крутнувся і гордо: пішов...» [1, с. 5]. Отже, герой-розповідач чітко розставляє акценти, Перебираючи на себе функції оповідача, героя і автора. Як розповідач. - є героєм- натором, як герой оповіді знаходиться в її центрі та як автор володіє функцією всезнання (минуле, майбутнє, сучасне) і коментує власні дії. Усі ці позиції тісно переплетені, часто їх навіть важко розмежувати. Наприклад, передбачаючи власну свободу після розриву з жінкою, уявляє своє подальше життя: «Пошвендяєш трохи барами, фуршетом, презентаціями і якась підбере. Добре би, аби... Але не... Ліпше хай... Та з цєю те саме буде... Найкраще... Не вийде... От, якби... Це ще гірше!» [1, с. 6]. Відчувається емоційна нестабільність героя як об'єкта розповіді, його іронія як автора, особливо зважаючи на алюзію на французьку комедію про поліцейського інспектора, роль якого виконує Луї де Фюнес, та наступну фразу-коментар: «Йшов я, звичайно, великим переможцем» [1, с. 6]. Або такий приклад зміни функцій героя з автокомунікації до автокоментар», від героя до розповідача з використанням іронії: «Отже, з чого почнемо? Почав з того, що подивився у вікно» [1, с. 6]. Деякі фрази повністю розраховані на читача, на адекватне розуміння ним тексту. Так, герой зазначає: «Мийка, як називають у буковинських селах ганчірку для миття посуду, або катран, що по суті те ж саме» [1, с. 8].

Іронія посідає особливе місце серед наративних прийомів, що створюють відповідне емоційне забарвлення та налаштовують читача на певне ставлення до героя та зображуваного. Герой нібито зосереджений на філософсько-світоглядних питаннях, але вирішує їх у зниженому контексті. Перехід від йсєвдопафосного самоусвідомлення до розуміння власної неспроможності та зосередженості виключно на власній особі, до якої зводиться весь світ, поданих частіше в автокоментарях, сприяє саме такому розумінню героя і ситуації. Іронічний ефект виникає і при використанні літературних штамів, зокрема образу незнайомки чи перефразування відомої цитати Ф. М. Достоевського: «Сто грамів, цитрину, каву, без цукру, будь ласка... А ось і вона сидить, незнайомка, яка врятує світ. Твій внутрішній. Ну і само собою...» [1, с. 7], або ж поєднання піднесеного і низького, що підкреслене синтаксичними прийомами градації та асиндетону і внутрішнім діалогом як формою нарації та контексту ального

антитетичного зіставлення, виділеного синтаксично: «...ввечері вийду в місто, легенький шпацір туди-сюди, кав'ярня, коньяк - справжній, Hennessy! Ні, дорого, «Десна», занадто демократично буде, а ти - аристократ... від сьогодні...» [1, с. 7].

Автокомунікація не зводиться до самоаналізу відчуттів героєм. Він звертається до себе, намагаючись налаштуватися на певний настрій («Слухай, старий, ти маніак...» [1, с. 7], «За роботу, товаришу!» [1, с. 7]), використовує для цього і риторичні запитання («Перед останньою цифрою зупинився: ти що, нікчема якийсь?» [1, с. 7]), заклики («Все! Доста!» [1, с. 7]). Градаційним прийомом виступає конкретизація почуттів героя, наприклад: «Мені стало сумно, але це був світлий, не тужливий сум, який буває тоді, коли розлучаєшся з чимось віджилим, збайдужілим, пройденим, до чого повертатися нема ні бажання, ні потреби, ні сенсу» [1, с. 28].

Автор не уникає описових подробиць, що подані, як правило, в емоційному забарвленні сприйняття героя: «Сірість зловтішно різонула по очах. Сніг розтанув, до весни ще далеко - оголена зима! Смак перемоги почав змінюватися: з кавово-коньячного зробився просто коньячним, а потім з'ясувалося, що коньяк - це вульгарний фальсифікат, суміш неочищеного спирту, водогінної води і харчової есенції. Та це взагалі не коньяк! Тобто не перемога... а якщо так, то що це? Невже поразка?! Ні, ми тверді, мов камінь, алмаз, залізо... бетон... Погляд упав на телефон» [1, с. 6]. Герой хвилюється, природа постає у традиційній функції образного паралелізму, так само і предметний образ - смакове відчуття - відбиває настрій героя. Автор обіграє фразеологічний зворот «смак перемоги», конкретизуючи й опредмечуючи його в уяві героя.

Подробиці у нарації посідають не останнє місце. Герою кортить виписати своє буття і своє самоусвідомлення детально. Тому читач має змогу відчувати навколишню дійсність не лише на колір і запах, а й на смак, слух і дотик, а тим, кому не вистачає звичайних відчуттів, пропонуються асоціативні враження героя чи його безпосередня характеристика: «Зневажаючи сам себе, як останнього виноградного слимака, жбурнув слухавку» [1, с. 8]. Розповідач зауважує звук від набирання номера на домашньому стаціонарному телефоні: «Просто поговоримо, переконував я сам себе, і почав набирати її номер. Журк, журк, журк...» [1, с. 7], змальовує портрет себе, Ідеального, романтично піднесеного: «Будь мужнім! Вольовим, мовчазним, таємничим. У чорному весь, з тижневим заростом, модною зачіскою, в задимлених окулярах, без ланцюжка на шиї - і жінки до тебе потягнуться» [1, с. 7], констатує кожен свій найменший порух - духовний чи фізичний, навіть фізіологічний. Використання прийомів парцеляції, парафрази, риторичних вигуків, фраз, що передають сумнів героя, створює емоційну виразність тексту: «Пішов до холодильника, відчинив, може, щось з'їсти? Господи, лише не це! Шлунком прокотилася довга спазма, і в роті з'явився стійкий: смак п'ятикопійкових монет із

гербом Союзу РGP на реверсі. Наївся. Але треба було щось робити...» [1, с.7].

Нарація побудована в такий спосіб, щоб передати еволюцію самоусвідомлення героя від мажорно-оптимістичного до песимістичного, а потім до оптимістично-стверджувального. Сюжетний хід оповіді сприймається двояко. З одного боку, перед читачем герой проходить певні етапи еволюції від людиноподібного стану до стану мавпи і згодом до надії на відродження й подальшої еволюції до стану свідомої людини. З іншого боку, за безліччю подробиць та іронічних пасажів, псевдооптимістичних зауважень такий ракурс може залишитися не- виявленим, і тоді на передній план виходить мовленнєве оформлення нескладної сюжетної ситуації, де майстерність автора у використанні різних прийомів і можливостей художньої мови не викликає сумнівів.

Однак назва збірки - «Логіка речей» - дещо охолоджує читача і спонукає його перейти на глибший рівень розуміння тексту. Кількість ремінісценцій і алюзій у творі свідчить про його Орієнтованість на читача і досить вагомим естетичним досвідом і загальнокультурною освіченістю. Назва збірки асоціює до філософського трактату Тіта Лукреція Кара «Про природу речей» і відповідно налаштовує не на поверхне- не сприйняття новели, а пошук підтексту. Читач все одно змушений обирати стратегію розуміння тексту, бо логіка сюжету і особливості наративу переконують його в тому, що логіка відсутня. З одного боку, ніби все логічно. Герой недостатньо морально і культурно вихована /і юдин а, зосереджена на тому, що не є справжніми людськими цін* костями, його цікавлять зовнішні атрибути успішності, а коли життєя пішло не так, як він передбачав, постав перед проблемою алкоголізму"! Виявляється; що цей стан для нього не новий. Герой до наймєйШХ подробиць знає, що з ним буде відбуватися крок за кроком, які¹ рі- ієння має прийняти. Оповідь набирає серйозних інтонацій, іронія підходить на. задній план - герою не до жартів. Згідно з канонами ма- (ової літератури не надто високого гатунку, герой досягає самого низу у власному моральному падінні, а потім знаходить у собі сили виправити ситуацію; і в цьому йому допомагає жінка, яка стає його справжнім коханням. Морально герой теж вивищується над собою колишнім. Водночас і різко змінюються погляди: споживацьке ставлення до людей і жінок переходить у повагу, з'являються чуйність, відкритість до світу тощо. Невмотивоване переродження відбувається наприкінці твору і формально відповідає жанровим вимогам новели, зокрема > такому, як несподівана розв'язка. Так само формально можна визначити твір як психологічну новелу. Однак увага до внутрішнього світу героя є зовнішньою ознакою твору, наративним прийомом, бо автор зосереджений на самому процесі оригінальної передачі психічного, стану героя, прагне показати його через іронію, гумор, тобто на перший план висувається не стільки сам герой, скільки процес розповіді, що становить справжню цінність твору. Психологізація оповіді не вит_к значає і не виявляє причинно-наслідкові

зв'язки та не детермінує події чи характер героя, розвиток і розв'язання конфлікту, тому можемо назвати її псевдопсихологізмом.

У такому ж ракурсі постають і деякі інші особливості твору. Дещо приховане, але досить чітко простежуємо таку якість твору, як пародійність. Пародіюється герой сучасної літератури і літературні кашцрц.: сучасної літератури, переважно масової. Логічна непослідовність при хронологічній витриманості перебігу подій, їхня невмотивованість, випадковість вибору, «негероїчність» героя, відсутність ідеалу чи антиідеалу тощо. Надмірність деталізації оповіді не викликана іншою вимогою, крім пародіювання. Наприклад, художньо невиправданою в сюжетно-композиційному плані виглядає така деталізація: «Я знехотя став під душ, але дозволив собі не голитися - субота, вихідний ута,, й хто на тебе дивиться? Потім одягнув свіжі труси, футболку, помас- тив попід пахвами гелевим дезодорантом, а шию протер лосьйоном «GiEette». Одягнув джинси, темно-синій светер, подивився у дзеркало - нормальний чоловік, лише неголений і очі червоні» [1, с. 13], проте разом із постійним коментуванням кожного свого кроку героєм набуває рис пародійності на твори масової літератури з їхньою надмірною деталізацією і орієнтацією на «недогадливого» читача, якому все докладно роз'яснюється. З іншого боку, настанова автора на детальне відтворення фактажу реальності героя наводить па думку, що твір є новелою факту, тобто головним в оповідуванні історії виступають саме деталі, з яких складається світ героя. Автор уникає прямих оцінок, ховається за автокоментарем наратор, пропонуючи читачу самому розставити всі крапки над «і», реалізуючи тезу, що факти нейтральні, емоційне лише наше ставлення до них.

У цьому ж ряду - й увага до часової і просторової конкретизації дій героя. Покроково зазначаються час доби, день тижня, скільки часу минуло, де знаходиться герой - на вулиці, в магазині, в офісі, у громадському транспорті тощо. Надмірність предметних і часопроторових деталей, підсилена неочікуваними коментарями, приводить до зниження псевдопафосної ситуації, наприклад, в епізоді, коли герой намагається вчинити суїцид: «Я взяв вузький шкіряний пасок від костюмованих штанів, пішов у лазничку, зробив зашморг і, ставши на край ванни, вільний кінець паска прив'язав до горизонтальної труби. Тепер треба накинути зашморг на шию, стати ще на край ванни і - вперед! Я зробив невдалий рух, утратив рівновагу, посковзнувся і впав, розбивши голову об водогінний кран. Кров залила очі. Радикально тверезіючи, я чітко розумів, що коли знепритомнію, то помру від втрати крові і вішатись уже не треба буде» [1, с. 19].

Окремо слід виділити таку деталь, як фіалкові вогники в очах жінки. Вони з'являються несподівано для героя, невмотивовано сюжетно, супроти заявленим перед тим поглядам героя на стосунки із жінками і так само контрастно (контекстуальна антиномія) подані в тексті: «У травні мене почали *переслідувати* два *веселі* фіялкові вогники - *ненав'язливі* такі, що раз по раз з'являлися десь на межі, моєї уваги...» (виділення наше. - І. К.)

[1, с. 30]. Але цікаво те, що очі фіалкового кольору - деталь, характерна для жіночих романів, а не для реального життя, тому так і кидається у вічі своєю неправдоподібністю. Можливо, автор саме тому й зупинився на ній, що стала пуантом в аналізованій новелі, бо з неї починається швидке моральне й емоційне переродження героя - згідно з сюжетними канонами любовного роману, коли герой опиняється «на дні» життя, а потім завдяки всепе-ремагаючій силі кохання стає справжньою людиною, здатною кохати, яка займає належне місце в суспільстві й отримує серйозну самоповагу й самооцінку, підкріплену його вчинками.

Орієнтованість героя на літературні твори проявляється двояко. З одного боку, це згадки про літературних героїв, їхні висловлювання (наприклад, «у магазині я пережив коротку, але надзвичайно енерго-містку гамлетівську драму: купити чи не купити? Купив» [1, с. 12]), а з іншого - «літературне» самоусвідомлення героя: «Таке романтичне, вишукане, екстравагантне, з плейбойськими пригодами, хвилюючими знайомствами, захоплюючими романами, у яких є ейфорійна зав'язка, солодка тривалість і безболісна розлука? Нічого цього нема. Все це - оманливі міражі. А є будні!» [1, с. 27].

Отже, читач розуміє, що в такий спосіб, опосередковано й фт'бр наштотує його на думку, що сприйняття дійсності героєм зумовлене широким комплексом факторів, більшість з яких залишилися поза увагою наратора - літературним, культурним і особистісним досвідом героя, образ якого апелює до сучасних людей, які вважають себе інтелігентами. Тому можемо підсумувати, що нібито проста новела з не надто складним наративом приховує в собі можливості різного його прочитання - від глибинно-філософського усвідомлення дійсності до іронічно-пародійного ставлення до історичного і культурного контексту сучасності, що базуються на віртуозній майстерності автора втілювати різнопорядковий смисловий матеріал у структурі художнього тексту, використовуючи широку гаму оповідних прийомів і художньо-мовних засобів.

Бібліографічні посилання

1. *Кожелянко, В.* Логіка речей. Новели / В. Кожелянко. - Львів: Кальварія, 2007. - 160 с.
2. http://bukvoid.com.ua/info/writers/Kozhelyanko_Vasil.html
3. <http://gazeta.ua/index.php?id=249424&eid=681>

Надійшла до редколегії 26.12.2009р.

Л. М. Кулакевич

Український державний хіміко-технологічний університет
(м. Дніпропетровськ)

СЕНС ВІДЬОМСТВА ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ У ПОЕЗІЇ ОКСАНИ ЗАБУЖКО

Проаналізовано концепцію відьомства в поезії О. Забужко, визначено своєрідність художньої системи її вираження, характер її оприявлення через образ ліричної героїні, яка володіє здатністю бачити минуле і майбутнє народу.

Ключові слова: мотив відьомства, архетип, міф.

Проанализирована концепция ведьмовства в поэзии О. Забужко, определено своеобразие художественной системы ее выражения, особенности образа лирической героини, которая владеет умением видеть прошлое и будущее народа.

Ключевые слова: мотив ведьмовства, архетип, миф.

The article deals with exploring of witchcraft motif in Oksana Zabuzhko's poetry. Witchcraft motif and idea of the prevision of national past or future are interrelated.

Key words: Witchcraft motif, archetype, myth.

Оксана Забужко - неординарна й суперечлива особистість на небосхилі нашої літератури. її поезія, проза й вона сама як особистість стали викликом сучасній реальності, де, за визначенням самої поетеси, національна еліта товчється в «анахронічному крузі романтичного патріотизму зразка XIX ст. й породженої ним переетарідо-патріотичної риторики» [4, с. 35]. На загальному літературному тлі її поезія, а особливо проза стали явищем несподіваним для національної культури - це зараз модерний характер художньої свідомості поетеси сприймається як природне явище. І якщо ж свого часу її збірки поезій та перша проза залишилися малопоміченими, то роман «Польові дослідження з українського сексу» викликав гучну й неоднозначну реакцію в насиченій атмосфері 90-х років XX ст., отримавши й схвальні відгуки, й політичне нищівне визначення.

Творчість Оксани Забужко є малодослідженою, хоча заслуговує на більшу увагу. Маємо в основному рецензії та читацькі відгуки на поезію і прозу письменниці, але й вони мають фрагментарний характер і не визначають її місце й роль у літературному процесі. У літературознавстві

останніх років увага критиків загалом прикута лише до її прози (В. Агеєва, Г. Тринь, Т. Гундорова, Н. Зборовська, С. Павличко, В. Скуратівський, О. Розаман, Т. Тебешевська-Качак, С. Філоненко, Я. Голобородько, Л. Ушкалов), тому всебічне осмислення поезії О. Забужко в художньому і філософському аспектах є актуальним завданням. Метою розвідки є дослідження сенсу відьомства в поезії О. Забужко, що може стати ключем до розуміння всього її поетичного доробку.

Мотив відьомства є наскрізним у поетичній творчості О. Забужко і виражений насамперед через особливості зображення побутування і смерті героїні - «останньої вцілілої відьми» [3, с. 84], яка має «тріскуні, сатанинські чорні коси», вміє на сто ладів обертати землю, сміятися «хижо і свавільно» [3, с. 42], її душа, полишивши вночі тіло, не відбивається у дзеркалі («Воронь тебе Боже в цю пору в свічадо дивитись - / Тебе там не буде» [3, с. 107]): Отож коли помиратиму, гукніть майстрів, Аби зняли наді мною покрівлю (Так помирав мій прадід, кажуть, відьмак) [3, с. 80].

Мотив відьомства знаходить свій розвиток у прозі письменниці («Казка про калинову сопілку»).

У свідомості християн відьма як один з демонічних персонажів найчастіше асоціюється зі старою потворною жінкою або молодою красунею, яка вміє літати, перетворюватися на різних тварин, викликати дощ або засуху і всі свої вміння спрямовує на шкоду односельцям та їх худобу, знищення врожаю (згадаймо хоч би героїню повісті М. Гоголя «Вій»). Серед українців-християн, які плотську любов вважали диявольською спокусою і визнавали її лише задля продовження роду, досить поширеним був негативний образ юної відьми-коханки. Саме таку відьму-яритницю, схильну до любовних забав, нагадує лірична героїня поезій О. Забужко «В якомусь світі я була з тобою», «З очима безгрішними...», «Перед світом», яка поруч з коханим чоловіком відчуває свою демонічну владу не лише над своїм обранцем, але й усім світом. У той же час героїня «Балади про горду царівну», охарактеризована через сприйняття чоловіків як «блудниця», «чародійка», «пустельниця», «відьма» [3, с. 73] через її освіченість, володіння надприродними силами, насправді є цнотливою жінкою, яка хоче, але не може знайти собі гідного чоловіка. Мотив чекання-пошуку достойного мужа у баладі - «Все жду, щоб хто кониченьком доскочив» [3, с. 73] - сприймається як алюзія народної казки: героїня якої, царівна, зобов'язалася одружитися з тим, хто доскочить до неї у вежі й зніме з її руки перстень.

За словами В. Войтовича, негативне ставлення до жінок, які вміють замовляти, передбачати майбутнє, мають вплив на природу, поширилося в народі після прийняття християнства в Київській Русі, бо саме тоді сформувалося уявлення про жінку як гріховну істоту [1, с. 71]. Та, як слушно зауважила Н. Шапарова, у стародавні часи відьмами називали

всіх господиень, які не просто дбали про домашній побут, а й чинили різноманітні обряди, що оберігали сім'ю від біди. Дослідниця наголошує, що в часи, коли всім побутом хліборобів керувала віра в надприродні сили, подібні обряди були чи не найважливішим обов'язком кожної господині. Окрім госпсдинь-відьом, які захищали власний дім, були й жриці, які правили обряди й моління для захисту всього поселення [11, с. 139]. Мотив відьомства в поезіях О. Забужко розгортається через розкриття іманентної сутності ліричної героїні - прагнення захистити свій народ. У першій поетичній збірці О. Забужко «Травневий іній» (1985) відьмою-захисницею постає лірична героїня поезії «Лиш крок ступи, поглянь - а слід вже стерся...». Вона, як і міфічні відьми-жриці, літає над містом, оберігаючи його, коли всі сплять:

Лечу крізь ніч! Цілую очі міста!
Мов заговор, ім'я його шепчу, - І голос той,
риданнями зім'ятий,
Всотаю в себе, мов суха земля...
Ах, Боже мій! Таж мусить хтось не спати,
Коли у місті плаче немовля [3, с. 52].

Як стверджує О. Афанасьєв, у дохристиянські часи відьмами, відьмами називали людей, «наділених духом передбачення і пророцтва, поетичним даром і мистецтвом зцілювати від хвороб» [1, с. 1151]. Дослідник неодноразово звертає увагу на те, що однією з обов'язкових ознак відьомства був поетичний дар: «Відання сприймалося як чудесний дар вищих сил; його суть полягала в умінні розуміти таємничу мову природи, спостерігати і тлумачити її явища і прикмети, спілкуватися і заклинати її природні стихії; на всіх зна ннях, доступних язичникові, лежало релігійне освячення: і стародавній суд, і медицина, і поезія» [1, с. 1154]. За вміння складати пісні односельці сприймають як відьму Марусю Чурай (Ліна Костенко «Маруся Чурай»). Відьмою, називають лірійчу героїню поезії С. Йовенко «Збав боже вас любити поетес...» за її прагнення творити поезії. У поезіях О. Забужко до характеристики відьомської сутності справжніх поетів додано ще й вміння «проходити крізь стіни» [3, с. 78].

Концепція відьомства у поезії О. Забужко ґрунтується на дохристиянських міфологічних уявленнях, відповідно до яких поетичний дар є незмінною ознакою відьми, а відьомство інтерпретується насамперед як відання', вміння бачити минуле і майбутнє. Відьмою в первісному значенні цього слова, тобто такою, що вміє зазирати в майбутнє, є лірична героїня «Диптиху 1986 року», що виражено на лексичному рівні: вона не «принесла Жертву», а «вчинила потребу», тобто виконала дії, потрібні для отримання інформації від іншого світу. Згідно з первісними уявленнями людей, у момент смерті людини між світами витворюється коридор, яким душа переходить до іншого світу. Підтвердженням цього може бути той факт, що люди, які по режилй клінічну смерть, незалежно один від Одного згадували, що їх Душа піднімалася темним тунелем назустріч світлу. У «Визначенні

поезії» О. Забужко душа її ліричної героїні в момент смерті опиняється у галактичній трубі, в якій «поміж двома світами» [3, с. 81] вона зустрічається з Поезією (тобто певною інформацією, яка чекає нагоди потрапити до світу людей). Лірична героїня навіть у передсмертних корчах пам'ятає про своє призначення і з останніх сил шукає авторучку, аби зафіксувати цю інформацію на папері для живих. Вважаємо, що для первісних відьом вчинення треби - спалення на вогні живої істоти (загальновідомо, що в жертву приносили не лише тварин, але і людей) - було обов'язковою умовою/потребою/вимогою спілкування з потойбічними силами: душа померлої істоти ставала для живої жінки-відьми, своєрідним транспортом, вчепившись за який, вона проникала до міфічного коридору і отримувала інформацію з іншого світу.

У поезіях О. Забужко мотив відьомства як передбачення майбутнього тісно пов'язаний з мотивом Кассандри, на що зве{їтйб'увагуТ' Леонід Ушкалов у своїй передмові до збірки «Друга спроба»: «Мабуть, найчастіше Забужко звертається до «Кассандри» <...> тут закоріне- на екзистенційно важлива для Забужко неоромантична візія поета- пророка, годного казати людям те, «які вони є насправді» [9, с. 11].

У поезії «Диптих 1986 року» забужківська героїня-відьма, повороживши живши на долю свого народу («і вчинила требу, й спитала: чи буде й сьогодні?» [3, с. 61]) і побачивши його жахливе майбутнє, як і міфічна Кассандра, страждає, бо знає, що ніхто не зважатиме на її попередження,

В античній міфології закоханий в Кас сандру Аполлон наділив її даром провіщення, але коли вона зневажила /юбов бога, він зробив так, що її пророкуванням ніхто не вірив '6, с. 120]. Кассандра стала дише передавачем інформації, знаряддям у руках вищих сил: майбутнє в її видіннях поставало в образах, незрозумілих людям, а вона не мала слів, аби пояснити, як скористатися цією Інформацією. Трагедія ліричної героїні О. Забужко посилена тим, що вона бачить цілком реальні й зрозумілі картини, дає конкретні рекомендації, але люди просто не хочуть прислухатися до неї.

Лірична героїня О. Забужко, як і античні Кассандра, не тільки мучиться від неможливості вплинути на майбутнє («і схотіла я знати: пощо мені вділено розум, / цей аж репає череп - гранітний тягар межи скронь?» [3, с. 62]), від розуміння своєї непотрібності («От хто безробітний, так це Кассандри - / Нині, і прісно, і поки світ!» [3, с. 30]), але й нудиться від свого дару провіщення, оскільки він позбавляє відчуття гостроти невідомості її власного існування («...остобісіло в'язати / свої химери під замок / і день, що має статись завтра, / зарання знати назубок» [3, с. 30]), дивується, «що й далі хтось та знаходиться, / готовий кричати й не бути почутим» [3, с. 112]. Одночасно у поезії О. Забужко звучить жаль з приводу того, що в сучасному світі божественна здатність віщувати перетворилася на звичайне ремесло, якому можна навчитися і мати з цього зиск:

Ех Нострадамусе, Вічний Жиде!

Тут і без вас на ворожок вивчать - Таких, які, перше ніж
ворожити,

Питають клієнта: «Що пан собі зичить?» [3, с. 112].

У зв'язку з мотивом віщування у поезії О. Забужко актуалізовано ідею платонівського анамнезису - прапам'яті, містичного пригадування минулого. У пам'яті ліричної героїні О. Забужко зберігається все, що відбулося до її народження:

І все, що до моїх народин відбулось, - Погроми, війни,
осквернені храм и, - Зарубинами в пам'ять упеклось І раптом
відкривається, мов шрами [3, с. 120].

Забужківська героїня-відьма почувається ловцем минулого, який закидає у тьму власної пам'яті «оброть» і тягне на себе, «не бачачи - що налигалось...» («Печатки демонології») [3, с. 125], «резервуаром», в який «спливають і дзюрчать гіркі таємні смисли» невинно вбитих («Роковані на смерть ідуть мені навстріч») [3, с. 245]. Свою ж місію вона вбачає в тому, щоб передати «вловлену» інформацію сучасникам і нащадкам.

За переконанням Л. Тодорова, образ ліричного героя не слід прямо-молінійно ототожнювати з особистістю поета, хоча між творчістю поета і його життєво-естетичною позицією існує єдність. Відповідно не слід сприймати переживання ліричного героя як думки і почуття самого поета [5, с.177]. Та все ж маємо всі підстави стверджувати, що усвідомлення ліричною героїнею в поезії О. Забужко себе як відь-ми/провидиці, а поезії як своєрідні послання з іншого світу є певним вираженням поглядів самої поетеси. У лекції, виголошеній 28 квітня 1998 року на публічному поетичному семінарі Шведського інституту при Стокгольмському університеті, пані Оксана зазначила: «Поети, як відомо, наділені хистом коли не передбачати, то принаймні передчувати - зокрема й історичні катаклізми» [5, с. 36]. Це частково пояснює, чому низка поезій О. Забужко має форму візій («Самогубне дерево. Ноема-видіяня», «Слайд на палубі. Передчуття», «Диптих 1986 року», «Початки демонології», «Перед світом» та ін.). Ця їх ознака нерідко винесена, як бачимо, і в заголовок. Показовою є і назва збірки її вибраного - « Друга спроба»: залишившись непочутою, поетеса прагне вдруге докричатися до сучасників.

У своїх есе О. Забужко неодноразово зазначає, «якщо в прозі автор переважно пише те, що знає, в поезії він фіксує те, що чує, - різниця колосальна» [5, с. 38]. Поет, на її думку, є посередником між світом ідей, ідеальних прототипів віршів та світом людей. Вірші, які він виголошує, насправді йому не належать - вони існували й до нього і поза ним - поет лише транспортує вірші у цей світ, переводить ідею у слова людської мови [5, с. 39]. Таке розуміння творчого процесу зближує Оксану Забужко з Лесею Українкою, яка сприймала творчу діяльність як одержимість ідеями, що намагаються через посередництво поета проникнути у світ людей: «я пишу «только в припадке умопо- мешательства», < ... > коли мене попросту гальванізує якась ідея фіхе, якась непереможна сила. Юрба образів не дає

мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, - отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу < ... >, як порожня торбина» [8, с. 394]. Цікаво, що подібне, але вже науково обґрунтоване тлумачення творчого процесу пропонує сучасник Лесі Українки К.Г. Юнг. Намагаючись досягнути психологію творчості, останній стверджував, що поет є «в найглибшому сенсі цього слова інструментом свого твору, а тому знаходиться під ним, тому й не можемо ми ніколи очікувати від нього тлумачення його власного твору. Найвище, чого поет досягає - це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому. . Великий твір - це як сон, що попри всю очевидність сам себе не витлумачує й ніколи не є однозначним» [12, с. 136].

Для О. Забужко її поетичний дар є не лише вродженою сутністю, Божим задумом, але й свідомим життєвим вибором, оскільки, на її думку, людина, отримавши такі здібності, може відмовитися від них, тобто дезертирувати (як вчинив герой поезії «Цей чоловік...»). Ключем до такого усвідомлення поетесою дару творення поезій-візій є цитата з Ж.-П. Сартра, обрана Оксаною Забужко епіграфом до поезії «Самогубне дерево. Поема-видіння»: «Якщо я мобілізований на війну, то це моя війна, я винен у ній передовсім тому, що я завжди міг ухилитися від неї - дезертирувати або покінчити з собою. Раз я цього не вчинив, значить, я її вибрав...» [3, с. 113].

Отже, відьомство у поезії Оксани Забужко далеке від його традиційного розуміння як вміння перетворюватися у тварин і використовувати надприродні сили для задоволення власних потреб. Концепція поетеси ґрунтується на дохристиянських уявленнях про відьомство як особливої місії - посередництва між світами живих і мертвих, минулого і майбутнього.

Бібліографічні посилання

1. *Афанасьев, А.* Ведуньи, ведьмы, упыри и оборотни / А. Афанасьев // Афанасьев, А. Славянская мифология. - М.: Эксмо, 2008. - С. 1151-1247.
2. *Байтовий, В.* Українська міфологія: словник / В. Войтович. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
3. *Забужко, О.* Друга спроба: вибране / О. Забужко. - К.: Факт, 2005. - 320 с.
4. *Забужко, О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. - К.: Факт, 2007. - 640 с.
5. *Забужко, О.* Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. - К.: Факт, 2001. - 340 с.
6. *Словник античної міфології* / уклад. І: Козовик. - К.: Наук. Думка, 1989. - 240С.
7. *Тодоров, Л.* Лирический герой / Л. Тодоров // Словарь литературоведческих терминов. - М.: 1974.
8. *Українка, Леся.* Зібр. тв.: у 12 т. 7 Леся Українка. - К.: Наук, думка, 1979. - Т. 12: Листи (1903-1913). - 694 с.
9. *Ушкалов, Л.* Дзеркала Оксани Забужко: передмова // Забужко О. Друга

спроба: вибране / О. Забужко. - К.: Факт, 2005. - С. 7-19.

10. Цыганенко, Г. Этимологический словарь русского языка / Г.Цыганенко.- К.: Рад. школа, 1989. - 511 с.

11. Шайгарова, Н. Кратная энциклопедия славянской мифологии / Н. Шайрова. - М: Астрель, 2000. - 624 с.

12. Юнг, К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ за ред. М. Зубрицької. -К.: Літопис, 2001.-С. 119-137.

Надійшла до редколегії 21.12.2009 р.

УДК 821.161.2-31.09

Л. В. Мірошніченко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО УОСОБЛЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В РОМАНІ Г. ТАРАСЮК «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ»

Простежується концепція Вічної Жіночності, досліджується специфіка художнього уособлення образу жінки в романі Г.Тарасюк «Між пеклом і раєм», пошуки авторкою ідеалу, архетип Матері.

Ключові слова: архетип, жіночий ідеал, концепція Вічної Жіночності.

Прослеживается концепция Вечной Женственности, исследуется специфика художественного олицетворения образа женщины в романе Г. Тарасюк «Между адом и раем», поиск авторского идеала, архетипа Матери.

Ключевые слова: архетип, женский идеал, концепция Вечной Женственности.

У більшості прадавніх культур жінка вдетушає як втілення пасивних першооснов природи. Як правило, розраховують три: типи цього образу. Тип перший - сирена, ламід, втілення стихійної сексуальності, істота, яка зачаровує й зваблює чоловіків, зводить їх з розуму. Другий тип - Велика Мати, Велика Богиня уособлення матері-землі або матері-природи, втілення материнських першооснов. Архетипу Великої Матері притаманна внутрішня амбівалентність. З одного боку, він уособлює породжуючу, творчу силу, а з іншого - сліпу, стихійну деструктивну природну стихію, яка

цеїПідлягає контролю, є неперед- бачуваною, а отже, загрозливою. Ці два аспекти згодом у трансформованому вигляді знайшли своє відображення в бінарній топології добра та зла, яка асоціюється з жінкою; втілилися в яскравій галереї жіночих казкових образів та образів богинь» які діють у різних релігійних традиціях, уособлюють різні аспекти жіночого. Тип третій - кохана або апіія (за визначенням К.-Г. Юнга). У своїй праці «Символи трансформації» Юнг встановлює, що в дддину жінка сприймалася як Єва, Єлена, Софія або Марія, що відповідало імпульсивному, емоційному, інтелектуальному й моральному аспектам. Одним з найбільш чистих і всеохоплюючих архетипів жінки є аніма в образі Беатріче з «Божественної комедії» Данте.

Жінка стає архетипним образом специфічного наповнення, де основним фактором виступають суперпозиційні символічні аспекти і серед них - найвище значення жінки як Софії (мудрості) або Марії (Богоматері). У цьому значенні жінка уособлює науку й вищу доброчесність. Коли жінка постає в образі душі, вона вивищується над чоловіком, оскільки стає віддзеркаленням високих і чистих людських чеснот. У своїх звичайних формах, таких як Єва або Єлена (відповідно в інстинктивному та емоційному аспектах), жінка знаходиться нижче за чоловіка.

Стосовно самого поняття Вічної Жіночності, то в релігійно-філософському тлумаченні воно відповідає власне Душі світу, Софії, посередниці між буттям божественним і земним. За визначенням Володимира Соловйова, Вічна Жіночність являє собою образ всеєдності світу, яку споглядає Бог. Взагалі прямим провідником вічно- жіночого є все жіноче, відповідно й любов виступає як територія найяскравіших проявів Вічної Жіночності. Визначальною рисою, яка вирізняє Вічну Жіночність серед інших світових первнів, є її естетичний характер, вона являє собою насамперед красу, джерело й мету всіх найвищих переживань прекрасного в мистецтві й поза ним.

У романі «Між пеклом і раєм» Г. Тарасюк простежується специфіка художньої концепції жіночого. Стосунки Мирона Волинця з жінками можна означити як «кількість, що так і не переросла в якість». Багато їх проходить через життя режисера, залишаючи по собі лише втому, нудьгу й порожнечу: інститутська красуня Вірочка, Міла Мілина, випадкова готельна знайома Лариса Котова, численні костюмерки, гримерки, шанувальниці таланту. У своїх роздумах про жіночу природу Волинець дивується відсутності гармонії в такій, здавалося б, гармонійній істоті, якою є Жінка: «Якщо в неї гарна тілесна оболонка, то обов'язково стервозне нутро. Якщо доточив Бог ноги, то розум вкоротив. Ніяк не міг зрозуміти, чому добра, світла, одно слово, ідеальна жіноча душа обов'язково мусить належати безформній купі м'яса або бабі-язі? А гострий розум і талант - махровій істеричці або смаленій курві?» [с. 83]. І саме ця негармонійність жіночого єства, а також завантаженість роботою й одвічні творчі пошуки й горіння спричинилися до самотнього парубочького існування режисера на схилі віку.

У своїх пошуках жіночого ідеалу Мирон Волинець зустрічав добрих і співчутливих жінок, таких, як костюмерка Глафіра Іванівна, Гяша. Милосердна, всерозуміюча жінка, здатна прихистити, зігріти самотню сирітську душу, у концепції Жіночого в романі Глаша виступає як архетип Матері. Характерною також є зовнішність героїні - Г'лаша наділена рисами Великої Богині Матері (подоба так званої Палеолітичної Венери - жіночої фігурки з підкреслено опуклими стегнами, великими грудьми та животом): вона товста й неповоротка, і по-материнськи м'яка. Саме материнського тепла Глаші шукає в розпачі Мирон Волинець: «І раптом до розпачу захотілося заритись обличчям, як у подушку, в пухку Глашину пазуху і німо, без слів і сліз відридати всі свої невдачі. Отут, на облізлій канапі, уткнувшись носом у видолинок між двома горбами персів, відчуваючи на тім'ї її теплу материнську руку...» [с. 83].

Трагічною виявилася історія стосунків Мирона й Зої, однієї з численних пошановувачок творчості відомого режисера, що засипали його листами з усіх кінців великої країни. Листування з Зоєю переросло в «любовний діалог», пристрасні, мудрі й ніжні листи дівчини розпалили уяву Волинця, але зустріч поклала край усім сподіванням: «Виглядаючу красуню, не помітив, як підійшла до нього... Ніде правди: діти, тоді він пережив шок. Не міг повірити, що в такому немічному) покрученому недугою, деформованому жахливим горбом ділі може жити така висока, прекрасна жіноча душа» [с. 118]. Молодий, розбещений увагою вродливих, яскравих, знаменитих жінок, Мирон не зміг впоратись із потрясінням, про що згодом заддсди згадував із жалем і соромом.

Своєрідним «злим генієм» Мирона Волинця, уособленням руйнівних первнів Жіночого виступає Марія Авдієнко. З Марією, Мань-кою, Мирон познайомився ще в студентські роки на одному з Шевченківських свят. До вродливого студента «підкотила балакуча тов-стулька і вчепилася в душу, мов реп'ях» [с. 49]. З того часу дівчина підстерігала Волинця в найнесподіваніших місцях, «тицяла якісь самодруки, нашіптуючи про якісь підпільні студентські націоналістичні організації» [с. 51]. Мирон мимоволі піддався на провокацію, лише згодом дізнавшись, що рукописні часописи поширювалися стукачами-провокаторами з метою виявлення «неблагонадійних елементів».

Через декілька десятиліть уже в незалежній Україні на вимогу «жіночої громадської організації незалежних експертів», очолюваної Марією Авдієнко, буде ліквідовано «Кіно-ретро», авторську програму Мирона. Такий несподіваний вияв «громадської думки» збентежив навіть шефа Волинця, його щирого друга Костю Балабуху: «От, полюбуйся, якесь бабисько цілу телегу накатало - політичний донос, як в радянські пріснопам'ятні...» [с.146]. З'являється Манька й у фінальній сновидінні Волинця - режисер бачить уві сні тризну по самому собі. І серед іншої «нечистої сили» - заздрісних колег, недоброзичливців, чиновників-функціонерів, «фуршетників» особливо почесне місце посідає Манька

Авдієнко з фольклорним гуртом «Маківка», зібраним з пенсіонерок якогось прикиївського села. Провокаторка мала нахабство зі сцени розповідати про те, як палко кохала Мирона. Режисер глушить у собі перший порив «вирізати» цю сцену зі сну за всіма канонами кінематографічного мистецтва, оскільки «зарежисерським задумом Манька мала символізувати незнищенну підлість невмирущого нашого національного явища - стукацтва» [с. 177].

Втіленням природної стихійної меіцжборканої сексуальної енергії, звільненої чуттєвості є гуцульська дівчина, яку Волинець несподівано зустрів на гірських луках під час зйомок фільму в Карпатах «...побачив над собою дзвін малинової спідниці довкола ніжно-рожевих молодих (він це відчув) ніг. Дзвін хилитнувся, і на тлі голубого неба вималювалася чорнокоса голівка і дві чорнокоса голівки і дві чорниці гарячих очей, які надовго заступили йому весь білий світ з усіма жінками» [с. 84]. Дівчина, схожа водночас «на дике безсоромно хтиве звіря, і ніжну цнотливу гірську квітку» [с. 87], полонила Волинця невгасимою пристрастю. Вона - тип *femme fatale*, коханка, Спокусниця. Не знаючи її справжнього імені, Мирон називає дівчину Дзвінкою - алюзія на легендарну коханку Олексі Довбуша, зрадливу красуню, чоловік якої Стефан Дзвінчук, підступно вбив опришка із засідки. Так само мало не поплатився життям за своє кохання Волинець - чоловік його палкої подруги; невчасно вернувся з заробітків з Росії й застав дружину на гарячому: «...і хотів його вбити. З гвера, Як Дзвінчук Довбуша» [с. 86].

Згодом Мирон зустрічає гуцулку хазяйкою-кафе «Довбушева Дзвінка», розцяцькованою, «як великодня писанка». Дзвінка втратила весь свій природний чар, одружившись із-чорноморським адміралом Козлорожиним, що балотувався в депутати в їхньому гірському окрузі. Така метаморфоза вельми збентежила Волинця, коли¹ він зрозумів, що щебетлива газдинька є «тою мовчазною дикункою, тою зрадливою Дзвінкою, чия спідниця не раз заступала малиновим дзвоном йому сонце в Карпатах» [с. 122].

Певний час Мирон тужив за темпераментною гуцулкою, за спопеляючою пристрастю, за тими моментами, коли вони «розмовляли правічною мовою кохання», проте чар спокусниці швидко розвіявся, чоловік усвідомив, що «...хіба за маною, за відьмою, за наглою по»' жежею тужать? Тужать за бшосяйною і недосяжною, як ранкова зоря, Добронігою... За жінкою-мрією, жінкою-матір'ю, жінкою-Україною» [с. 86].

Уособленням Вічної Жіночності (архетипу аніми за К.-Г. Юнгом) у творі є образ Доброніги, гіпотетичної коханої Антонія ще за його язичницького буття Будимиром, навіки втраченої ним у нічному на- > паді варягів на мирне селище русичів. Сюжетна лінія Будимир - Доброніга, осмислювана режисером для майбутнього фільму, розгортається за канонами авантюрного роману. Так, елементами авантюрної фабули (за М. Бахтіним) є:

- зустріч закоханих на урочистому святі: Доброніга й Будимир

знайомляться на весняних містеріях;

- пристрасне кохання, але неможливість взяти шлюб;
- закоханих розлучено (Добронігу викрадено дід час нічного нападу варягів на селище);

- пошуки закоханими одне одного (щоб відшукати Добронігу, Будимир залишає рідні пущі й вирушає до Києва);

- як традиційні на шляху до возз'єднання закоханих виникають перепони: викрадення нареченої напередодні весілля; напад розбійників (тут варяги); продаж у рабство (тут - як вірогідний); несправжня смерть (поранення Будимира стрілою охоронця); переодягання, впізнавання/невпізнавання одне одного (вірогідний прихід Доброніги до Антонія черницею, старою жінкою, що потребує допомоги);

- пророцтва, віщі сни, передчуття: протягом усього життя світлий образ коханої тривожитиме сни Святого.

Втрата Доброніги мислиться як вихідний пункт подальшого поступування Будимира-Антонія. Нemoжливiсть вiдшукати дiвчину спричинить низку трансформацій особистості юнака, дасть здійснитися тому, що було *роковане*: «Може, течія принесе Добронігу до жіночого монастиря десь на Видубичах або вирятує її якийсь рибалка і зробить своєю жоною, або той же всюдисущий-невмирущий Ярити- ійк, тільки не повідає про це Будимирові, приреченому на іншу дорогу і долю іншу...» [с. 68].

Втративши дівчину, Будимир не втратив почуття, світле й чисте, воно викристалізувалося, перетворившись на любов. Тут знову доречно пригадати шлях духовного поступування Данте. Радикальна зміна перспективи співвідноситься з радикальною трансформацією Духовної о життєвої й досвіду любові. Антоній, закоханий у Добронігу, постає у любові до Бога (як і Данте, закоханий у Беатріче). Містична любов Антонія мислиться не як додатковий вимір духовного життя, а як те, що надає сенсу будь-якому досвіду любові. Любов Антонія до Бога - це сфера, здатна породжувати всі інші прояви любові. Таким чином, у широкому сенсі кожен з аспектів людського життя - від кохання статевого до діяльності громадської, політичної - підпорядкований одному мірилу - містичній любові. Любов до іншої людини, служіння церкві чи державі є проявом любові до Бога, що наближає особистість до вічного блаженства. Так, любов до жінки визначила шлях Антонія в любові до Бога: «Господи, скільки шляхів спокушало його у світ заколотний, скільки широких шляхів вело вітартарари! Якби... не заступила Будимиру світ Доброніга, юна і чиста, як роса на рясі, дівчинка, що, не відаючи, не бажаючи того, на вернула буйного отрока на вузьку крем'янисту стежу до Бога» [с. 120].

Шукає свою Добронігу й Мирон Волинець, він прагне фактично неможливого: зустріти своє продовження в образі жінки. У його душі постійно живе туга за ще не зною, недосяжною, білосайною, чистою істотою. Розмірковуючи про те, якою повинна бути його подруга, він бачить її невпокореною, як і він, протестанткою, правдоборкою, небайдужою до

людського горя, такою, що «здатна зробити з буденного чоловіка героя або святого» [с. 86]. Випадок (почуте на радіо «Свобода» інтерв'ю) знайомить його з Мартою Добренко - громадською діячкою, журналісткою, матір'ю двох дітей, жінкою, яка встала на боротьбу з системою, захищаючи знедолених. Марта - напівілюзорна, невловима, ніби реально неіснуюча, як і Доброїга. Волинець спочатку довго розшукує її, почувши радіоінтерв'ю, вагається, чи має право тривожити обтяжену власними (очевидно й сімейними) клопотами; Марта дозволяє йому телефонувати. Вона - голос, що лине з телефонної трубки, який підтримує, надихає, проганяє тугу й самоту. Мирон починає боятися, що може померти, так і не побачивши Добронігу. Він не знає, яка вона на вигляд, але вірить, що прекрасна: «Вслуха- ючись у її м'який оксамитовий голос, малював її чомусь світлокою, світлокосою, зі світлим тихим усміхом на повних блідих устах. Невеличкою, зграбненькою, як мама в молодості» [с. 117]. Остання сцена зустрічі надто примарна, щоб вважатися реально існуючою, Доброїга виявляється саме такою, якою бачив її у своїх снах Мирон: «І тут відчинилися всі брами, ворота і двері - і щезли усі нечестиві, і зайшла Вона. Він впізнав Її. Цей лебединий поворот гладенько зачесаної русавої голови... цей смарагдовий погляд лісової іявки - Як ти знайшла мене? - здивувався він. - Мокша привела, - відповіла вона сміючись» [с. 180]. Прихід Доброніги - торжество Вічної Жіночності, апофеоз любові, що дозволяє героєві після всіх страждань і митарств злитися з Абсолютом: «ВОНА повернулася... Я кажу про Любов земну, небесну, потойбічну... Вона повернулася... І повинна торжествувати! Як єдина Божа істина!» [с. 181]. Цікавою видається закономірність: почуття кохання чоловіки переживають до тих жінок, яких немає поруч (міфологічна паралель - міф про Трістана та Ізольду - «жінка-від-якої- ми-відокремлені» (Дені де Ружмон).

Підсумовуючи сказане, зосередимо увагу на кількох важливих моментах. Першим з них слід вважати те, що в романі Г. Тарасюк образ жінки уособлює красу, джерело й мету всіх найвищих переживань прекрасного в мистецтві й поза ним. Є також суттєвим і те, що в романі простежується специфіка художньої концепції жіночого, що й становить сутність образу жінки.

Бібліографічні посилання

1. *Тарасюк, Г.* Між пеклом і раєм (сни анахорета) / Галина Тарасюк. - Чернівці: Місто, 2006. - 186 с.

Надійшла до редколегії 09.01.2010 р.

С.В. Нечипоренко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

**ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ КОЛЕКТИВНОГО
ТА ІНДИВІДУАЛЬНОГО В ДРАМІ В. ВИННИЧЕНКА
«ВЕЛИКИЙ МОЛОХ»**

Розглядається питання підпорядкування індивідуального «я» колективному «ми» в драмі «Великий Молох» та прагнення особистості зберегти свою незалежність як один з аспектів Винниченкової ідеї «чесності з собою».

Ключові слова: «чесність з собою», колектив, індивід, мораль, Молох, обов'язок, конфлікт, «я», «ми».

Рассматривается вопрос подчинения индивидуального «я» коллективному «мы» в драме «Великий Молох» и стремление личности сохранить свою независимость как один из аспектов идеи Винниченко «честность с собой».

Ключевые слова: «честность с собой», коллектив, индивид, мораль, Молох, обязанность, конфликт, «я», «мы».

This article is about problem of subordination individual «I» by collective «we» in drama «The Grate Moloh» and aspiration of personality to keep your independence as one of aspects of V. Vynnychenko's idea of «self-honesty».

Key words: «self-honesty», collective, individual, moral, Moloh, duty, conflict, «I», «we».

В.К. Винниченко в прозі початку ХХ ст. прагне осмислити актуальні теми громадсько-суспільного життя, виводить на кін суперечливих героїв, поведінка, світоглядна позиція яких спрямована на заперечення старої міщанської моралі й утвердження нових етичних принципів. Розкриттю та апробації життям концепції «чесність з собою», що передбачає повну гармонію думок, почувань і вчинків, підпорядкована й проблематика його ранніх драматичних творів. Автор вдається до поєднання революційних ідей з ніцшеанським брітом проти влади над людиною моральних чинників і визнання засадничо зумовленого абсолютного права індивідуума на незалежність від суспільства. Серед правил, які В. Винниченко вважав сходинками до щастя, є і таке: «Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза

ним, а тільки активною відданою клітиною його. І тоді навіть страждання за нього тобі буде за вищу радість» [15, с. 280].

Людина та її взаємини із зовнішнім світом, пошуки нею щастя і гармонійного співжиття з людьми, разом з тим активне й переконливо аргументоване обстоювання нею прав бути незалежною від загалу, мати внутрішню свободу і вільний вибір — ось питання, порушені В. Винниченком у драмі «Великий Молох» (1907). Аналізуючи ранні п'єси митця, М. Данько помічає спільні риси головних персонажів творів - це люди «сильні духом», 3; чого «цигощрає бажання витратити, використувати цю силу - жадоба до життїя, великого, шумного, дужого» [6, с.57]. Детально розглядаючи художньо інтерпретовані у «Великому Молохові» «моральні норми «чесности з самим собою» і увільнення від обов'язків», критик виділяє вищий критерій для оцінки постулату н «ступень розвитку соціального інстинкта в людині», але зауважує, що зовнішній примус та обов'язки, «що накладають ся одними людьми на других, можуть лише принизити соціальний інстинкт, а не підняти його» [6, с. 59].

Твір Винниченка не залишився непоміченим тогочасною пресою (статті І. Кончіца в «Українській хаті», 1909, М. Могилянського та Л. Абрамовича в «Украинской жизни», 1912,1913 рр. та ін.) У критиці кінця 1920-1930 рр. (П. Христюк, Анд. Річицький) драму «Великий Молох» оцінювали здебільшого з позицій вульгарного соціологізму. Так, Андрій Річицький (справжнє ім'я - Анатолій Пісоцький), хоча й цілком справедливо зазначив, що художні твори Винниченка - «це образи його політичної діяльності й оточення, зв'язаного з ним у цій діяльності» [16, с. 13], виділив Тенденцію, цілком у дусі того часу *тидходу інтелігенції від революції під-прикрила' тям* визволення свого «я» з-під влади різних «молохів» '(революції, соціалізму, пролетаріату, мас)» [16, с. 14]. Він називає мораль протагоніста Зінька антисоціальною і дивується, що «...цей тип партійця у Винниченка зовсім не негативний. Навпаки - він є позитивний тип» [16, с. 16]. Через багато десятиліть, наприкінці ХХ ст. літературознавці О.Д. Гнідан та Л.С. Дем'янівська констатуватимуть: «Гострота зіткнення партійної (колективної) й індивідуально-людської моралі й етики, бурхливі суперечки довкола цих питань були знаменням часу. Форми життя мінялися, як мінялися й світоглядні орієнтири, набираючи нерідко трагічних для людини обрисів» [4, с. 241].

Драма В. Винниченка «Великий Молох» безпосередньо пов'язана своєю проблематикою з першою д'єсою «Дисгармонія». Події, зображені у творах, відбуваються в революційному середовищі, герої, переважно молоді люди з чітко окресленими ідейними позиціями й прагненнями. У центрі суперечок, що точаться у «Великому Молохові», - лікар Зінько Чупруненко, рефлектуючий максималіст, який намагається оборонити свою незалежність від колективу і вступає в конфлікти з партійними товаришами, родиною, закоханими в нього жінками. Винничеикозиавець В. Є. Панченко пояснює специфіку тематики ранніх драм письменника тим, що «партійна

діяльність поглинала його молодість» [14, с.37]. Перебуваючи після чергового ув'язнення в 1908 році на о. Капрі, який мав репутацію літературно-мистецької Мекки, В. Винниченко брав участь у філософських дискусіях, що точилися серед присутньої там «зіркової публіки» - О. Богданова, А. Луначарського, М. Горького, щодо гармонії індивідуального й колективного, «Я» і «Ми», права на зображення в художньому творі «нових людей» не лише з ідеального боку, оскільки вони теж «не більше як люди» [8, с. 201]. У листі до Є. Чикаленка митець так описував ситуацію: «Вони всі насідали на мене, і доказували, що індивідуалізм - погана річ. Я... старався довести їм, що вбивання, приниження одиниці во ім'я колективності принижує саму колективність»; [8, с. 441]. 1909 року М. Горькому Винниченко писав: «. . . Я хочу, щоб **Я** не затиралося **Ми**, щоб **Ми** складалося з великих оригінальних **Я**, щоб був синтез **Я** і **Ти**, а не абстрактне безбарвне **Ми**». [10, с. 55]. На думку О. Петрів погляди українського письменника близькі до трактування німцем М. Бубером у книзі «Я і Ти» (1922) стосунків «між» людьми як діалогу: «...На вузькій межі, де зустрічаються «Я» і «Ти», вище індивідуалізму і колективізму». Г. М. Сиваченко, розглядаючи вчення конкордизму, слушно зазначає: «У концепції раннього Винниченка будь-яка діяльність, будь-яке існування «вимагає спільності, громади, єднання». Висловлена ще в 1913 р., ця думка проповідувалася у мистецьких образах першого періоду творчості (1906-1920). Чесність з собою є водночас чесністю з іншим, з колективом» [18, с. 155].

Бути в гармонії з собою, тобто узгодити волю, розум, серце і відкрито визнати це перед загалом - свідомо настановна поведінка Зіньки - головного героя «Великого Молоху». Відчуваючи тиск з боку інших людей, його бунтівлива, свободолюбива натура всіляко чинить опір: «Вони давлять мене, вони нахабно пролазять у кожну щілинку мого життя і розпоряджаються моїм «я», як своїм наймитом. Ненавиджу я це страховище, яке зветься «ми», цей Молох, який по якомусь праву простяга свої залізні руки і мене, розтирає мою душу, моє «я» [2, с. 43]. У суперечці обговорюється й питання моральності: «Ви хочете насильства над моєю душею, хочете, щоб я сам розірвав свою волю, своє серце... і розум на дві половини, примусив їх гризти одно одного. Це - неморально. І я цього не зроблю» (2, с. 14); «...з погляду моральності, єдності людини ваш вчинок це - брехня, це - неморальність» [2, с. 20]. Причина конфлікту - необхідність влаштувати втечу з тюрми Василя, «особистого ворога» Зіньки. Останній не приховує свого ставлення: «Я не люблю, ненавиджу його... Він мене так само, ... він образив мене перед арештом... Мені хочеться в глотку йому вчепитися руками, а я... мушу грати роль якогось християнського праведника, що підставляє ліву щоку, як луплять у праву» [2, с. 13]. Уже в діалозі, що розпочинає п'єсу, він заперечує цю християнську заповідь, називає Лесю «кроткая голубиця» [2, с. 9], іронічно використовуючи церковну лексику. У щоденникових записах В. Винниченка пізнішого часу

зафіксоване його міркування про недосяжність цієї істини в житті та її повне неприйняття (записник ч. IX, 10 травня - 21 вересня 1920).

Абстракт закликає Зінька до дисципліни й погрожує «офіційним засіданням організації» за невиконання «товариського обов'язку». У цих словах помітне зародження офіціозу в середовищі революційних гуртків. Запальний Зінько вигукує, як Грицько з «Дисгармонії»: «Я з примусу не признаю обов'язків!... коли все моє «я» сказано одвертається од цього обов'язку і я все-таки робитиму, то це не є обов'язок, а насильство. Та хто, який бог такий, якому-б я давав на заклання свою душу?» [2, с. 15]. У його репліках звучить лексема, , винесена в назву п'єси: «Я не признаю ніяких молохів, для яких я повинен приносити в жертву свою душу, своє «я». Я людина, а не якась автоматична машина, начинена голими принципами» [2, с. 14]. За визначенням «Нового тлумачного словника української мови», Молох - «символ жорстокої сили, що вимагає багато жертв» [13, с. 221]. Реакція партійних товаришів виявляє їхнє повне небажання дослухатися до позиції іншого. Катря «тисне» на нього гаслами соціалізму: «Значить ви, Зінько, не можете пожертвувати своїм одним «я» для багатьох «я», для «ми»?» [2, с. 16].

У складну перехідну добу ХХ ст. загострилися непорозуміння між індивідом і суспільством, - тенденція, що була прозріливо помічена письменником В. Винниченком. Л. Синявська писала: «Усвідомлення самоцінності концепції людської особистості наприкінці ХІХ ст. поставало як протизваг модному тоді соціалістичному «ми». В цій дилемі між «я - ми» і Леся Українка стала на бік особистішого «я». Ця своєрідна її життєва і філософська позиція дала у творчості типи сильних особистостей, які, проте, були дуже різні, бо різнилося й філософське підґрунтя її творів» [19, с. 127]. Категорія «ми» досить активно функціонувала в літературі 1920-х років, де «я» часто нівелювалося, відходило на другий план; виникає своєрідна «мода», продиктована змінами в суспільному житті, на сторінках творів постає соціальна реальність з її революціями, війнами, боротьбою класів та ідей:

Вдаримо гучно ми дзвонами, -
Всесвіт обійде луна,
...Ми - жах! Ми - караючий гнів.
Ми молимося культу вогнів.
І хто є відважний, і хто нас поборе?..
Ми - тіні. Ми - криця. В обіймах імлі
ми гімни тобі заплели,

червоний тероре! [21, с. 133-134] (підкреслення моє. - С. Я.), -
читаємо у вірші: «Червоний заспів» В. Чумака. «У перші дореволюційні роки цей збірний образ був найжиттєвішим, соціально достовірним. А тому й витіснив із лірики конкретну особистість з усіма її переживаннями...» [12, с. 13]. Образ мільйонних мас, які повстали на боротьбу за свободу, наявний у поезії В. Маяковського, О. Блока, П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука та

ін. У поемі В. Сосюри «Червона зима» (1921) в рефрені, у якому акцентується думка поета, «ми» постає як основна форма вияву авторської свідомості:

.. Біля вагонів ми співаєм «Чумака»...

І радість лоскотно бентежить наші груди...

Шикують злидні нас, юнак до юнака [20, с. 45].

.. І чітко мірний крок ряди сотень хитає...

І сам собі здаюсь таким міцним, міцним... [20, с. 47], -

а наступні рядки внаслідок редакторського чи авторського втручання були змінені на такий варіант:

Здається, я і є, і мов мене немає,

То моє «я» злилось з народу «ми» святим... [20, с. 579].

Згодом деіндивідуалізація героя на користь робітничо-селянського «ми» привела до втрати естетичного рівня творів, плакатності зображення. Розглядаючи модерністичну літературу (творчість В. Підмогильного, В. Винниченка), В. Мельник зауважував: «Дисгармонія внутрішня (особистісна) і зовнішня (колективістична) порушували, губили критерії відчуття краси і гармонійності, без чого втрачається смисл життя» [11, с. 50]. Адже в нових людей з'являється своя Біблія - «Капітал» Маркса, який замінює їм серце, що суперечить кордоцен- тризму як основній рисі українського менталітету. Тому молодий лікар з драми В. Винниченка «Великий Молох» не згоден із виміряними масштабами дій революціонерів: «Не всім же світ перестроювати» [2, с. 23], - говорить він, як і Ольга з «Дисгармонії». Його подруга Катря хоче помститися, винісши обговорення поведінки коханою на суд організації, щоб самій принести в жертву його «я». У стані революційної ейфорії вона вигукує: «Для вас Мояох - страховище, а для мене прекрасний, великий бог, який дає мені м: о і радощі, м о ї муки, життя м о є. Для вас Молох - чужий, а для мене він - рідний, бо я сама - Молох, я сама - жива частина його...» [2, с. 71], «богами - Молохом хочемо ми зробити людей!» [2, с. 69], товариші-партійці (Абстракт) схиляються перед Молохом соціалізму, для Лесі - це кохання, якому вона служить, тихе сімейне життя.

У зовсім іншому аспекті осмислено обожнення влади в романі Є. Зам'ятіна «Ми» (1920). Написаний у перші післяреволюційні роки, які були часом усезагального утопізму, оскільки митці захоплювалися активним конструюванням майбутнього, у 1930-ті рр. твір «вважався злочином, і його доля визначила долю письменника» [22, с. 19]. Як і В. Вишиниченко, Є. Зам'ятин емігрував до Франції, де й помер у 1937 році. Критики (І. Шайтанов, Г. Сабат, Г. Сиваченко) визначають- жанр роману як антиутопію, що є «своєрідною експериментальною реалізацією утопії» [17, с. 15] й містить трагічне передбачення майбутнього. Головний герой, «номер Д-503», веде «конспект» не від свого імені, а від «ми»: «...саме так: ми, і хай це «МИ» буде заголовком моїх записів» [7, с. 205] (переклад наш. - С. Н.). Тобто поняття «ми» стоїть над людиною, над «я», і на початку твору

він боїться хоч на крок відхилитися від нього. Шаблонність, однаковість культивується у штучно створеній Єдиній Державі: «в Одну й ту саму хвилину ми, мільйони, встаємо, як один. В один і той самий час єдиномільйонно починаємо роботу - єдиномільйонно кінчаємо» [7, с. 2]. У раціонально-розкресленому бутті, де інакомислення не допускається, душа являє собою аномалію, а несвобода є синонімом щастя.

У 9-му розділі роману змальовано ситуацію, що схожа на паради на Червоній площі сталінських часів: квіти кольору крові, урочиста тиша, «...ми... приносимо жертву нашому Богу, Єдиній Державі, - спокійну, обдуману, розумну жертву», -- це нагадує вимогу жертви в ім'я колективу в драмі В. Винниченка «Великий Молох», - і трактується як «урочиста літургія.., свято перемоги всіх над одним, суми над одиницею» [7, с. 231]. Гротескними фарбами зображений усемогутній Благодійник, у якого (промовиста деталь!) важкі кам'яні руки, які «затуляють собою все» [7, с. 231]. Швидко знищити кількох - розумніше, ніж дати можливість багатьом губити себе, - девіз їхньої держави стосовно людей. Коли запускали «Інтеграл», щоб принести на інші планети «математично бездоганне щастя» (так і комуністи колись хотіли поширити свої ідеї на весь світ), розчавило десяток людей, але інші продовжували працювати, бо «у, практичних розрахунках - це безкінечно мала частина третього порядку. Арифметично-безграмотну жалість знали лише древні: вона для нас є смішною» [7, с. 269]. Отже, нормою є жертвопринесення в ім'я досягнення мети, а людська одиниця - ніщо.

Асоціативно, нагадує проблематику Винниченкової драми (взаємовідношення «я» - «ми») і монолог-роздум головного героя Зам'ятіна про ідею «права», в якому пояснюється назва роману: «. . .право - функція од сили. І ось дві чашки терезів 1 - на одній - грам, на іншій - тонна, на одній - «я», на іншій - «Ми», Єдина Держава... Припускати, що в «я» можуть бути якісь «права» щодо Держави, і припускати, що грам може врівноважити тонну, - це цілком одне й те ж. Звідси - розподіл: тонні - права, граму - обов'язки; і природний шлях від мізерності до величі: забути, що ти - грам, і відчувати себе мільйонною часткою тонни.;» [7, с. 274]. Проте це шлях не до величі, а до знеособлення. У творі проведено й паралелі з Державою й церквою: Д-503 називає християн їх недосконалими попередниками, бо «Ми» - від Бога, а «Я» - від диявола» [7, с. 282]. Лише наприкінці роману завдяки кохання до жінки, учасниці таємної організації, у свідомості героя відбувається зміна - він позбавляється влади маси: «Я відчув себе над усіма, я був я, окреме, світ, я припинив бути: складовою, як завжди, і став одиницею» [7, с. 299]. Як і Винниченків Зінко, він відчуває обмеженість колективності й свою несумісність із узагальненим цілим. «Антиутопія будується на конфлікті окремого індивіда проти цілої соціальної системи. На цьому протистойн'ї ітоглібійоється ідея моделі «я»-«ми», поставлена так гостро вперше Є. Зам'ятіним у романі «Ми» [17, с.61]. Проте фінал твору песимістичний: Д-503 зроблено операцію з

видалення фантазії і він знову став переконаний у перемозі «ми», 1-330 знищили катуванням. Так закінчилося "характерне для антиутопії протистояння особистості суспільству в романі, письменник виступив проти насильства над індивідуумом, висловив протест проти зародків тоталітаризму, які помічав у реальному житті. В. Винниченко в щоденникових записях, зроблених у Москві 1920 р., писав про колективізм як основу комуністичного вчення етики й політики, акцентуючи кричущу суперечність, бо «індивідуалізм *тепер* грає найбільшу роль; «єдіноліччє» в органах управління й господарства, «єдіноліччє» в армії, в уряді, зведення колективів до ролі статистів при індивідах, усе це є цілковите протиріччя з самим духом колективізму. Основа буржуазного капіталістично-мінового громадянства - індивідуалізм стає основою діяльності і думання комуністичної партії» [3, с. 460-461].

Обговорення питання співвідношення особистішого й колективного, соціалізму як релігії нових людей у драмі В. Винниченка «Вечерній Молох» переноситься і в коло родинних взаємин. Матір Зінька, і Ілена Максимівна, яка 10 років живе без чоловіка й утримує трьох дорослих дітей, намагається прив'язати бездіяльного сина до життя: «Тобі треба хворих лічить... Пора за практику братись» [2, с. 32], резонно наголошує на обов'язках перед сім'єю і природою та мріє про його щастя в патріархальній родині. «Людина мусить жити сім'єю, все може розпастися, і государство ваше, і общество, а сім'я буде жити, бо як не буде сім'ї, то не буде й людей. Оце найвищий обов'язок. А через нього ти й не можеш губити себе» [2, с. 39]. Ця істина - вияв гуманізму, такого незрозумілого революціонерам-максималістам. Адже як лікар Зінько може порятувати більше людей, ніж одного Василя. Отже, у контексті проблем пошуку мети людського життя та служіння загалу автором осмислюються й питання сім'ї, щасливого шлюбу, над якими В. Винниченко багато роздумуватиме у своєму «Щоденнику», та які знайдуть висвітлення в циклі його родинних драм («Натусь», «Закон», «Пригводжені»), Зінька Чупруненка не задовольняє розпланована матір'ю наперед перспектива патріархальної ідилії. Позитивною рисою героя є прагнення самостійно «докопатися» до істини, шукання *свого* шляху: «...як знайти таке життя, яке б схопило мене міцно, страшно, цупко, од котрого я кричав-би криком мого щастя?!» [2, с.40].

Несамостійний у своєму виборі чоловік то від Лесі, тепер від Катрі чує однакові слова: «Я не віддам тебе». У монолозі останньої «чесність з собою» розглядається в аспекті «я» і суспільство. Зінько лякається, бо мислить себе окремо від людей, головне питання, яке він ставить перед собою: «Як чесно жити?» [2,с.61]. Користуючись термінологією психоаналітиків, його стан можна кваліфікувати як «внутрішню блокаду» (синонім - скованість) - «термін, уведений Е. Фроммом на позначення специфічного відчуття людини, яка не може реалізувати свої чуттєві, емоційні й інтелектуальні можливості. В. б. «посилює табу, накладене суспільством на щастя й насолоду» (Е. Фромм)» [9, с. 347]. Остап

заступається за брата: «З,(не потрошіть його» [2, с. 65], - що означає: не порушуйте гармонії його душі. У величезному монолозі колишній революціонер розмірковує про «ми» і любов до ближнього: «У вас тільки заробітні плата, проізо́дство, кризи́си, револю́ції, парті́ї, організа́ції. Бо це - гуртові, , громадянські справи. А сміх, сльози, ласка, сум, поезія, ~ це недостойно серйозних діячів» [2, с. 65]. «Ця любов до «ми» є каменюка, яку ви кидаєте під ноги їм!.. Через що для мене цінніша радість багатьох, ніж одна моя?.. Хто може знати невловиму гру моїх переживань? Хто може оцінити всю вагу ледве помітного дрижання моєї душі? «Ми»? Цей неповороткий, грубий звір з недоладними, прямолінійними переживаннями?» [2, с. 66]. У відповідь Катря чіпляє на нього ярлики «декадент», «анархіст» (коли той заперечує насильство), називає його слова «цвілі стародавні символ-віри» [2, с.66]. На думку О.Д. Гнідан та Л.С. Демянівської, «Винниченко показав у зародку формування тоталітарної партійної системи і проникливим оком художника побачив і виявив гут всі ті моральні деформації, яким судилося згодом розквітнути...» [4, с. 241].

Прийшовши судити Зінька в його ж домі, «товариші» п'ють чай. Мати сприймає суд як дитячу забавку, приносить гостям прибори (щоб усе було по-людськи). Партієць Абстракт сповнений бажання покласти край ваганням «відступника»: «Да, я все зробив, щоб винищити деморалізацію в нашій організації» [2, с. 76]. Його твердження категоричні: «Я» і ціле, «я» і «ми» помириться не можуть,... рекомендую... виключить його з нашої організації» [2, с. 95]. За визначенням В. Гуменюка, у створенні цього образу Винниченко «користується засобами гротеску й попереджає поетику театру абсурду», персонаж характеризується демонічною занудністю і є квінтесенцією відданості майбутньому Молохові тоталітаризму [5, с. 110].

У сцені засідання «комісії» Катря переходить на позицію Зінька, більшість голосує, як і вона, Абстракт виступає проти й обурено називає це «комедією», ("правді, фінал твору набуває комічного відтінку, бо революціонери граються, а визначальним у їхньому рішенні є те, кого підтримає закохана жінка. Отже, Катря обвела кругом пальця всіх: і суперницю, і «товаришів». Головний герой змінює погляди й вирішує йти до тюрми. Усі раді, що так скінчилося. Зінько щасливий: «Суд признав, що я мав право відмовитись» [2, с. 103], - от що вплинуло на його позицію: розуміння товаришів, повага до його «я». Він «співає осанну» Молоху, відчуває єдність із ним. Така зміна в поведінці персонажа нам видається слабо вмотивованою. Ідея драми артикулюється в репліці Зінька:«.. Краще... померти в гармонії з собою, ніж жити, розриваючись.... Я дужий тепер! Я став собою!» [2, с. 105]. Мати застерігає: «Молох таки пожре тебе...» [2, с. 105]. Твір закінчується іронічними вигуками (Остапа й радісними Зінька: «Хай живе великий Молох!» [2, с. 106].

На відміну від інших ранніх п'єс В. Винниченка, головний герой драми «Великий Молох» не: є сильною цілісною особистістю, він тільки прагне бути «чесним з собою», у прийнятті рішень виявляє пасивність (на відміну

від активних представниць жіночої статі), мислення його деякою мірою інгроверсійне, що передбачає занурення в себе, схильність до самоаналізу. Роздвоєність персонажа виявляється як на рівні професійному (ухиляння від обов'язків лікаря, життя за рахунок матері), у любовних взаєминах (нерішучість, небажання зробити ви- (іір на користь Лесі чи Катрі), так і у сфері індивідуального й соціального, особистіснош й колективного. Симпатію викликають пошуки іїньком власного шляху, бажання будь-що оборонити власне «я» від поглинання обов'язками-молохами.

Таким чином, у драмі В.Винниченка зображений герой, який не підкоряється загалу, не такий, як усі, хоча ще не має чіткої «програми» життя, але сміливо заявляє про те, з чим він миритися не буде. І хоча його судження занадто категоричні й шокують оточуючих, помітно, що автор йому симпатизує і представляє речником «нових» ідей, борцем зі старою, уже віджилою, на думку Винниченка, мораллю, засновником нового укладу життя.

Бібліографічні посилання

1. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер / пер. с нсм. Ю. С. Тсрентьева, Н. Файнгодьда; послесл. ГІ. С. Гуревича. - М. : Высш. школа, 1993. - 175 с. - Цит. за кн.; Петрів О. В. Володимир Винниченко: філософський дискурс [моногр.]. - Дрогобич : Вимір, 2007. - 164 с.
2. Винниченко, В. Великий Молох // Винниченко В. Твори / До друку зібрав Т. Черкаський / В. Винниченко. - Х. - К.: Рух, 1926. - Т. X. - 203 с.
3. Володимир Винниченко. Щоденник / В Винниченко. - Едмон - Нью-Йорк: Видання Канадського Інституту українських студій і Комісії УВАН у СПІЛ для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. - Т. 1. - 500 с,
4. Гнідан, О. Д. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. - К.: Четверта хвиля, 1996. - 256 с.
5. Гуменюк, В. І. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / В. І. Гуменюк. - Сімферополь: ВАТ «Сімферопольська міська друкарня», 2001. - 340 с.
6. Данько, М. Володимир Винниченко. Проба літературної характеристики / М. Данько ПЛНВ. -1910. - № 7, - С. 52-70.
7. Замятин, Е. И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки / Сост., авт. вступ, ст. И. О. Шайтанов / Е. И. Замятин. - М.: Современник, 1989. - 560 с., порт.
8. Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / упор. В. Панченко. - К,: Факт, 2003. - 496 с.
9. Краткий словарь психоаналитических терминов Н Фрейд 3. Толкование сновидений. - К.: Здоровья, 1991. - 383 с.
10. Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком // Слово і час. - 1993.-М2.-С. 48-57.
11. Мельник, В. О. Суворий аналітик доби. Валср ян Підмогильний в ідейно- сстетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. /

Відп. роді чл.- кор. НАН України В. І'. Дончик / В. О. Мельник. - К.: Інс. літератури ім. Т. І'. Шевченка НАН України, 1994. -318 с.

12. *Моренець, В. П.* Володимир Сосюра // Сосюра В. М. Вибрані твори : у 2 т. - К.: Наук, думка, 2000. - Т. 1. Поетичні твори / вступ, ст. В.П. Моренця. - 648 с.: портр.

13. Новий тлумачний словник української мови / Укл. В. Яременко, О. Сліпушко : у 3 т. - К.: Аконіт, 2003. - Т. 2. - 926 с.

14. *Панченко, В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. - Кіровоград : Друкарня газети «Народне слово», 1998. - 372 с.

15. Цит. за виданням: Панченко В. Марксист, який хотів залишитися українцем. Володимир Винниченко / В. Панченко // Україна Incognita / заг. ред. Л. Іванишиної. - К.: Факт, 2002. - С. 271-282.

Надійшла до редколегії 22.12.2009 р.

УДК82-31.09 + 821,161.2-21.09

Н. П. Олійник

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОВІСТІ

Досліджуються окремі теоретичні аспекти жанру повісті. Увага зосереджена на питанні пошуків жанрової самостійності повісті, зокрема виокремлення її жанровотворчих ознак. Зроблена спроба, докладно розглянути сюжет як один із жанрових принципів, охарактеризувати Два тини сюжету повісті - локальний і романічний.

Ключові слова: жанр, повість, жанрові ознаки, сюжет, локальний і романічний сюжети.

Исследуются отдельные теоретические аспекты жанра повести. Внимание сосредоточено на проблеме поисков жанровой самостоятельности повести, в частности выделения ее жанровообразующих признаков. Сделана попытка детального рассмотрения сюжета как одного из определяющих жанровых качеств, охарактеризовать два типа сюжета повести -локальный и романтический.

Ключевые слова: жанр, повесть, жанровые признаки, сюжет, локальный и романтический сюжеты.

In the article it is explored separate theoretical aspects of the novel as a genre. The attention is paid to searching the independence of novel's genres. It has been made a try to treat the plot as one of genre principles more detailed, to give the characteristic of two types of novel's plot: a local and novelistic one.

Key words: genre, novel, novel's genres, local and novelistic once.

Повість - один із найбільш поширених і творчо життєздатних літературних жанрів. Вона є тим чуттєвим інструментом, який набагато свідомості людини. Незважаючи на свою популярність, повість як жанр залишається і на сьогодні маловивченою, її жанрова самостійність нерідко піддається сумнівам, бо її, як правило, вважають проміжним жанром між романом і оповіданням.

Перші спроби теоретичного визначення повісті як жанру були зроблені ще в кінці XVIII ст. У перекладеній з німецької мови статті «Дещо про романи» (вміщена в журналі «Приятное и полезное препровождение времени», 1795 рік) автор визначав роман як «надуману велику розповідь», яку за обсягом неважко відрізнити від невеликих вимислів, які відомі під особливою назвою повісті [3, с. 283].

На початку XIX століття повість розглядають як невеликий твір із сучасним сюжетом, який близький за своєю жанровою природою до роману й одночасно відрізняється від нього. О.І. Сенковський і С.Л. Шевірьов називають роман «живописною величезною картиною», а повість - «милою дрібничкою», «малюнком, накиданим олівцем» [8, с. 40]. Відрізняв повість серед інших епічних жанрів К. А. Полевой, беручи до уваги такі критерії її визначення як поетичний обсяг та поетичний характер відтворення дійсності. Н.І. Надеждин теж стверджував близькість між повістю й романом, вважаючи, що «...повість належить до категорії роману», від роману вона відрізняється лише обсягом, «якщо коротко, повість не що інше, як роман у мініатюрі», «... ескіз, що схоплює мимохідь одну рису з великої картини життя - короткий епізод з безмежного роману долі людських» [4, с. 16].

В.Г. Белінський намагався чітко визначити роль і місце повісті в ієрархії прозаїчних і драматичних жанрів: «Є події, є випадки, яких, так би мовити, не вистачило на драму, недостатньо було б на роман, але які досить глибокі, які в одній миттєвості зосереджують стільки життя, скільки його не прожити й за віки: повість уловлює їх і замикає у свої тісні рамки. Її форма може вмістити в собі що завгодно: і легкий нарис характерів, і колючу саркастичну насмішку над людиною й суспільством, і глибоку таїну душі, і жорстоку гру пристрастей» [1, с. 271]. В.Г. Белінський, як і його попередники, розглядаючи жанрову

своєрідність повісті, підкреслював її тісний зв'язок з романом, епічну сутність цих жанрів. «Повість, - писав він, — роман, який розпався на частини, на тисячі частин; розділ, вирваний із роману» [1, с. 271], вона «подрібнює життя на дрібниці й вириває аркуші з великої книги цього життя» [4, с. 272].

Саме праці Н. І. Надєждіна й В. Г. Белінського поклали початок теоретичному вивченню середніх епічних жанрів, хоча дослідники спиралися не на «жанровий (поетичний) зміст», а на «зміст твору». Історичні ознаки останнього обмежували авторів, не давали можливості для більш глибоких узагальнень на рівні «жанрового змісту» (зокрема вони не звертали увагу на взаємозв'язки жанру з конфліктом та сюжетом твору).

Теоретичні основи вивчення жанру повісті, закладені Н. Надєждіним і В. Белінським, розвинули у ХХ ст. - А. Бочаров, В. Кожин, П. Якименко, Ю. Суровцев, В. Сипенко, І. Кузьмичов, В. Фащенко, В. Дончик, М. Ільницький, Р. Міщук та ін. Спільною рисою досліджень літературознавців є пошуки власне жанрових ознак повісті. Серед них науковці виділяють епічне відтворення багатогранності реального світу, художнє дослідження проблеми людської долі та індивідуального характеру, обсяг (роман - більше, повість - менше), (функції автора, оповідача, хронотопічну організацію, кількість персонажів, ОднОлінійність сюжетного розвитку тощо. Але якщо спробувати визначити той фундамент, на якому вибудовуються ці пошуки жанрової самостійності повісті, то він, на наш погляд, такий: дослідники здебільшого виходять із проміжного місця повісті в системі епічних жанрів - між романом і «малими» жанрами (оповіданням, новелою). Формальні ознаки, на яких, як правило, акцентують увагу дослідники (зовнішній обсяг, час, простір, кількість персонажів, соціальні проблеми та ін.), не можуть бути критеріями для чіткого, принципового розмежування жанрів. І тут нам видається важливою думка В. Белінського («розділ, вирваний із роману»), який зауважував, що обсяг твору - це не визначальний чинник, справа в тому, що «сам тип обмеження багатогранності дійсності в процесі її відображення в романі інший, ніж при її відображенні у повісті» [9, с. 372]. Отже, чіткість у визначенні власне жанрових характеристик повісті є, і на це треба зважати.

У пошуках жанроутворюючих ознак повісті спробуємо звернутися до категорії сюжету. У сучасному літературознавстві міцно вкорінилася думка, що одним із інструментів, який дозволяє проникнути в жанр твору, є сюжет. Подія як основа сюжетного розвитку художнього твору обов'язково містить у собі елементи тієї форми, у якій вона має матеріалізуватися. Але сюжет як певний результат пізнання письменником закономірностей реального життя втілюється не лише у формальних, а насамперед у змістовних характеристиках. У сюжеті

виявляються особливості сприйняття автором життєвих явищ і проблем, осмислення складності й суперечності розвитку світу й характеру людини. Узагальнююча думка, на якій завжди тримається сюжет, упирається в суперечність, яка вже існує в житті й суспільстві й через художнє вирішення якої письменник створює, за словами Д. Лихачова, «свій світ відповідно до своїх уявлень про те, яким цей світ був, є або повинен бути» [7, с. 78].

Сюжет, безперечно, є одним із важливих аспектів поетики повісті. Літературознавці обґрунтовують жанрову своєрідність повісті специфікою вираження в сюжеті авторської позиції, зображення конфліктів, характерів, визначення хронотопу. Разом із тим, визначаючи сюжет як важливий фактор жанрової структури повісті, дослідники нерідко ВИХОДЯТЬ ІЗ розуміння МІСЦЯ; довіді в системі інших жанрів, найчастіше зіставляючи повість і роман. М. Каган, наприклад, порівнюючи особливості сюжетобудування в романі, повісті й оповіданні, виділяє розгорнутість сюжету оповіді як її власне жанрову ознаку [7, с. 416]. Л. Якименко вбачає відмінності між повістю у характері сюжету. «Повість, - пише він, - гутеж може стати «історією життя», але вона, як правило, вибирає одну подію чи певний період людського життя, «стягуючи» до нього все те, що було в минулому» [10, с. 98]. Арк. Ельашевич вважає основними критеріями, що визначають подібність і розмежування повісті й роману, висхідні принципи «романічного» й «оповідного» сюжетів: вони обидва беруть життя в складному переплетінні його історичних конфліктів, розглядають вплив суспільства на долю людини й місце особистості в ньому; обидва у своїх конкретних виявах завжди виступають як концепція дійсності. Але роман, переконаний учений, створює при цьому більш широку, багатоманітну й багатогранну кар'єру, ніж повість [9, с. 378].

Подібні інтерпретації літературознавцями власне жанрових ознак повісті й роману на сюжетній основі, відображаючи їхнє прагнення до з'ясування самостійності: повісті,¹ її чітких параметрів, естетичних можливостей, разом із тим, як засвідчує вищезгадана думка, містять певну загрозу розчинення жанрових прикметних ознак повісті в романі. Безперечно, повість і роман - епічно споріднені жанри. На наш погляд, ця спорідненість простежується на рівні відкритого В. Белінським принципу сучасності, сутність якого в тому, що у творі мистецтва обов'язково мають бути вираженими «чи сучасний погляд на минуле, чи думка віку; скорботна душа, чи світла радість часу; це не інтереси стану, але інтереси суспільства» [2, с. 91]. Тобто між романом і ймовірно багатейшим в характері художнього відтворення світу.¹ Але ж повість існує окремо, вона жанрово обмежена, що розкривається насамперед в особливостях сюжетного роздткту твору.

Дослідження сюжету повісті, як ми вже зазначали, нерозривно пов'язане із з'ясуванням її суттєвих жанрових ознак. Однією з них

нерідко називають обсяг життєвого матеріалу, охоплений автором у творі. Інколи в літературознавчих працях поняття обсяг наповнюється дещо іншим змістом: під обсягом розуміється власне кількісна характеристика: роман - більше, повість менше. Але це категорія не лише кількісна. І це не жанровий принцип, а більш за все фіормальна ознака. Тут важливим є інше: вибір письменником позиції, з якої розвивається твір чи іншого жанру.

У повість, як правило, оповідь починається не з акцентування першопричини, не із осмислення загального стану життя і людських вчинків, а із вираження суперечностей, що гостро виявляються в різних сферах суспільного буття й свідомості людини. У романі відтворення суперечностей масштабне, через розгалуженість його сюжету. У повісті ж із характерною для неї обмеженою сюжетною структурою, обмеженим відбором подій наскрізний розвиток суперечностей (нерідко - різко оголених) до деякої міри компенсує цю обмеженість за рахунок потужних поштовхів, навіть ударів. Тому повість зосереджує увагу на певному етапі розвитку існуючої суперечності і через нього розкриває окремі причини його зародження, особливості формування.

Розкриття в сюжеті суспільних конфліктів? їх фбавиток зумовлюють не лише зв'язки й суперечності художніх характерів, а й співвідношення окремих частин літературного твору, його «внутрішню побудову» (М. Храпченко). Із конфліктом як організуючим началом твору безпосередньо пов'язане й існування двох типів сюжету локального й романічного.

Прикметними рисами локального сюжету є однолінійність розпитку, сконцентрованість авторської уваги в основному на осмисленні локальних життєвих суперечностей, обмежених відповідно в просторі й часі. Дослідницький пафос повістей із локальним типом і южету значною мірою залежить від того, як автор художньо вирішує конкретну суперечність, співвідносить її із загальнолюдськими суперечностями буття, від уміння автора узагальнити окремі, часткові явища, побачити через них важливі тенденції розвитку суспільства.

Поряд із «локалізованою» повістю (так умовно ми називаємо повість із локальним типом сюжету) існує й інший тип повісті, дку ми називаємо «романічною». Для сюжету останньої властиве «впи- і ування» окремих локальних суперечностей дійсності в зображення анальних тенденцій розвитку життя шляхом художнього заглиблення у світ соціально-моральних вчинків героїв, їх співвіднесення із суспільно-етичними нормами, значущість яких утверджувалась історично. Визначення «романічна» повість, повість із «романічною» сгруктурою, «романним» змістом зустрічаємо в працях А. Бочарова, Я. Якименка, М. Пархоменка, Ю. Суровцева, М. Угехіна, В. Синенко і а ін. Вони відзначають характерну для сучасної повісті тендсчцію посилення епічності. У повісті, стверджував Л. Якименко, «вмявляється безперечний вплив

роману, відбувається своєрідне відродження й укріплення епічних традицій» [8, с. 102], «повість, як і роман, вимагає посилення «навантаження» думки» [10, с. 129].

Сюжетні структури «локалізованої» і «романічної» повістей зовні можуть бути схожими – вони обидві в основному однолінійні, хоча для першої характерна пряма, безпосередня однолінійність (класичний приклад - повість «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), друга ж тяжіє до великого сюжету, розгалуженості.

Прикладом «романічної» повісті є твір М. Коцюбинського «На віру». Основна сюжетна лінія останньої становить - історія кохання двох молодих людей, Гната й Насті; їй підпорядковані дві допоміжні: перша - життя Олександри, друга - стосунки Семена та Мотрі. Сюжет не відзначається динамічністю, проте характери героїв розкриті повно й психологічно переконливо.

Повість «На віру» М. Коцюбинського починається з експозиції: «Гнат сидів у корчмі за столом, підперши голову рукою. На столі перед ним стояла пляшка з двома-трьома чарками недопитої мутної сивухи. Невеличка чарка з грубого зеленого скла лежала перекинута коло жидівського калача. Гнат частував сусіда Івана; але Івана хтось покликав, і Гнат лишився один» [6, с. 28]. В експозиції авторська увага фіксує й інших відвідувачів корчми, їхнє ставлення до Гната. Подальший розвиток дії, здається, має локальний характер і пов'язаний із особистим життям героїв. Гнат закохується в Настю, яка також не байдужа до хлопця, але, крім нього, до неї навідується Петро, і він теж симпатизує дівчині. Будучи за характером легковажною та зважаючи на злий язик подружки, Настя, нехтуючи своїм коханням до Гната, виходить заміж за Петра. Гнат, відповідно, не маючи почуттів, одружується з Олександрою, яка, на перший погляд, ніби й кохає його. Проте герої не знаходять щастя. Акцентування легковажних стосунків молодих людей та їх поглядів на життя й становить зав'язку твору. За зав'язкою одразу фіксуються часткові розв'язки основних сюжетних ліній: Петро помирає, Настя залишається вдовою, Гнат виганяє свою ледачу дружину з дому. Так з'являється допоміжна сюжетна лінія - життя Олександри після того, як вона покинула свій дім. Ця сюжетна лінія розгортається подієво (праця героїні в полі, служба в жида, бажання повернути чоловіка) і завершується розв'язкою (смерть Олександри). Паралельно розвивається ще одна допоміжна лінія - стосунки Мотрі і Семена, в якого померла дружина, він зовсім занедбав свій дім і всю хатню роботу. Це не дає йому спокою, він не бачить іншого виходу із ситуації, як одруження, хоча розуміє, що його вік уже не для одруження. Таке рішення героя є зав'язкою додаткової сюжетної лінії, яку можна сприймати як власне розв'язку твору. Невеличке сватання, оглядини обох господарств - розвиток дії цієї сюжетної лінії, розв'язка - Мотря переходить жити до Семена. Тут можемо виділити й кульмінацію: думка чи схвалять люди

шлюб, адже можливості повінчатися в церкві немає, бо обое вже по тричі овдовіли й тепер можуть жити «на віру». Але кульмінація не виражена чітко, тому вона швидше є певним етапом розвитку сюжетної лінії. Ця допоміжна сюжетна лінія функціонально дозволяє автору повернутися до основного сюжету й продовжити його. Гнат наважується запропонувати Насті жити разом, бо він досі її кохає. Довго опираючись і не одержавши материнського благословення на таке життя, Настя згоджується. Ще одна сім'я живе «на віру». Проте мотиви життя удвох у них зовсім інші. На першому місці - почуття, які колись були не реалізовані, легковажно знехтувані Події в повісті М. Коцюбинського розвиваються драматично, головна сюжетна лінія постійно «співпрацює» з допоміжними. Олександра вирішує повернутися у свій дім: «Перед вікнами мигнула якась постать; заскрипіли сінешні двері, потому відхилились двері до хати і па порозі стала... Олександра. Настя так і прикипіла до лави, угледівши Олександрю. їй здалося, що то смерть її прийшла за нею...» [6, с. 78], Та смерть забрала Олександрю. Гнат зарубав колишню дружину, іахищаючи Настю від її нападу. «Ой», - дико скрикнула Олександра і тяла руки, щоб закрити голову ... та не встигла. Блискуча сокира, мов блискавка, впала їй на голову і глибоко розколола череп. Гната заарештовано й засуджено до заслання в Сибір. Настя народжує дитину і і нею приїжджає в тюрму до Гната. Це ще одна розв'язка - складова загальної розв'язки.. «Настя непомітно звикла до думки, що йти за Гнатом в далеку Сибір - річ неможлива. Вона любила Гната, жалувала його, плакала за ним і... все-таки лишилась у Мовчанах» [6, с. 163].

Довга і різноманітна за характером розв'язка у сюжеті повісті М. Коцюбинського «На віру» не завершує твір. Автор додає невеликий епілог. «Минуло два роки. До Насті заслав старостів удовець з другого села. Старости заміняли хліб. Справили весілля» [10, с. 136]. Епілог виконує важливу ідейно-естетичну функцію - залучає читача до співтворчості, роздумів, співпереживання.

Розгляд розвитку сюжету повісті М. Коцюбинського дає можливість стверджувати, що сюжет твору вибудовується на одній головній (стосунки Гната та Насті) та двох допоміжних (життя Олександри, < тосунки Семена та Мотрі) сюжетних лініях, що в цілому характерно для великих епічних жанрів. Те, що це саме повість, але повість «романічна», близька до роману, засвідчує неповний розвиток сюжету, тобто головна сюжетна лінія має у своїй системі лише три композиційні елементи із можливих п'яти. Це - експозиція, зав'язка і довга, розгалужена розв'язка, якг. починається з середини твору. Розв'язка складається з кількох «міні-розв'язок», що об'єднуються в одну й вкауюють на невтішні наслідки легковажних поведінки й ставлення до своїх почуттів героїв і розкривається в зав'язці сюжетної дії.

Якщо брати за основу сюжетно-композиційну організацію твору М. Коцюбинського, то саме великий і в той же час неповний за розвитком сюжет дає можливість назвати його повістю. На відміну від роману, у повісті з таким типом сюжету, тобто «великим», завжди маємо «неповний» розвиток сюжету. Саме через це повість менша за роман. У розвитку «великого» сюжету завжди чогось не вистачає - або одного етапу розвитку (зокрема розв'язки) або двох, а то й трьох; є повісті з одним етапом розвитку «великого» сюжету.

Таким чином, виходячи з вищевикладеного, можемо зробити висновок, що своєрідність сюжету є суттєвим жанровим принципом повісті. У повісті «романічній» основний сюжет завжди великий (багатолінійний чи багатофабульний), як у романі, але, на відміну від роману, у головній сюжетній лінії відсутні один або декілька елементів її розвитку. Своєрідність сюжетно-композиційної організації повісті визначається також авторською позицією. Позиція автора - уже в самому виборі реальної життєвої суперечності, з якої починається сюжетний розвиток повісті. Саме від цієї суперечності залежить глибина розкриття теми твору, сутності людських характерів, вирішення конфліктів.

Бібліографічні посилання

1. *Белинский, В. Г.* О русской повести и повестях Н. Гоголя / В.Г.Белинский // Полн. собр. соч.: в 13 т. - М.: Изд-во АН СРСР, 1953, Т.І. - С. 259-307.
2. *Белинский, В. Г.* Руководство к всеобщей истории. Сочинения Фридриха Лоренца. Часть I / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч., : в 13 т. - М.: Изд-во АН СРСР, 1955, Т. 6. - С. 90-103.
3. *Веселовский, А. Н.* Три главы из историчеркой поэтики / А.Н. Веселовский // Введение в литературоведение [хрестоматия]. - М.: Высшая школа, 1979. - 300 с.
4. *Захаров, В. М.* Система жанров Достоевского / В. М. Захаров. - Л.: Наука, 1985. - 208 с.
5. *Каган, М.* Морфология искусства / М. Каган. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. - 440 с.
6. *Коцюбинський, М.* На віру / М. Коцюбинський //Твори: у 3т.-К.: Дніпро, 1979.-С.3-11.
7. *Лихачев, Д. С.* Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев// Вопросы литературы. - 1968. - № 8. - С. 74-87.
8. *Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра.* - Л.: Наука, 1973.-565 с.
9. *Эльчешевич, Арк.* Что есть повесть? / Арк. Эльчешевич // Литература и современность. Статьи о литературе 1968 года. Сб. 9. - М.: Худ. литература, 1969. - С. 371-389.
10. *Якименко, Лев.* На дорогах века / Лев Якименко // Актуальные

вопросы советской литературы. 2-е Изд., доп. - М.: Худ. литература, 1978. - 494 с.

Надійшла до редколегії 29.12.2009 р.

УДК821.161.2-343.09

В. Ф. Подлесна

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПАТРІОТИЧНОЇ КАЗКИ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Присвячена аналізу патріотичної казки в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ ст. Розглядаються твори Данила Лепкого «Русалка», Василя Пачовського «Про князя Коріятовича і жовтого змія Веремія», Остапа Василенка «Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку Любку» в аспекті художньої реалізації в них функції виховання патріотизму, формування національної свідомості в юних читачів.

Ключові слова: казка., автор, образ, символ, історія.

Посвящена анализу патриотической сказки в украинской литературе конца ХІХ - начала ХХ в. Рассматриваются произведения Данила Лепкого «Русалка», Василия Пачовского «О князе Кориятовиче и желтом змее Веремее», Остапа Василенка «Сказка о троих братьях-орлах и четвертой сестрице Любке» в аспекте :судожественной реализации в них функции воспитания патриотизма, формирования национального самосознания у юных читателей.

Ключевые слова: сказка, автор, образ, символ, история.

The article deals with the analysis of peculiarities of a patriotic fairy-tale in the Ukrainian literature at 'the end of 19 th century - of 20 th century. The following works are examined: Danylo Lepkyi «Mermaid», Vasyl Pachovskyi «On prince Coriyatovych; and yellow serpent Veremiy», Ostap Vasylenko «A l ayri-tale realization of the function of patriotism upbrining and national consiousness formation in children's comprehension through the aforementioned works.

Key words: fairy-tale, autoi, image, symbol, history.

Зі здобуттям Україною незалежності в українську літературу повернуто імена та творчу спадщину письменників, які були незаслужено вилучені з нашого духовного життя на довгі роки. Реабілітовано Івана Липу, Богдана Лепкого, Данила Лепкого, Василя Короліва- (ларого, Остапа Василенка та багатьох інших, погляди яких суперечили державному устрою кінця XIX - початку XX ст. У багатогранній творчості цих письменників Україна постає незалежною від «старшого брата», самобутньою державою зі своєю мовою, культурою й літературою.

Коли діяли Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876), українські письменники не мали можливості не тільки писати рідною мовою, а й спілкуватися нею, висловлювати свої державотворчі погляди, друкувати твори українською мовою. Як відомо, український народ зазнавав утисків не тільки з боку царської Росії, а й Польщі. Так, наприклад, на початку 20-х рр. поза кордонами радянської України на території 146 тис. кв. км проживали у складі Польщі, Румунії та Чехословаччини 6,6 млн українців. У вересні 1921 року Східну Галичину - Львівське, Тернопільське та Станіславське воєводства - було приєднано до Польщі. 31 липня 1924 року Польський сейм ухвалив програму утравістичних (двомовних) шкіл, у яких навіть молитву «Отче наш» заборонялося виголошувати українською мовою, а з букварів усунули всі згадки про Україну. Під наглядом цензури в 1930 році перебували 60 українських видавництв і близько 120 редакцій українських газет і журналів. Систематично друкувалися списки заборонених українських книг, альманахів, календарів та інших видань, що виходили як у Галичині, так і за її межами. На початок Другої світової війни до них було занесено понад тисячу найменувань [6, с. 392-393]. Студентами Львівського університету могли стати лише ті громадяни, які присягнули на вірність Польській державі. У той же час російська шовіністична преса запевняла, що пропаганда думки, нібито освіта українською мовою прищеплює масам дух відчуження від Російської імперії. До цькування самої ідеї навчання українською мовою учнів навіть початкових народних шкіл підключилися польські та єврейські шовіністи [3, с. 238]. Зрештою, майже повсюдно більшість українського панства перейшла на вживання російської, мови навіть у родинному спілкуванні. Українську мову стали називати «мужи́чою», бо від неї не відмовилися селянські маси.

Проте і серед української освіченої еліти були патріотично налаштовані люди, які не сприймали колонізаторсько-русифікаторської політики царизму та не визнавали польської політики. Здебільшого це були діячі культури, зокрема письменники, які були змушені працювати за межами України, і нерідко зверталися до жанру казки, яка була своєрідною езоповою мовою. Патріотична літературна казка почала розвиватися саме тоді, коли українцям відмовлялось у праві називатись

окремим народом. Ще однією з причин звернення письменників до цього жанру було бажання виховати почуття національної свідомості саме в юних читачів (згадаймо Олену Пчілку і її журнал «Молода Україна»), Але в 20-ті роки ХХ ст. було заборонено навіть казку, а також романтику та фантастику, що начебто заважало розвитку дитячої літератури. У казках вбачали навіть небезпеку. За словами Н.К.Крупської «В більшості казок, написаних у зовсім іншу епоху, класово чужий нам зміст. Він тим небезпечніший, що всотується цілком непомітно, завдяки чудесній формі. Дитина беззахисна. Ми повинні вміти захистити її від чужих, розтлінних впливів. Ми повинні навчитися відділяти форму від змісту» [4, с. 445-446]. гляди, друкувати твори українською мовою. Як відомо, український народ зазнавав утисків не тільки з боку царської Росії, а й Польщі. Так, наприклад, на початку 20-х рр. поза кордонами радянської України на території 146 тис. кв. км проживали у складі Польщі, Румунії та Чехословаччини 6,6 млн українців. У вересні 1921 року Східну Галичину - Львівське, Тернопільське та Станіславське воєводства - було приєднано до Польщі. 31 липня 1924 року Польський сейм ухвалив програму утравістичних (двомовних) шкіл, у яких навіть молитву «Отче наш» заборонялося виголошувати українською мовою, а з букварів усунули всі згадки про Україну. Під наглядом цензури в 1930 році перебували 60 українських видавництв і близько 120 редакцій українських газет і журналів. Систематично друкувалися списки заборонених українських книг, альманахів, календарів та інших видань, що виходили як у Галичині, так і за її межами. На початок Другої світової війни до них було занесено понад тисячу найменувань [6, с. 392-393]. Студентами Львівського університету могли стати лише ті громадяни, які присягнули на вірність Польській державі. У той же час російська шовіністична преса заповзято пропагувала думку, нібито освіта українською мовою прищеплює масам дух відчуження від Російської імперії. До цькування самої ідеї навчання українською мовою учнів навіть початкових народних шкіл підключилися польські та єврейські шовіністи [3, с. 238]. Зрештою, майже повсюдно більшість українського панства перейшла на вживання російської, мови навіть у родинному спілкуванні. Українську мову стали називати «мужиною», бо від неї не відмовилися селянські маси.

Проте і серед української освіченої еліти були патріотично налаштовані люди, які не сприймали колонізаторсько-русифікаторської політики царизму та не визнавали польської політики. Здебільшого це були діячі культури, зокрема письменники, які були змушені працювати за межами України, і нерідко зверталися до жанру казки, яка була своєрідною езоповою мовою. Патріотична літературна казка почала розвиватися саме тоді, коли українцям відмовлялось у праві називатись окремим народом. Ще однією з причин звернення письменників до цього жанру було бажання виховати почуття національної свідомості

саме в юних читачів (згадаймо Олену Пчілку і її журнал «Молода Україна»), Але в 20-ті роки ХХ ст. було заборонено навіть казку, а також романтику та фантастику, що начебто заважало розвитку дитячої літератури. У казках вбачали навіть небезпеку. За словами Н.К.Крупської «В більшості казок, написаних у зовсім іншу епоху, класово чужий нам зміст. Він тим небезпечніший, що всотується цілком непомітно, завдяки чудесній формі. Дитина беззахисна. Ми повинні вміти захистити її від чужих, розтлінних впливів. Ми повинні навчитися відділяти форму від змісту» [4, с. 445-446]. Зрозуміло, що в умовах такого вульгарно-соціологічного контролю розвиток української літературної казки на деякий час було припинено. Коли Заборону було скасовано, літературна казка продовжувала розвиватися у таких своїх жанрових різновидах, як чарівна, соціально-побутова та казка про тварин.

Зі здобуттям Україною незалежності перед літературознавцями відкрилися нові можливості в дослідженні літературної спадщини письменників, творчість яких була заборонена, зокрема авторів, які писали дитячі твори. Так, у 1992 році Ю. Винничук упорядковує художнє видання «Срібна книга казок: українські літературні казки» [8]. До цього збірника казок увійшли твори досі невідомих українському читачеві письменників, наприклад, Хоми Купрієнка («Відьмач»), Грицька Карпенка («Вовк і старий собак»), Івана Наумовича («Данило Жужля»), Василя Гнилосоира («Вербка»), Данила Лепкого («Русалка»), Івана Липи («Гомін по діброві», «Княгиня-чайка»), Остапа Василенка («Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку Любку»), Федора Кудринського («Старці»), Василя Пачовського («Про князя Коріятівича і жовтого змія Веремія»), Олелька Островського («Злий характерник Могради»), Юрія Сірого («Про горобця, славного молодця»), Остапа Вуличного («Темна дівчина»), Михайла Жука («Правда і Неправда»), Кліма Поліщука («Самотній орел») та інших. Майже всі твори, що увійшли до збірника, подаються за першодруком, а друкувалися вони переважно в таких періодичних дитячих виданнях, як «Молода Україна», «Ландыш Киевской У крайньо», «Киевская старина», «Наука», «Віночок для підкарпатських діточок», «Дзвінок». Надруковані були ці твори на початку ХХ ст., але тільки за умов незалежності України вони побачили світ. Такий довгий шлях до читача пояснюється тим, що ці казки не можна віднести до традиційної класифікації казок. У передмові до видання [9] В. Шевчук виділяє зовсім повий тип казки, наприклад, дидактична, алегорична, гумористична, космологічна, різдвяна та патріотична. Саме патріотична казка є об'єктом нашого дослідження. Ми спробуємо розглянути типологічні ознаки такої казки на матеріалі творів Данила Лепкого «Русалка», Василя Пачовського «Про князя Коріятівича і жовтого змія Веремія», Остапа Василенка «Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку

Любку». Названі казки, крім пізнавальної та виховної, виконують і важливу функцію виховання патріотизму, формування національної свідомості в юних читачів. Адже згадані письменники належать до покоління, яке наслідувало духовні цінності, оспівані у своїй творчості І.Я. Франком, але через яскраво виражену в їхніх творах національну ідею, не відомі радянському читачеві.

Розглянемо казку галицького літератора й етнографа Данила Хомича Лепкого «Русалка». Її сюжет доволі простий і типовий для української літератури. Головні герої – діти Івасик та Маруся, яких зла мачуха виганяє з батьківської домівки, наказуючи їхньому батькові залишити їх в лісі. Залишившись беззахисними, діти потрапляють до злої чарівниці, яка перетворює Івасика на баранчика, а Марусю - на русалку. Далі герої зустрічають молодого лицаря, на якого й покладають надії про своє врятування.

Казка «Русалка», на перший погляд, - твір із типовим міфологічним мотивом. Про це свідчать такі символи, як три чародійних предмети (зеренця), чарівниця, перетворення хлопчика в баранця і, власне, русалка. Крім цього, прагнучи розкрити основну ідею твору - національну, автор звертається до класичних українських символів, подекуди доповнюючи їхню семантику власним баченням. Це символи насамперед міфологічні: три зеренця - число «три» означає «весь світ» у напрямку до неба; сукупність царств ієрхнього-середнього-нижнього. У числі три закладене розуміння боротьби та єдності протилежностей [1, с.583-584]. Зерно - найпоширеніший жертковий матеріал, який має стійку семантику плодючості, багатства, пов'язану з вічним оновленням природи [1, с. 190].

У казці «Русалка», крім класичного розуміння цих символів, знаходимо й інтерпретацію самого Д. Лепкого. Так, три зернятка не є жертковим матеріалом, а радше способом порятунку заручників чарівниці (Марусі та братчика-баранчика): «- Марусю, ось тобі три зернятка! - сказала пташина і з дзьоба випустила три зернятка завбільшки пшеничних, - Бери і Сховай їх добре. Коли вийдете з хати, ідіть попри луг геть-геть, лише не оглядайтеся, щоб не пожерла вас чарівниця. Вона буде вас доганяти, але ти не бійся нічого. Як луг скінчиться, ти кинь одне зернятко; як згубите в Степу ріку, кинь друге; її як стане над тобою чорна хмара, кинь третє» [8, с. 232].

Звертаємо увагу ще на один символ чарівниці (чарівку). Зображення жінок-чарівниць сягають часів трипільської культури (V-III тис. до н. е.). Це дівчата і жінки, без втручання яких нічого не станеться [1, с. 580]. Проте в казці дещо інше розуміння цього символу, адже образ чарівниці тотожний образу відьми. З відьмою, пов'язаний найпоширеніший мотив польотів На шабаші. Засобом переміщення тут слугують найбуденніші предмети домашнього вжитку; кочерга, мітла, тріпачка для обробки льону [1, с. 70-72]: «По хаті крутилася стара, суха чарівниця в якійсь

чорній хустині на голові; в довгій мальованці та полатаній сорочці» [8, с. 231]. «Коли вийдете з хати, ідіть попри луг геть-геть, лише не оглядайтеся, щоб не пожерла вас чарівниця» [8, с. 232].

Показовим є й образ баранця (овна) – символу чоловічого начала, творчої енергії, родючості, оновлення, багатства, достоїнності; водночас це уособлення глупоти й упертості [1, с. 516]. У Д. Лепкого він дещо доповнений, означає приреченість та беззахисність, відсутність можливості діяти: «Братчик-баранчик ліг біля ц ніг» [8, с. 233], «Маруся йшла довго, а за нею дриптав братчик-баран» [8, с. 233], «Однак баран нічого не відповів, лише дріботів за сестричкою та скубав зелененьку травичку» [10, с. 233], «Баран замакав, дві грубі сльози по- котшшся з його очей, а з шувару пурхнула та сама циранка, що спо лошилась вночі» [8, с. 236].

Одним із найяскравіших символів у казці є русалка. В. Войтович подає русалок як богинь земної води, які живуть на дні водоймищ; пеназвані маленькі дівчатка, мертвонароджені чи приспані матерями. Русалки дуже гарні з лиця, тіло в них блакитне чи синє, зелені або чорніні та довгі пухнасті дії. На перший погляд, русалки радісні, безтурботні, а, насправді, доля їхня сумна [1, с. 449-450]. У Д. Лепкого образ русалки відрізняється лише тим, що, відступаючи від загальноприйнятого класичного канону, автор не вдається до детального опису її ювщності: «Все впшхло, щезла, чарівниця, лише опівночі з гелієвого ложа підвелася Маруся, вийшла з скляної палати на берег гарною Русалкою» [8, с. 235], «Лелія похилила голову до самісінької води, а вода шхлгопала об берег та показала Маруся Русалкою» [8, с. 236].

Серед національно-ідейних символів виділимо символ лісу - одне і основних місць перебування надприродних сил; через ліс проходить шлях у потойбічний світ. Ліс відіграє роль «середнього царства» [1, с. 279], вищезгадані ознаки доповнюються функцією захисту Дітей від чарівниці: «Коли луг скінчився, дівчина кинула иі себе перше зернятко - і зробився густий, чорний, понурий ліс» [8, с. 233].

Особливо любили предки перелітних птахів, які прилітають із Вирію-раю: вони були вісниками весни, приплоду, врожаю, добра, ідоров'я і щастя. Бог-Творець вселив у таких птахів душі - прадідів та надприродні сили. Тому вони прихильні до людей і завжди приносили їм радість буття. Птахів поділяли на чистих (святих, добрих) і нечистих (диявольських, злих). До нечистих належали всі воронячі (ворон, ворона, галка, грак), сорока, шуліка, яструб і нічні хижакі (сова, сич, пугач), а також горобець, одуд, гагара, качка, кулик і... летюча мнша. До чистих - голуб, ластівка, журавель, лебідь, клест, дрізд, чайка. У казках птахи виступають чоловічими і жіночими персонажами. Крім того, птахи у народних уявленнях є образами душ [1, с. 400]. На відміну від інших, цей образ не набуває в казці нового значення й ототожнюється з

людською душею: « - Не бійся, Марусю, - озвалася пташина, - я - людська душа, мене чарівниця перемінила у пташку» [8, с. 232].

Річка - об'єкт ушанування і місце проведення багатьох обрядів. Ще Прокопій Кесарійський (VI ст.) писав, що анти і склавіни вшановують «і ріки, і німф, і деякі інші божества і приносять їм жертви». У «Слові о полку Ігоревім» автор і герої з вертаються до річок, як до живих істот, які можуть бути і милостивими, і ворожими. Річка - разом і поетичний образ. Вона осмислюється як дорога в інший світ, який знаходиться на другому березі або на острові посеред моря, у яке впадає річка. Вона символізує також течію часу, вічність, забуття. Річка пов'язана з ідеєю долі, смерті, страху перед потаємним, з природним відчуттям холоду і темноти, емоційними переживаннями втрати, розлучення, чекання [1, с. 422-423]. На наш погляд, у Д. Лепкого не було потреби доповнювати цей образ, адже він і так надзвичайно багатий: «Хтозна, що з ними статися може за кілька днів, коли понад рікою лугами та лозами волочаться голодні вовки» [8, с. 230], «... лише пилик перелетить, хлюпне у річці риба або затягне пугач своє протяжне «пугу» [8, с. 235], «... вода на озері та в річці ясніла, наче блищала довга плахта, у котрій відбивалося небо, і сонце, і корчі, і трава, і луг» [8, с. 231].

Хата - матеріальне і духовне осереддя сім'ї, родинне вогнище, місце перебування душі предків-охоронців від темних сил. Хата була малим відтворенням Космосу, а тому мала чітку орієнтацію на сторони світу [1, с. 557-559]. Пов'язавши образ хати із злою чаклункою, Д. Лепкий в казці «Русалка» наголошує на приналежності цього символу не до світу добра, а до світу зла. У казці помешкання чаклунки постає осередком злих чар: «У хаті блимало на припічку бліде світло каганця та освічувало невелику чорну закоптілу хату з одним віконцем» [8, с. 232], «Маруся настрашилася, глянула у вікно і лише тепер побачила, що ціла хатка чарівниці стала на курячій лапці і на ній після подуву вітру оберталася» [8, с. 232].

Вода, за народними віруваннями, найвеличніший дар неба Матері-Землі, бо вона оживлює її та робить плодючою. Вода також виступає як спосіб магічного очищення [11, с. 83-86], а в казці «Русалка» Д. Лепкого ця стихія постає як спосіб магічного перетворення хлопчика на баранця: « - Пий, синашку, - казала стара, вернувши знадвору та даючи хлопчині воду з баранячого ріжка» [8, с. 232].

Чорна хмара – чорний – колір ночі, Чорнобога, а значить смерті, трауру та горя - загибель всього, що живе і дихає [1, с. 474]. Хмара вважається джерелом плодючої сили. Походять хмари з неба, це зібрання небесних вод, повітряний океан. Воду з річок подає до неба веселка: вода йде з хмари, а звідти падає дощем [1, с. 562]. Поєднуючи символ плодючої сили із кольором смерті, автор «Русалки» підкреслює демонічну природу цього явища, що за певних умов може стати нищівною силою. Та насамперед образ хмар характеризує епоху кінця XIX –

початку ХХ ст., що була позначена складними умовами, в яких існувала українська культура: «Як луг скінчиться, ти кинь одне зернятко; як чубите в степу ріку, кинь друге; а як стане над тобою чорт хмара, кинь третє» [8, с. 232], «Братчик-баран схопився нарівні ноги, заметів, а над Марусиною головою повисла чорна, грізна хмара» [8, с. 233].

Мачуха - у народних уявленнях образ нерідної матері закарбувався як символ злоби, ненависті та знущання над некровними дітьми [12, с. 368]. Автор втілює в образі «лютої мачухи» [8, с. 228] ворогів України, що, так само знущаючись над нею, роздирали її на шматки: «Не раз як заверне своїми сивими очима, як розпустить язик, то начеб вода падала на млинські колеса, так котиться завзята, страшна осада з її запінених уст, - а деколи її з великого пересердя щось потисне за горло, вона ціла почервоніє, як кармазин, закусть губи, затисне кулаки, кричить якимись дивними голосами так, що і діти, і старий втікають з хати» [8, с. 230]. Як бачимо, в творі Д. Лепкого відсутній позитивний образ жінки-матері, в уявленні автора - Батьківщини. Серед жіночих образів виділимо образи мачухи та злої чарівниці. Головним чоловічим образом є батько - пасивний персонаж, що не може захистити своїх дітей від злої мачухи. Протиставляється пасивному персонажу герой-лицар, який рятує зачарованих дітей. Образи дітей символізують український народ. Як зла мачуха вигнала дітей з І чдної хати, так тогочасна влада примушувала людей покидати рідний край. Образ лицаря в Д. Лепкого, це, безперечно, сподівання на краще майбутнє України.

Будучи свідком національного гноблення українців, автор не оминає увагою попередні історичні події, які закарбувалися в генетичній пам'яті українського народу, наприклад, турецько-татарські напади: «...Війна. Мажинкс Божа, хто би розповів все те, що тоді на нашій Русі-Україні діялося. Люті) дикі татари палили села, мордували старих і дітей, а дівчат брали на аркан, прив'язували до коня та тягнули у далекий ясир аж геть-геть за Перекоп. По Русі-Україні розлягався тільки біснуватий крик татарської орди та стогін конаючих» [8, с. 234].

Одним із найважливіш их у казці «Русалка» є образ смереки, адже пін є втраченим символом Карпат. Традиційно це дерево вважають піаком смерті, оскільки з нього роблять труни [2, с. 553], Д. Лепкий використовує символ смереки для того, щоб підкреслити становище не лише в культурі й літературі, а й взагалі на Західній Україні: «Діти втомилися, посідали під високу гіллясту смереку...» [8, с. 229]. Та, незважаючи на широке використання семантично багатих символів, специфіка казки «Русалка» полягає все ж таки в її фіналі. Адже жодна і українських казок не має такого закінчення, у якому звучить надія па те, що колись рідна країна здобуде незалежність: «Однак колись і лицар вернеться, і Русалка станеться дівчиною, і баран - хлопчиною, і Русь-Україна свободною» [8, с. 236]. Таким чином кінець казки залишається відкритим висловлюється сподівання на Краще майбутнє українського

народу. Автор відступає від традиційного щасливого фіналу. Твір має виховне значення, письменник Закликає до боротьби за свою рідну землю з метою об'єднання українського народу;

Досліджуючи питання патріотичної казки в українській літературі, слід звернутись також до творчості Василя Пачовського. У творчості цього негієревершеного лірика й борця за незалежність України знаходимо також твори для дітей, а саме поетичну казку «Золота гвіздка» (1937) та казку «Про князя Коріятовича і жовтого змія Веремія».

Остання є найвідомішим твором серед прозових казок (вперше надрукована в журналі «Віночок для підкарпатських діточок» Ужгород, 1920). У казці «Про князя Коріятовича і жовтого змія Веремія» В. Пачовського художньо реалізовано тему визволення України від іноземних поневолювачів. В основу твору покладена народна легенда «Про князя Кор'ятовича» [5, с. 82-83], яка складена про реальну історичну особу Федора Коріятовича (р. н. невідомий - 1414), сина литовського князя Коріята Гедіміновича (князував у Кам'янці на Поділлі, заснував монастир на Чернечій горі і привіз з собою на Закарпаття 40 000 українців-подолян) [7, с. 370].

Зачин казки є нетрадиційним, автор наголошує на тому що мова піде про реалії тогочасного сьогодення, використовує-реальгії ігер- графічні назви та звертається до реальних історичних: «в десятім царстві, не в тридесятім государстві, а в тшійПідкарпатській Русі жив добрий цар Володар» [8, с. 377]. Серед реальних географічних назв зустрічаємо такі: Мукачево, Лаюриця, Дунай, Чорне море, Дніпро, Київ, Поділля, Кам'янець, Сороцька (Чернеча) гора, Токай, Маковець. Автор використовує такі типові казкові прийоми, як битва славного князя Федора зі змієм Веремієм. За змістом легенда «Про князя Кор'ятовича» і казка однакові: добрий князь перемагає страшну істоту, яка пожирає малих діточок і будує монастир на Чернечій горі. У казці ж більше поетичних прийомів, ніж в легенді, так, наприклад, душі дітей перетворюються на макові квіти, коли князь по черзі відрубуює сім (магічне число) голів, то з потвори витікає вся людська кров і залишається жовч (протиставлення семантики символів крові і жовчі). Також у казці мають місце натяки на тогочасну політичну ситуацію. Так, у народній легенді Коріятович перемагає страшну потвору, у казці В. Пачовського вже бачимо жовтого змія Веремія, в образі якого пізнаємо Австро-Угорську імперію і її політику щодо розвитку освіти і культури на Закарпатті.

Типовим для казкових сюжетів і водночас своєрідним є використання автором магічного числа «сім», тому що традиційно казкові чудовиська мають три голови, а не сім. Тут письменник наголошує на небезпечності потвори й хижості її задумів: «А змій розломився на горі та й гріється до сонця, аж міниться сімома пащеками, іскриться тілом та сімома хвостами, як пава, гордий та лискучий» [8, с. 378].

Для поезії казки характерною є кольорова гама жовтого і червоного, подана антитестично. Жовтий колір автор використовує для зображення змія Веремія, який уособлює Австро-Угорську імперію і її антиукраїнську політику: «Рятуй себе, князю, і нас від жовтого змія Веремія» [8, с. 377], «Аж знову вискакує змії сіркастий, жовтий, як гірчиця» [8, с. 378], «Біжить проти князя, пирхає жовтою пащекою, як пекельне жерло сіркою» [8, с. 378]. У казці «Про князя Коріятовича і жовтого змії Веремія» жовтий колір (жовч) має негативне значення й символізує смерть, до того ж дитячу: «Князь замахнувся мечем, чах по голові вдруге - не відскочила, тільки жовчю захлинається» [8, с. 378]. Як протиставлення жовтому тут же зустрічаємо червоний колір, що символізує кров і життя: «Голова відрубана скаче, а кров з неї ллється - он річка пливе» [8, с.378], «А на червеній долині з кожної квітки вилетіла маленька душка з краплю крові, і стала дитинка. Скільки квіток, стільки діток вкрило долину, усю свою кров од змія Веремія відібрало, зостало ліпи жовте озеро його жовчі» [8, с. 378]. Як бачимо, крім антитези кольорів, автор подає ще й таку антитезу: жовч (смерть) - кров (життя). Кров осереддя і символ життя, субстанція життєвої сили, оселя душі [1, с. 255]. Тому змії Веремій висотував із дітей кров. Антиподом крові є жовч. Коли змії був переможений і вся кров вилилася, залишилася жовчу «Вся людська кров сплила з нього, лем жовч залишилася і смертю дихає» [8, с. 378].

Автор акцентує у вагу на тому, що змії вимагає в жертву саме малих дітей, а не красунь чи добрих молодців - традиційна формула казки. Адже без дітей немає майбутнього: «Перейшов князь аж від Токаю, а вид Токаю аж до Маковиць, від Маковиць Мукачева, та дуже здивувався, що ніде немає дітей, лиш діди та баби в кожній хижі» [8, с. 1377]. Так реалізовується ще одна опозиція молодість-старість: «Подивився князь на тоте поле дітей загублених серед моря змієвої ЛхОвчі та й зажурився, хт > тих дітей пестувати, виростати, навчати буде, як нема кому в цілому краю: лиш старі діди та баби, як гриби горбаті ?!» [8, с. 379]. Природно виникає питання: де середнє покоління? Можливо, автор у підтексті натякає на народну байдужість або репресії і прищеплення чужої культури юному поколінню. Створюючи твір на початку ХХ століття, коли питання національної незалежності українців було гострим, В. Гіачовський, навмисне звертається до давніших часів. Гак, наприклад, уживає: «...на нашій Підкарпатській Русі» [8, с. 377] замість України, «...на червеній долині» [8, с. 378] замість червоній і, нарешті, «Радуйся, радуйся, руська земле! В'ються срібні руські співи до Дунаю та й на березі Чорного моря вгору Дніпром до, золотOVERXого Києва вертають» [8, с. 378]. Тобто автор бачить Україну єдиною і неподільною. Федір Коріятович виступає як борець за національну ідею, який надихає народ на боротьбу: «Та й кинувся з гір, хто з вилами, хто з сокирами жовте падло на дрібен мак порубати та й веречи, аби несла

його Латориця далі у Дунай до Чорного моря» [8, с. 378]. Важливу роль тут відіграє образ води як символ очищення. Крім опозицій життя-смерть, молодість-старість, кольо- ристики, що підсилюють враження читача, автор також використовує суто український символ - макові квіти. Макові квіти, символізуючи краплі крові, дітей і, зрештою, життя, є триєдиним символом: «А довкола діти, як макові квіти процвітають, в ручки плещуть та співають тисячами голосів» [8, с. 378].

Аналізуючи казку «Про князя Коріятовича і жовтого змія Веремія», звертаємо увагу на деяку невідповідність історичним фактам. Як уже зазначалося, твір написано на початку ХХ ст., коли в Україні насаджувався російський шовінізм. У казці ж В. Пачовського борцем за українську національну ідею виступає литовський князь Федір Коріятович, якого прийняв угорський король Жигмонт (1394) (хоча в кінці ХІХ ст. землі Західної України перебували під гнітом влади Австро- Угорської імперії). У кінці твору автор сам натякає на деяку історичну плутанину, начебто виправдовуючи її тим, що це казка, жанр, у якому таке можливо: «А в кожній казці і правда буває, а де вона? Хто відгадає?» [8, с. 379].

Отже, автор, трансформуючи народну легенду, наголосив на конкретних подіях в історії України - політиці Австро-Угорської імперії та російського царизму по відношенню до Західної України і висловив свою мрію про єдину і неподільну державу - Україну.

Ще одним твором, у якому яскраво виражена українська національна ідея, є казка Остапа Василенка «Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку Любку» - єдиний твір автора, відомого мовознавця і педагога, автора підручників з античних мов.

На перший погляд, це звичайна чарівна казка, серед персонажів якої зла чарівниця баба Морана, чорти, баба Яга, які намагалися нашкодити щасливій родині. Головні герої - три брати, яких баба Морана перетворює на орлів, та їхня молодша сестра Любка, котра йде рятувати їх. Дорогою з нею трапляється безліч пригод. Саме через шлях сестри Любки розкривається патріотичний зміст твору. Адже, будучи мовознавцем, автор не міг залишити без уваги питання мови, яке так гостро постало на зламі століть. Весь державний устрій людей автор показує на прикладі птахів, поділивши їх на три громади: великих, середущих і найменших: «Не так вже діється в громаді середущих птиць. Там мають короля з ряду соколів: син наступає по батькові, а якби королівська родина вимерла, то тоді з іншої родини вибирають собі короля нового. Король має також своїх міністрів; є там і спільна рада (сойм), як у пташків найменших; але там король може часами не потвердити того, що послали на спільній раді ухвалити» [8, с. 302]. О. Василенко засобами казки виразно розкриває політику царизму щодо української мови: «Ще більше: недавно видав їх цар при- каз, щоби всі однаковою мовою говорили - всі по-орлиному: і чаплі, і бузьки, і лебеді,

і гуси. На той приказ лебеді зі страху зовсім оніміли, і тепер, кажуть, що кожен лебідь доперва перед самою смертю пісню жалібну проти царя співає, гуси лиш гегочуть, бо давно свою мову забули, а бузьки клеочуть; а перше і вони по-своєму говорити вміли» [8, с.302]. Безпорадне становище українського народу перед утисками й загарбницькою політикою царизму, заснованою на експлуатації, залякуванні та покараннях простого люду: «Під царем-орлом всі роди птахів однако терплять: всі крім орлів, чують несправедливість і кривду, але бояться виступати за правдою, бо орли - хижі та дужі птахи, всіх би пороздирали» [8, с. 302]. Як бачимо, орел, цар птахів і господар небес, виступає як уособлення ворожої сили.

Щоб підсилити емоційне звучання акцентованої проблеми національної єдності, автор змальовує пташиний суд, на якому крук жаліється на свого брата, котрий виколов йому око: «Я маю жалобу, королю, - закаркав по-своєму крук. Всі птиці стали цікаво слухати. - Мені мій рідний брат, крук, виколов око. Я найшов собі здобич, а він, розбишака, виколов мені око» [8, с. 304]. Автор наголошує також на небезпеці розладу родинних стосунків, звертаючись до заперечення відомого афоризму: крук крукові ока не виколе. Таким чином, автор і юказує всю небезпеку ситуації національного розбрату на родинному рівні. Цікавим є також використання автором нетипових для казкових сюжетів імен героїв - найменша сестра Любка (Любов) та її брати Богдан, Роман та Володко. Усі чоловічі імена мають позитивну енергетику, наприклад, Богдан - це ім'я є дослівним перекладом грецького імені Феодот - «даний Богом». Людина, яка носить це ім'я, наділена наполегливістю, твердістю та врівноваженістю. У щасливому фіналі Богдана призначено міністром внутрішніх справ. Романа, чие ім'я у перекладі з латини означає «римлянин», давньогрецької - «міцний, сильний», призначено міністром війни. І, нарешті, Володимир - «той, що володіє світом» (із старослов'янської) - міністром справ заграничних. Не випадковим є і той факт, що міністрів всього три: справ внутрішніх, справ заграничних та війни. Цим автор підкреслює вузьке коло державних зацікавлень.

Отже, розглянуті казки Д. Лепкого, В. Пачовського та О. Василенка засвідчують продуктивність розвитку патріотичної казки, в якій за допомогою символів і алегорії відображено реалії кінця XIX - початку XX століття, зокрема стан української культури, мови і літератури.

Бібліографічні посилання

1. *Войтович, В.* Українська міфологія / В. Войтович. - К.: Либідь, 2005. - 664 с.
2. *Жайворонок, В. В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. - К.: Довіра, 2006. - 703 с.
3. *Історія України; за ред. В. А. Смолія / В. А. Смолія.* - К. :

Альтернативи, 1997. - 424 с.

4. Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн; за ред. В.Г.Дончика /В. Г. Дончик. - К.: Либідь, 1995. - 512 с.

5. Культура України в казках та легендах і Ред.- уклад. О.А.Воясевич. - Львів : Аверс, 2005. – 32с.

6. *Петровський, В. В.* Історія України: Неупереджений погляд: Факти. Міфи. Коментарі / В.В. Петровський, Л.О, Радченко, В. І.Семененко. - Х. : Школа, 2007. - 592 с.

7. *Полонська-Василенко, Н.* Історія України : у 2 Ті Т. 1. До середини XVII ст. / Н. Полонська-Василенко. - К.: Либідь, 1995. - 672 с.

8. Срібна книга казок: укр. літ. казки / Упоряд. Ю. Винничук,- К.: Веселка 1992. – 493с.

9. *Шевчук, В. О.* Українська класична літературна казка та шляхи її розвитку // Срібна книга казок: укр.. літ. казки / Упоряд. Ю. Винничук. – К.: Веселка, 1992. – 493 с.

Надійшла до редколегії 05.01.2010 р.

УДК821

С.В. Полякова

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ЄДНІСТЬ РЕАЛІСТИЧНОГО Й МІФОЛОГІЧНОГО В МОДЕЛЮВАННІ СВІТУ В РОМАНАХ Б. ХАРЧУКА

На матеріалі романів Б. Харчука «Волинь», «Кревняки», «Хліб насущний», «Майдан» розглядаються принципи міфологізації світу, модель якого вибудовується як триєдність: «небо - земля - підземне царство».

Ключові слова: міфологізація, міфологічний образ, кольорова палітра, психологізація кольору, триєдність: «небо - земля підземне царство».

На материале романов Б. Харчука «Волинь», «Кревняки», «Хлеб насущный», «Майдан» рассматриваются принципы мифологизации мира, модель которого представлена как триединство: «небо - земля - подземное царство».

Ключевые слова: мифологизация, мифологический образ, цветовая палитра, психологизация цвета, триединство: «небо - земля - подземное царство».

In the article on the material novels of B. Kharchyk «Volyn», «Krevnyki»,

«Khlib nasushny», «Maydan» actualized principals mythological picture of world, that build like trinity: «sky-earth-underground reign».

Key words: mythologization, mythological image, color palette, psychology of color, the trinity: «the sky - the earth - the underworld.

Як зазначає О. Ткачук, «оповідна система окремого твору індивідуальна, але водночас має і щось спільне з подібними текстами, юму її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку, стильової манери письменника» [3, с. 63]. Романи Б. Харчука були створені в руслі творчого розвитку реалістичних традицій А. Головка, О. Гончара, О. Довженка, М. Стельмаха, Г. Тютюнника-старшого, Ю. Яновського з дотриманням основних принципів написання літературного твору: соціально-історичний детермінізм, взаємодія типових характерів з типовими обставинами, «саморозвиток» характерів та «саморух» дії, панорамність, епічність зображення тощо. Письменник вдається до нейтрального типу викладу, позбавленого авторської присутності у творі спостерігача описуваних ним подій. Авторська присутність проступає в роздумах, невласне прямому мовленні персонажів, портретних («паспортних», живописних, абстрактних і динамічних) характерних рисах, описах інтер'єру, побуту, пейзажу. Згідно з оповідною стратегією до нарації залучаються і персонажі, завдяки чому створюється ефект достовірності зображення.

Системний аналіз романів Б. Харчука засвідчує, що в його творах виступає міфологічний образ світу, побудований за триєдиним принципом «небо - земля - підземне царство». Як слушно зауважує Л. Тарнашинська, простір у творах Б. Харчука організовано за принципом універсальної картини світу, макрокосму, де небо - це ірреальний і віт Бога, земля - реальний світ людей, підземний світ - світ темних демонічних сил. Відповідно до цієї космогонічної моделі в образній системі прозопису письменника належне місце займають архетипи первісних стихій або чотирьох космічних елементів - землі, ВОДИ, повітря й вогню - тих сил іманентні енергії яких проявляються в навколишньому середовищі та формують внутрішню сутність людини як мікрокосму. При цьому дослідниця наголошує: «В ієрархії простору бінарні опозиції земля/небо творять ту гармонію, яка уможлиблює людське побутування на грішній землі й одночасно людські поривання від профанного до небесного, сакрального» [2, с. 233].

Верхня частина світу в романах Б. Харчука представлена небом і небесними світилами. У центрі неба, як і всієї світобудови романістики майстра слова, знаходиться персоніфікований образ сонця, яке в уяві його героїв постає як око Всесвіту, символ всевидючого божества. Л. Тарнашинська переконана, що Б. Харчук є справжнім сонцепоклонником: «Художня картина його прози буквально пронизана

сонячним промінням... <...> Водночас сонце у Бориса Харчука - досить індивідуалізоване, «вписане» у конкретний географічний простір і в конкретну людську душу. Хоч воно й «голова цього світу» - одне на всіх - кожен має своє власне відчуття того, що можна було б означити як «взаємоприсутність» людини в просторі сонця і сонця в просторі людського побутування й світовідчуття» [2, с. 234].

Сонце посідає центральне місце в етно картині світу українців, які здавна вірили: сонце не любить крові, сонце бачить усі гріхи, від нього не можна сховати неправди; гріх спати вдень, не працювати, бо сонце в цей час не спочиває; не можна обробляти землю при заході.

За наративною стратегією в картині світу епічної прози Б. Харчука образ сонця символізує насамперед чоловіче начало, тоді як земля - жіноче, тому не випадково його герої, осмислюючи стосунки в сім'ї, порівнюють шлюб між чоловіком і жінкою як шлюб між небом і землею: «Вона лежала на землі й приймала його, як земля приймає сонце. А він відчував її, як сонце відчуває землю» [7, с. 100]. Персоніфікація образу сонця як чоловіка в романах: Б. Харчука пов'язана з прадавніми віруваннями слов'ян у живу природу Сонця, його подібність до людської істоти, у творення світу з поєднання світла й води: світло проходить коло життя - ніби виходить з води, поринає в неї, піднімається в небо, щоб дарувати світло землі й людям («Горинь ще купала сонце, і воно пливло собі на хвилях, байдуже, ніби втомлене» [4, с. 317] («Волинь»); «Сонце лилося, своїми краплями скроплювало долину, пагорби і висвітлювало зелену, в мовчазній, ледве рухливій позолоті тишу» [8, с. 236] («Хліб насущний»); «Сонце швидко заходило- <...> <...> Воно не пустило по небу вогняні стріли, над червоною пів половиною - скибкою кавуна - стояло вишневе, синювато-сизе по краях» [6, с. 51] («Майдан»).

Як справедливо зауважив Г. Ключек, однією з найсуттєвіших характеристик світу художнього твору є «ступінь та особливості візуалізації, його ейдетичність, яку розуміємо як тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [1, с. 12]. На думку літературознавця, окремі художні світи наділені виразною кольоровою атмосферою, яка сама по собі може бути «потужним чинником художнього впливу <...>, кольористика внутрішнього світу літературного твору є вагомими чинниками художнього враження, які потребують розгадки як «таємниці» художності» [1, с. 12].

Як оповідний прийом в епічній прозі Б. Харчука виступає психологізація кольору, наприклад, кольорову палітру сонця найчас- . тіше використано для вираження психологічного стану героїв. Для замордованого тортурами комуніста Антона Чорнобая («Волинь») сонце стає символом повернення до життя, закликом до нових дій, активності, рішучих вчинків, що виражено зокрема через окличні речення: «Я є і буду!» На восьмий день камера відчиняється. Світло ріже очі. - Ти будеш жити! - Ти мусиш жити!» [4, с. 136]. Кольоровим пейзажем сходу сонця виражено оптимізм і віру

селян у нове життя в радянській державі в романі «Хліб насущний»: «Сходила сонце. Зарожевіли поля, заблищали роси. Всі поставали й дивились, як воно підіймається. І коні в плужку теж дивилися на сонце. Довге червоне проміння лягало їм під, копита. Коні ступили й пішли по ньому, і воно розтеклося полем, залило борозну. Скиба привалювала його, а проміння виблискувало поверх розсипчастої скиби, невловиме, палахке і радісне» [8, с. 209].

Прийоми психологізації і символізації предметних реалій мають чітко виражену функцію організації емоційно-інтелектуального впливу на читача, сприяють виникненню читацької емпатії. Через сприйняття сонця відтворено розчарування Грицька Гнатюка, якому здається, що «сонце ще чинить на небі, але гасне» [4, с. 278].

У романі «Межі і безмежжя» сонце виступає як свідок і суддя людського вчинку - братовбивства: «Радіон заступив собою сонце, молоде, ясне. Воно викотилося із-за Татарки, йшло по небу і било його в голову. <...> Сонце підбивалося, світило травам і людям. Бачивши здавен, як Каїн вбив Авеля, пустивши кривцю першого братовбивства, воно облизувало серпа і косу, пило липкі Лук'янові груди, його склеплені очі, розтулені губи, які іще були теплими. Воно голубило Радіона, а йому здавалося, що над ним у небі не сонце - чорне гніздо, і що звідти вишугують круки, розпускають крила. В'ються над ним круки-сонце, а він розчісує братові чуба» [6, с. 367]. Антонімічний світлому (золотому) кольору сонця чорний - колір гріховності, кари, смерті, печалі, введений у картину братовбивства, виражає психічний стан Радіона й передає усвідомлення ним скоєного злочину, пробудження його сумління, яке символізує сонце, а також докорів та жаху, символами яких виступають чорні круки.

Образ сонця в романах Б. Харчука пов'язаний і з образом бога-роботи (один із героїв роману «Кревняк» говорив: «Не шукай ні бога, ні чорта - шукай роботу»), а наскрізною в романах Б. Харчука є ідея «все підвладне праці», що найчіткіше простежується в романі «Майдан»: «Тут жив живий бог, ніким не вигаданий і ніким не даний. <...> Він пророкував себе сонцем. <...> Він нікому не заслоняв сонця, бо, якби заслонив, змізерніла б земля. <...> Той бог - робота, вічна, тяжка, яка не знає ні меж, ні втоми. Робота добра й краси...» [6, с. 133].

Концептуально спорідненими з образами неба і сонця виступають у наративах романів Б. Харчука образи зірок та місяця. Зірки, за давніми віруваннями, уявлялися дітьми неба й землі, несли світло неба й тродючу силу землі. Між місяцем і зірками існував майже родинний зв'язок («Ходив місяць у небі, водив зірки чередою... У вікно дивився місяць, повний, червоний. Він пізно зійшов і стояв, як чередник, а навколо нього розбрелись зорі» [4, с. 26]). Зірки у романах Б. Харчука позичають силу матері («Зірка світила - позичала силу («Кревняки»)» [7, с. 31]), світять їй, і вона розмовляє з ними, адже зоряний промінь з того ж полум'я, що й душа людська. Харчуківські герої вірять у давнє повір'я про небо як місце предків, а зорі як

душі померлих («А місяць світив - усе село і весь цвіт висвітив. У такий тихий місячний вечір, думала вона, либонь, душі вимерлих і побитих добрих людей і тих, хто в далекій дорозі, прилітають до своїх хат, як голуби до гнізд, бо чого ж так видно? Місяці, свого світла не має. То так добрі душі світять усім живим («Хліб насущний»))» [8, с. 215]. «З-за хмари пробився місяць, підлобний. Блиснув згори сріблом. Срібло полилось, і на буйному зарослому цвинтарі, серед густої зеленої гушавини стало зелено-тьмаво, кам'яні хрести були білі, а дерев'яні стали чорнішими. <...> Той місяць стояв над батьковим хрестом. Від хреста аж до місяця сягала срібляста дорога («Майдан»))» [6, с. 35].

Аналіз епічних творів Б. Харчука дає можливість визначити таку домінанту оповіді його романістики письменника, як художня реалізація ідеї про єдність світу природи, світу людини і Всесвіту, де знищення одного елемента призводить до руйнування всієї цілісності. Яскравим прикладом є епізод з тетралогії «Волинь», де використана безособова форма нарації переходить у фіксовану фокалізацію з позицій Антона Чорнобая, а потім - у нейтральну фокалізацію парагора: «Колись над яром шумів ліс. Могутні дуби колисали розлоїм верховіттям, гойдались струнки сосни, красуючись своєю вродою. На глибині яру дзюрчав грайливий потік, наспівуючи одвічну пісню, несучи вблогу зеленим долинам. Де дерево, там - вода. Де вода, тай -!>кйття. Вирубали ліс - замовк струмок на глибині яру, джерела иовйсихали, а чи сховались у землю» [4, с. 49].

У наративній структурі романів Б. Харчука важко відокремити земне від космічного, що виражено через побутування героїв, де не розділяються земні та космічні реалії: «Зінька блукала по небу. Там, між густими зорями, вона сіяла квіти, поралась на городі, їхала з Петром на храм стаєнними кіньми» [5, с. 503]; «Висне синє небо. Вони вдвох із Зінькою пливуть над світом. І не хочеться опускатися вниз» [4, с. 19]; «Зінька блукала, шукала між зорями старі сліди» [4, с. 31]; («Волинь»); «Несла серпа на плечі, як молодого місяця. <...> Її очі сяяли. Зорі були на землі - її очі. А серп вона чіпляла на небо, і він світив їм усім на всю ніч ясним місяцем. <...> і вони з Петром вкривалися туманом від зір і місяця. Безгрішні на землі під чистим небом («Майдан»))» [7, с. 246]; «Тут скрізь задума: небом думає ліс, небом думає озеро, і земля, скупа, гаряча, яка подекуди, не хоче родити навіть трави, снить своїми піщанистими думами. Задумалася Софія» [7, с. 480] («Межі і безмежжя»); «Він (Левко. - С. 17.) був такий в'юнкий і меткий, що міг би затулити долонями місяця і погасити зорі, якби місяць вимісячив- ся, азарі визвіздилося» [8, с. 19] («Хліб насущний»); «Пізній вечір і кіт лежали в її (Юстининих. - С. Гі.) ногах» [7, с. 30]; «Небом ішла зірка, знайшла її (Юстину. - С. Я.) на порозі й спинилася» [7, с. 31] («Крев- пяки»)) - такі казково-містеріальні пейзажі в контексті виражених героями почуттів у їх романтичному уподібненні до космічних світил, як вияву своєї значущості у світі, є домінантою оповідного стилю романістики Б. Харчука, хоча в

цілому вищеназвані ознаки характерні для багатьох творів української літератури.

Модель світобудови в (щільній прозі Б. Харчука, що співвідноситься з епопейним типом наративу, не є антропоцентричною. Персонажі Б. Харчука почувають себе часточкою великого світу, яка, проте, має своє самостійне місце у Всесвіті. У його романах людина постає як частка природи, невіддільна від усього сущого, вагомим при цьому є протиставлення великості світу і малості, слабкості людини: «велика земля носила на собі малих людей під великим небом» [6, с. 529]. Усвідомлення себе як малої частки, залежної від зовнішніх сил маємо в роздумах Петра Гнатюка («і спало Петрові на думку: може, й він такий непотрібний ріжок?» [4, с. 14]), Пилипа Короля («Хвилі запливали на берег, виносили пісок і лизали каміння. Якщо і його, наче ту піщинку, викине на берег?» («Волинь»)) [4, с. 335]), Йосипа Волянюка («Людина - порошиночка. Нею мете, крутить. Але потім буде сонце. Що ж треба впасти, розташати, але зволожити землю, щоб вб'я родила. Недаром на полях затримують сніг. А цікаво, що після нього вродить?» («Майдан»)) [6, 304]). Та одночасно наголошує на слабкості людини, наратор говорить про велич людську, яка дорівнює небу [5, с. 318] (Ганка про Мефодя: «Як не зміряти неба, так важко спізнати людину» [7, с. 82]).

Домінантою в осмисленні концепту людини як частини світу природи, частини Всесвіту в романістиці Б. Харчука є образ дерева, що має язичницьку і біблійну природу.

Образ дерева - центральний образ міфопоетичної свідомості, який втілює універсальну концепцію світу і людини в ньому. Актуалізація образу дерева в романах Б. Харчука не випадкова, вона безпосередньо пов'язана з поетикою творів письменників-шістдесятників, які нерідко зверталися до символіки дерев. Дерево життя, як відомо, це родовідне дерево, де кожна гілочка символізує когось із предків або родичів. Гілка - частина священного дерева, спрощений його символ. Гілкою себе вважає кожен із представників роду, з образом дерева тісно пов'язані оповідний прийом створення асоціативного поля та прийом введення реалій язичницьких вірувань. Конкретизуючи образ дерева як символ, автор наголошує, що кожен рід має своє дерево як оберіг. Узагальнюючи цей символічний образ, автор виводить його до язичницького розуміння як уособлення світового дерева - моделі Всесвіту.

Концептуальним і філософськи навантаженим образ дерева виступає вже в першому романі Б. Харчука «Волинь», де постає оберігом роду Гнатюків, мірилом духовності його представників; Центральне місце в тетралогії відведено стрижню моделі Всесвіту дубу, що є уособленням світового дерева, дерева -захисника не тільки окремої людини (родовий дуб-велетень рятує життя Івану Гнатюку), а й цілого роду («Багато бачив він на своєму віку, кремезний і широкий. <...> Не один з Гнатюків сидів тут, під дубом, сповідаючи йому свої болі й незгоди. І Петро прийшов. Він пам'ятає,

як його батько завжди в час смутку втікав з хати і біг до дуба» [4, с. 102]. Характеристика дуба («гнувся, та не ламався») асоціативно переноситься й на рід Гнатюків.

Кожен рід у тетралогії «Волинь» має свої родові дерева й одне, спільне, що виступає оберегом усього роду, концентрує енергію, пам'ять і досвід предків. Так, історія роду Чорнобаїв розкривається автором через зростання молодого дубка, що виріс міцним дубом на вільному просторі. На символічному рівні подано й долю Антона Чориобая через художню паралель між паростями дуба, знищеними людьми, та героєм, якому також вкорочено віку тортурами й випробуваннями.

У романі «Хліб насущний» Мотруня Цісаричка вважає родинним деревом клен, що росте біля їхньої хати. Спробу чоловіка зрубати клена вона розглядає передусім як намагання знищити її саму: «Клен височів - крона широка <...> Я ж за тебе, може, тому заміж виходила, що клен мені подобався! Ти на кого з сокирою пішов? <...> Рубаєш клена, зі світу зігнати мене хочеш?» [8, с. 185].

Через прийом порівняння з різними деревами в романах Б. Харчука передано зміну життєвих обставин і внутрішні зміни в характерах героїв. Так, Антоніна Платова, ставши дружиною Петра, «ніби з гаю калина, рососою вмивана, сонцем голублена, зацвіла в Гнатюко-вім дворі» [4, с. 165]. Через порівняння з деревами передано втому і змореність людини в романі «Майдан», зокрема Йосипа Волянюка та його сестри Тодорки: «З-за комори вихитнувся Йосип. Він присів, позирих з-за чорних дерев, чи кого не несе, й, похитуючись, наче сухе, безлисте, але живе дерево, повільно прямував до неї» [6, с. 253] і далі: «Він розкинув руки, наче гілля, й обняв Тодорку. Вона пручнулася, мовби та смерека, якби торкнувся її» [6, е. 253]. Знівеченим кленом відчуває себе Мирон Турій («Кревняки»), Порівнюється з деревами й герой роману «Межі і безмежжя»: «Радіон вріс у землю біля криниці, наче явір» [6, с. 13].

Оповідна специфіка в моделюванні картини світу Б. Харчуком полягає в тому, що герої його романів - окремі дерева, глибоко закорінені в землю. Кожен з персонажів письменника проходить власне коло життя - смерті фізично й духовно. У романі «Хліб насущний» з образом дерева як елемента безкінечного Всесвіту пов'язаний мотив відродження людини після смерті в подібі дерева. Розмовляючи з померлим чоловіком, звертається до деревця на його могилі Мокрина Кулішенко: «Ти, Архипе, виріс, - промовляла Мокрина. - Листя наді мною шумить, і я знаю, що то ти...» [8, с. 248].

Особливим оповідним прийомом у романах Б. Харчука виступає введення реалій язичницьких вірувань, зокрема спостерігаються залишки прадавнього культу поклоніння дереву, що простежуються у звичаї спокутувати гріхи через висадження нового молодого дерева. Гак, у романі «Волинь» маленький Максим висаджує дві вишеньки і клена як спокуту за те, що вони з сестрою рвали чужу акацію. Подарувавши життя трьом деревцям - три світові природні душі, людська душа очищується від гріха.

що з родовим деревом найчастіше ототожнюється саме жіноче начало. Концепція жіночого начала світу своїми коріннями сягає глибокої давнини, коли людство уявляло собі весь світ довкола, увесь універсум як велику жіночу істоту. Чоловіки - голови родин надто швидко йдуть з життя, залишаючи дружин і матерів у вирі історичних зламів, соціальних проблем та буденного клопоту. За таких обставин жінка змушена виконувати функції глави сім'ї й, подібно до дерева, гримає на собі «гілки»-дітей цілого роду. Молоде жіноче покоління зазвичай порівнюється автором з калиною та берізкою (відповідно І Іаталка та Антоніна з роману «Волинь»), тополею (Дарія Щитик з роману «Хліб насущний»). Ототожнює себе молоду з квітучою яблунею та себе стару з пеньком героїня роману «Кривняки» Юстина, Банка - з яблунею» [7, с. 340]. Порівняння людей з деревами - характерна ознака прози не тільки Б. Харчука, а й української літератури в цілому. Гак, у В. Дрозда люди - це листя землі, які в періоди складних випробувань відриваються від древа роду та мандрують за вітром. Б. Харчук, означуючи своїх селян-хліборобів як дерева, акцентує насамперед на неможливості відірвати їх від землі, оскільки це неминуче призведе до смерті останніх.

Отже, у романах Б. Харчука модель дійсності створюється через міфологізацію картини світу. Для цього використовується комплекс оповідних прийомів, серед яких - надання предметним реаліям та їх ознакам додаткового смислового навантаження (символізація) і додаткових функцій (психологізація), поєднання язичницької і біблійної міфологічної концепцій у структурі романної картини світу, створення асоціативних полів.

Бібліографічні посилання

1. *Клочек, Г.* «Художній світ» як категоріальне поняття. Матеріали до спецкурсу «Теорія літературного твору та мистецтво його аналізу» / Г. Клочек - Кіровоград : РВВ КДПУ, 2007. - 24 с.
2. *Тарнашинська, Ті.* Організація художнього простору: ритм та архетипи / Л. Тарнашинська // «Найголовніше... - момент істини». Пам'яті Леоніда Мовй-ченка. - К.: ГПЦ «Фоліант», 2004. - С. 230-245.
3. *Ткачук, О.* Наративна стратегія малої проти Михайла Яцківа / О. Ткачук // Слово і Час. - 2003.-№ 1. - С. 63-70.
4. *Харчук, Б.* Волинь : [роман]. - Кн. 1-2,— К. : Дніпро, 1988. — 567 с.
5. *Харчук, Б.* Волинь : [роман]. Кн.,3-4- - К.: Дніпро, 1988. - 751 с.
6. *Харчук, Б.* Твори : у 4 т. / Б. Харчук. — К.: Дніпро, 1991. - Т.1: Майдан; Межі і безмежжя : [романи]. - 539 с.
7. *Харчук, Б.* Твори : у 4 т. / Б. Харчук. - К. : Дніпро, 1991. - Т. 2: Кривняки: [роман]. - 575 с.
8. *Харчук, Б.* Хліб насущний : [роман] / Б. Харчук. - К.: Рад. письм., 1976. - 248с.

Надійшла до редколегії 24.12.200

ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЗМАЛЮВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНАХ ЮРІЯ МУШКЕТИКА «ГЕТЬМАНСЬКИЙ СКАРБ» ТА «ПОГОНЯ»

Розглядається роль жіночого начала у формуванні національної самосвідомості на матеріалі історичних творів сучасного українського прозаїка Ю. Мушкетика шляхом типологічного їх зіставлення з художніми стратегіями, з тими формами мистецького виявлення означеної проблеми, до яких звертається письменник.

Ключові слова: жіноче начало, національна свідомість, національний характер, історична проза.

Рассматривается роль женского начала в формировании национального самосознания на материале исторических произведений современного украинского прозаика Ю. мушкетика путем типологического их сопоставления с художественными стратегиями, с теми формами художественного выявления указанной проблемы, к которым обращается писатель.

Ключевые слова: женское начало, национальное самосознание, национальный характер, историческая проза.

The article deals with the importance of the formation of national self-consciousness. historical works of literature by the contemporary Ukrainian prosaist Yu. Mushketik. Typological comparision of Gender method of approach with the prosaist's forms of artistic manifestation of the problem mentioned above is being drawn.

Key words: national conscieushess, national character, female essence, historical prose, spiritual harmony.

Нетрадиційно вирішуючи психологічну сутність українця в образах як конкретних історичних осіб, так і вигаданих персонажів історичних романів, письменник у «Гетьманському скарбі» знаходить новий підхід і до подання жіночої суб'єктивності в національному світі, зосередженої переважно в образі Уляни. Вимальовуючи його, автор виводить небуденну і непересічну особистість. Те, що є прикметною властивістю сучасного фемінного тексту, за Ж. Деррідою (заглиблення в неієрархізовані

досемантичні та досимволічні напластування значень, якими опікується хіба що підсвідоме й повернення яких у сферу свідомості - властиво жіноча спроможність) [3], стає головним принципом характеротворення героїні роману Ю. Мушкетика. Виведена за межі узвичаєного способу життя внаслідок свого соціального стану доньки гетьмана, Уляна зростає у світі самотності. У силу епізодичності відтворення історії життя дівчини кожна виписана в романі сцена її поведінки набуває символічного значення. Життєва енергія гетьманської дочки вирує між: найвищими злетами духовної гармонії та низьким лицедійством відьомства. Здавалося б, вдаючись до жартівливої витівки, Уляна, виходячи з кімнати, попереджає подругу Олену та Івана Судиму про те, що зараз до хати, ввійде стара баба, а потім уже повернеться й вона сама. Перевтілення дівчини, котра розігрує появу старої, а потім скидає з себе лахміття та змиває сажу з обличчя, шокує і змушує відчувати моторошність, адже вражений Іван відзначає, що «...це не було лицедійство, Уляся просто стала старою жінкою, просто-таки старою відьмою, а ось тепер знову перекинулася на дівчину».

Вона сиділа на лаві й сміялася, а мені не було смішно, дивився на неї зі змішаним почуттям страху, захоплення й чомусь жалю» [5, с.38]. Близькість до первинного хаосу і стихійності наповнює образ героїні, яка несе в собі таємницю поєднання дитинної захопленості світом і старечого скепсису, що виявляється в одночасній жазі відчувати справжнє кохання і передчасній зневірі, що воно взагалі існує. Уляна виокремлюється із загалу і різко відрізняється від подруги, яка уособлює тип звичайної української дівчини, у котрої все на видноті. Саме в цьому романі Ю. Мушкетик улюблений принцип контрастного зображення характерів переносить і на відтворення образу жінки: «Оленка проста, довірлива, нелукава, жартівлива, і весь Оленчин вигляд відповідав її єству, вся на видноті, аж світиться веселістю й веселістю й безхитрісністю, а чорнюща, як ніч, з глибокими відьомськими очима, міцно стиснутими губами великого рота Уляна - незрозуміла, дивна, чимось небезпечна й чимось, неначе чар, ваблива» [5, с. 38].

Важливим моментом типологічного зіставлення мушкетиківського тексту з художніми стратегіями Тендерної критики постає той факт, що домінуючим у жіночому письмі визнається дискурс сповідальності. Оповідь у романі також структурується за цим принципом, але автор розгортає чоловічий варіант, де через самоспостереження та спроби осягнути загадкову буттєвість жінки герой увесь час знаходиться між своєрідними крайнощами священного та інфернального. У стосунках між юнаком та дівчиною цілковита перевага та ініціатива належить Уляні, про що свідчить зокрема мовленнєва сфера їхнього спілкування: «Уляна ж - гостроязика фурія. А ще буває гордовитою, поважною, випростає стан, закине голову, приплющить очі, й пройде гіовз тебе грецька чи римська патриція, чи як там було в них, до якої страшно обізватися словом. Тепер же вона голила мене своїм язичком» [5, с. 34]. Неясне відчуття нерозривної єдності в жінці світлого та темного начал бентежить і непокоїть Івана, коли

йому щоразу відкривається непередбачувана дівчина, що живе дивними снами, наповненими музикою. Уляна то вивищується до божественності, то відлякує страшним відьомством.

Віра Агеева цілком слушно зазначає, що «...жінка в патріархальному суспільстві була позбавлена екзистенційної повноти і свободи вибору, їй відмовлено навіть у прагненні до трансцендентного, бо це б утверджувало її суверенність поряд з іншою статтю» [1, с. 8]. Парадоксальність художнього бачення жіночого начала в Юрія Мушкетика ґрунтується якраз на тому, що саме героїня несе в собі начала трансцендентного. Майстерність письменника виявляється в тому, що яскрава індивідуальність Уляни, її виокремленість і внутрішня нерозгаданість не суперечать створенню дійсно національного жіночого типу, з якого набагато пізніше органічно виростає творчий і життєвий феномен таких українських письменниць, як О. Кобилянська та Леся Українка. Аналізуючи фемінну модель високої модерної культури у творчості цих авторок, Тамара Гундорова виявляє ситуацію відокремленості «нової жінки» як ситуацію культуротворчу: «Меланхолія і сум стають способом ідентифікації модерної жінки, народженої в епоху *fin de siècle*. Остання прагне: перебороти владу біології, підтримуваної патріархальною культурою, і бореться за право бути культурною героїнею» [2, с. 227]. Мотиви боротьби в розкритті образу Уляни в Ю. Мушкетика відсутні. Подавши неординарний образ дівчини-загадки, письменник залишається вірним духові того часу, який відтворює в історичному романі. Руїнність як стан душі головних героїв стосовно фемінного аспекту виявляється в тому, що само-реалізація творчих енергій жінки зводиться до єдиного можливого способу буття - до материнства. Уляна приймає вимушеність шлюбу, у якому немає кохання. Лебедина краса чутливої душі зводиться до лебединого пуху на домашніх капцях біля ліжка. Дитинно пережите почуття гетьманівни та Івана назавжди залишається в минулому як безповоротно втрачена можливість злету. У філософському осмисленні шляхів реалізації чоловічого та жіночого начал Н. Хамітов відзначав: «...буттєтворення як актуалізація можливе лише в любові і лише як сотворення чоловічого й жіночого начал» [7, с. 99]. І для Уляни, і для Івана повна життєва реалізація не відбувається. Їхня остання зустріч сповнена розуміння, що обидва втратили щось найголовніше, і таке прощання з самими собою співвідноситься з наскрізною темою згасання і добування останніх днів цілої держави перед неминучою національною катастрофою.

Прихід майстра до цілковито іншого виміру узагальнення відбувається вже в пізніших творах, де трагічність жіночої долі схожа з трагедією самої України, символічно розкривається автором в такому близькому до шевченківського типу образі, як Мальва («Погоня»), Виступаючи парою для характерника Білокобилки, Мальва також наділяється ознаками відьомства. Але це відьомство принципово відмінне від традиційно пов'язуваного з образом Козака Мамаєва образу Чужої Молодиці. Мальва в Мушкетика

недаремно має своєю парою справжню квітнучу рослину, бо, хоча вона й постає перед Блокони якою після порятунку в усій своїй чарівничій, відьомській вроді, але в ній справді цвіте насамперед краса чистої душі: «Така вона була гарна та молода. Обличчя довгасте, чисте, тихе, в ньому вгадува лася чулість, з-під хустки ледь кучерявилось волосся, спадало кілечками на високе чоло, до половини закрило вухо, маленьке, ніби аж різьблене» [6, с. 111].

В образі Мальви специфічно трансформуються і ті функції культуртрегерства, які притаманні Чужій Молодиці, а саме: здійснення певної обрядовості, танки, жарти і все, що викликає веселощі. Дівчину звинувачують у відьомстві лише за те, що в селі довго не йдуть дощі. Знаходяться нав іть свідки того, як вона тримала в церкві свічку вогнем униз. Та головне звинувачення полягає зовсім у іншому: «В косах ходить, хоч і вінчана, і все співає, співає. Всі плачуть, а вона співає» [6, с. 108]. Не меншу лють і заздрість викликає і те, що Мальва стрибає через купальське вогнище разом з молоддю. Про особисту трагедію ні жони, ні вдови ніхто не згадує. В образі дівчини - відгомін понівечених доль багатьох дівчат, але вона не втрачає життєвої наповненості і рвйності, тому головним обрядом, над яким майже священнодіє Мальва, стає частування Білокобилки - у цьому і подяка за порятунок, і потаємна радість жінки, до якої вперше прийшло справ- жнє кохання: «То не був просто сніданок, то було пригощання, причащення, прилучення до великої тайни. Хоч говорили ми казна про що, й навіть бавилися, й перчили розмову штилюванням» [6, с. 119].

Так само, як Білокобилка у фіналі твору в очах своїх прбрздіщ вивищиться до божественності, сакральної святості набуде і дівчина в очах Семена. Розп'ята, знищена присудом долі, Мальва залишиться спомином у глибинах серця Білокобилки, де він назавжди ховає сподівання щастя. Стоячи в церкві, Семен порівнюватиме Богоматір і свою кохану: «Полум'я свічі мерехтіло в моїх очах. А мені здавалося, що то мерехтять і міняться Маріїні очі. Маріїні чи Мальвині? Вони справді чимось подібні. І голови їхні, й шиї, і груди. («Гріх, який гріх!»). Ченці кажуть, що будь-яка любов до жінки - гріх. Не знаю... А тільки ж здається мені, що це найбільше, що Бог посилає на землі людині. І якщо це гріх, то нащо він її посилає? Тоді він сам грішний? ? Так, від неї й найбільше лиха. А чи краще, якби ми цього не знали? Я втратив матір, і мав би світ мені померкнути від цього, а він меркне від того, що я втратив любов. Таки гріх, великий гріх, і я щиро каюся й щиро б'ю поклони. Я страждаю, але й радію, що спізнав її, адже довгий час вважав,, що моя душа замала для неї. вона для мене, неначе промінь світла між, хмарами... Тепер я спізнав усе. Але тільки спізнав, щоб страждати й оплакувати втрачене» [6, с. 236-237].

Якщо в романі «Гетьманський скарб» поєднання відьомського, і божественного в образі Уляни було сповнене більше інфернальністю, відчуттям небезпеки й загрози, то в «Погоні» Юрій Мушкетик, ство-

рюючи образ жінки, цілковито переосмислює співвіднесеність світлого й темного, знімаючи сам принцип бінарності в жінці. Посвяченість у таємниці Мальви і матері Білокобилки виглядає як відьомство лише в очах інших, для самих героїнь вона є гармонійною єдністю зі світом всього живого. Уляна так і залишається на порозі справжнього почуття, не реалізуючи жіночого ества в глибокій пристрасті, тоді як герої «Погоні» повністю віддаються коханням. Гетьманівна втрачає життєвий чар, стаючи дружиною, а кохана Білокобилки повертається до життя і вперше по-справжньому розцвітає щастям. Недаремно письменник знаходить для героїні тонку художню паралель зі справжньою квіткою, яка увиразнює природність і гармонійність, жіночого ества. Відзначимо, що Мушкетик, як і в романі «Гетьманський скарб», найповніше розкриває специфічність фемініної буттєвості в «Погоні» через звернення до сповідальної структури тексту: «Я привітався до мальви - квітки, вона ще дужче запишалася, на ній розквіт ще один вінчик квіточок - синьо-голубих, печальних. Друга ж Мальва була весела, обпекла моє серце карим усміхом, а на моїх губах залишила присмак яблук і солодкої жаги. Соромно про таке згадувати козакові, але яка то була ніч, відомо тільки їм двом та янголам, котрі заздрили з неба. . Мальвині губи на прощання я доривав над силу, вони наче вкипіли в мене» [6, с. 156].

Героїня в романі «Погоня» несе божественність у найсокровенніших глибинах свого ества, що дає їй сили приймати життя таким, яким воно є в усій мінливості і тривкості. Її наповненість цілковитою відмінністю від таємниченої збуреності дунії гетьманівни з «Гетьманського скарбу», бо Уляна несе в собі відсторонену гордовитість і непередбачуваність, а Мальвина вивищеність над традиційністю усталеної жіночої поведінки не має в собі демонстративного виклику іншим, Іван Сулима, важко страждаючи через втрачене кохання, твердне серцем, нозбалякчися останніх надій на щастя, а Білокобилка переживає нове народження поруч із коханою, відроджуючи в собі нірачецу; дидищість світовідчуття: «Не полишала думка про Мальву, Мальва жила в ньому квіткою, запашною та веселою, ще ніколи не ночував так у собі жінсу. Мовби набрав у себе її тепла, й не розтратив ні крихти. Бачив Мальву такою, якою вона була - доброю й непокірною, вона вознеслася понад буднями, й понад сільським поговором, понад ницістю та захланністю, понад убогістю духу, в який вкидає сільську жінку увесь триб життя, недарма, заміжня, ходила у вінку й співаала», [6, с. 172]. Відзначимо символічну зміну спрямування життєвої енергії, що виявляється через музику. Якщо в «Гетьманському і скарбі» Іван наповнював теплом пісні серце дівчини, то в «Погоні» Мальва настільки переповнена радістю життя, що не може не витичити її у співі, повертаючи в молодість свого коханого. Не менш важливим аспектом характеристики жіночості постає співвіднесеність її з почуттям страху. Уляна навіть його іншим, а Мальва, самотність якої пов'язана не з соціальним станом, а зі свідомим прийняттям власної долі, вільна навіть від почуття смертного жаху перед можливою стра- юю. На гоп ання Білокобилки, чи було їй сі

ратно на тому возі, де її іомраяися спалити односельці, спокійно говорить: «Зі мною був Господь, - відповіла просто та щиро, і я вельми зрадив цій відповіді. Подивував такий великій і простій вірі й подумав, що не зібраний на неї сам. І подивився на Мальву просвітлено» [6, с. 115].

Найголовнішим моментом в осмисленні образу героїні роману «Погоня» стає трансформація Юрієм Мушкетиком самого принципу антиномічної пари святе-грішне, адже кохання Мальви та Білокобилки стоїть поза межами людських законів, що базуються на непримиренному протистоянні добра і зла, а значить, робить можливим незбагненне - знімає це протистояння. І не земне наближається до небесного, а небесне наповнюється земним, коли Семен ставить по-думки: поруч Мальву і Богородицю: «Колись на галері мені казав Кор- і ак, що святу Марію довгий час вважали блудницею. Нагуляла дитя на стороні, воно - святе, а вона - блудниця [...] З цього виходить, що те, що нині є грішним, завтра може стати праведним і навпаки. ... Сьогоднішнє зло завтра стане добром?» [6, с. 236].

Дмитро Чижевський наголошує на рисах психологічного складу українця, виділяючи серед них емоціоналізм та індивідуалізм, який «...може вести до самоізолювання, до конфлікту з усім та усіма» [8, с. 19]. Саме такий конфлікт максимально загострюється в душі Білокобилки після втрати сподіваного щастя з Мальвою. Знову відкинутий у самотність після втрати найдорожчих жінок, Семен переживає розрив життєвих зв'язків з жіночим началом як психологічну смерть. Проте, як зазначав К. Естес, «...практикуючи добровільно самотність, ми починаємо розмову між собою і дикою душею» [4, с. 289], а якщо душа була трансформована справжнім коханням, вона обов'язково виходить зі стану дикості. Для Білокобилки таким виходом стає остаточне звільнення від диявольських спокус.

Саме в порівнянні з Мальвою і тільки після нього прийде бачення двох інших складових власної душі для головного героя роману «Погоня», прийде не через споглядання, а через найсокровенніше глибинне відчуття серця: «Нечітко, неясно побачив матір, вона була ніби в хмарці, неначе на іконі, тільки на іконах таких людей не буває, там вони строгі, або печальні, далекі, вони над нами, а мати була зі мною» [6, с. 203]. Та найбільшою святинею в цьому жіночому ряду виявляється все ж таки Україна: «Більшого за Вітчизну в світі немає, і в мене і в усіх інших людей, це великі слова і вимовляти їх можна тільки в церкві. Без неї всі ми маленькі, а хто зрадив її - нечестивці» [6, с. 236]. У цьому виявляється одна з найголовніших ознак національної самосвідомості, яка, за всієї художньої оригінальності вирішення і потрактування, типологічно робить близьким сам принцип внутрішнього характеротворення в Юрія Мушкетика. Особливість мушкетиківської історичної прози в аспекті відтворення специфіки жіночого начала полягає в тому, що, створюючи виразно індивідуальні образи героїнь, письменник подає яскраві типи

національного характеру, які не протистоять чоловічим, а взаємодіють і взаємодоповнюють один одного.

Бібліографічні посилання

1. Агеєва, В. П. Філософія жіночого існування // Передм. Сімона Вовуар / Друга стаття / Перекл. з французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко / У 2 т. - К.: Основи, 1994. - Т. 1. - С. 5-21.
2. Гундорова, Т. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в тендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. - К.: Критика, 2002. - 227 с.
3. Гуцало, Є. Широкий діапазон / Є. Гуцало // Українська мова і література в школі. - 1989. - № 3. - С. 73-76.
4. *Этес, К. П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и легендах / К. П. Этес. - К.: София, 2002. - 459 с.
5. *Мушкетик, Ю.* Гетьманський скарб / Ю. Мушкетик. - К. : Спалах ЛТД, 1993. 432 с.
6. *Мушкетик, Ю.* Погоня. Прийдімо, вклонімося... : [романи] / Ю. Мушкетик К.: Український Центр духовної культури, 1997. - 440 с.
7. *Хамитов Н. В.* Предметы мужского и женского. Курс лекций по философии / Н. В. Хамитов. - К.: Наук, думка, 1997. - 172 с.
8. *Чижевський, Д. І.* Нариси з історії філософії на Україні / Д. І. Чижевський. - К.: Оріє при УКСП «Кобза», 1992. - 229 с.

Надійшла до редколегії 20.12.2009 р.

УДК 891.79+891.79-6

І. В. Смаглій

Український державний хіміко-технопогічний університет
(м. Дніпропетровськ)

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СНУ В РОЗКРИТТІ МОРАЛЬНО-ПСИХІЧНОГО СТАНУ ГЕРОЯ В РОМАНІ «АНДРІЙ ЛАГОВСЬКИЙ» А. КРИМСЬКОГО

Розглянуто взаємозв'язок емоційно-психічного стану Андрія Лаговського (головного героя однойменного роману А. Кримського) з його снами. Висвітлено еволюцію почуттів до матері: «жаль» - «велика антипатія» - «забуття». Проаналізовано останній сон в першій частині роману як своєрідно виражену програму подальшого життя Лаговського.

Ключові слова: сон, психологія, класифікація сновидінь.

Рассмотрено взаимосвязь эмоционально-психического состояния Андрея Лаговского (главного героя однойменного романа А. Крымского) с его снами. Выявлена эволюция чувств к матери: «жаль» - «большая

антипатія» - «забьгье». Проанализирован последний сон в первой части романа как своеобразно выражения программа дальнейшей жизни Лаговского.

Ключевые слова: сон, психология, классификация снов.

In the article considered relationship between emotional and mental character of the Andriy Lagovskiy (the main hero of the A. Crymskiy's eponymous novel) and his dreams. Outlined the main features of the hero like person with the unstable mind. Highlighted feeling's evolution to the mother: «sorrow» - «large antipathy» - «forgetfulness». Analyzed the last dream of the first part of the novel like express program of the Lagovskiy's future life.

Key words: dream, psychology, classification of dreams.

А. Ю. Кримський, будучи інтелектуальним письменником, створив цілісні характери героїв через зображення їх снів. Роман «Андрій Лаговський» (1905; повністю опублікований у 1972) є яскравим прикладом твору, де сон є формою виявлення психології героя. Поглиблений аналіз сновидінь героя, Андрія Лаговського, відкриває приховану сторону його життя і вмотивовує його вчинки, які неможливо зрозуміти, використовуючи лише інформацію про зовнішню канву подій.

У першій частині роману «Не порозуміються» (у чернетці «Мати») зображено Андрія Лаговського як людину, яка страждає на психічні розлади. Це розгорнуто на рівні зображення його поведінки та підзаголовку до цієї частини («Із життя істериків»). У поведінці Лаговського, як зазначав П. Колесник, виявляються «патологічні форми істерії, навіть дикого безумства» [2, с.51]. Юний гімназист Лаговський зі стану повного контролю над собою (Кримський у характеристиці його ставлення до оточуючих наголошує ознаки-домінанти; «не сердито», «без усякої таки злості, навіть гумористично тюхи», «зовсім апатично») переходить до істерійного стану, початок якого підкреслено деталями; «пароксизми ядухи», слабкість; спазми в горлі, напади гніву, ридання, тремтіння тіла, завдавання собі фізичного болю («.. парубок іще раз угризнув свій палець, та з великим болем почув, що його зуби вже не шкуру перетирають, а в живе м'яке м'ясо глибоко впираються і доходять до кістки» [3, с. 21]. Подекуди юнак зовсім втрачає контроль над власним тілом, різко переходячи від сліз до сміху; «рот і горло сами собою реготалися» [3, с. 36].. Лаговський, звинувачуючи у своїй поведінці «прокляті нервища», постійно аналізує власні вчинки, що виражено через самохарактеристику: «Одним разом я ні сіло ні впало буду без причини дуже добрий, а другим разом так само без причини буду лихий і поганий... Стихія, а не людина!..» [3, с. 13]; він називає себе «істериком», «продуктом сучасної цивілізації», «дегенератом», «людиною з fin de siecle», «неврастеніком», з одного боку, вважаючи свою хворобу

«висококультурною», даниною часу, з іншого - бажаючи припинити нервові напади і своє існування загалом.

Автор в описі зовнішності Андрія тдкож відзначає прикмети його психічного стану, фіксуючи увагу на загальному його хворобливому вигляді («блідим, виснаженим обличчям»), деталях, рисах вияву внутрішнього стану, як у моменти гніву: «Очі йому запалали, ніздрі пороздimalися, виски застукотіли. Лице його конвульсивно кривилося та шарпалося в усі боки <...> очі Андрієві широко розкривалися, зінки поробилися великі й чорні, як терен. З нервового напруження по тілі перебігла цинічна спазма»[3, с. 25]. А. Кримський вмотивовує приводи до загострення хвороби й нападів словами Лаговського, який пояснює це умовами своєї викладацької праці, що вимагає нервового напруження, та нездорового атмосферою, яка оточує його в чужому будинку.

Проаналізувавши текст епізодів, де зображено послідовність нападів головного героя роману, можна зробити висновок, що вони найчастіше пов'язані з нервовим збудженням, яке викликає у Лаговського соціальна несправедливість. Уперше на сторінках роману напад змальовано в епізоді після образи, яку завдала йому мадам Боброва натяком на його некомпетентність як репетитора. Гнів Лаговського на жінку переходить у почуття ніяковості від ласкавого звернення господаря, який перепросив за дружину, і далі - у напад «нервового пароксизму», що підсилюється самозвинуваченням у «лакейській душі» і відсутності самоповаги. Наступний напад був спровокований іїїнуваченням пані Лоначевської на адресу Андрія та його матері у меркантильності й жадібності. Не маючи в собі душевної сили гідно відповісти на образу, Лаговський звертає свою лють на себе, називаючи себе «негідником», «ненормальним виродком». Згодом ця лють переростає в апатію, яка сигналізує про кінець нервового потрясіння. Третій нервовий напад є реакцією Лаговського на позичку матері його «няньці», у чому він вбачає прояви лихварства. Подібне соціальне явище викликає в нього астму й істеріку, особливо коли він розуміє, що¹ сам живе з тих процентів, які отримано від тієї позички, ї'бзмірковуючи над такою ситуацією, Лаговський характеризує себе: «Ех ви, приятель люду, що живете сами з його поту й кривавиці! Ех ви, глитаєнко!» [3, с. 36]. Заключним епізодом виявлення нервовості Андрія є вираження його емоційного зриву як відповіді на несправедливість «поліції» у ставленні до хуторян. Лаговський спочатку спостерігає байдужість поліції в епізоді пожежі на хуторі, потім дізнається про збезчещену «поліціантами» жінку, яка, не витримавши сорому, повісилася. Почуття власної безсилості та гостре співпереживання чужому горю викликає істеріку Андрія. Прагнучи хоч якось відновити соціальну рівновагу, Лаговський віддає свої гроші погорільцям і няньці, причому гам не може пояснити свій вчинок: «Чи се добрість, чи істерійність?»[3, с. 40]. А. Кримський зображує юнака, який внутрішньо бунтує проти несправедливості цього світу й прагне попри все зберегти свою гідність та гідність своєї родини. Нестабільність психіки

призводить до бурхливої реакції на дії людей, від чого сам Андрій страждає і, намагаючись докорінно все змінити, кидає рідне місто, матір і йде з про-чанами до Києва. Такою є зовнішня канва характеристики головного героя. Приховані мотиви його дій і нахилів можна розшифрувати за допомогою снів, якими насичена перша частина роману.

Найчастіше засинання героя у романі так чи інакше пов'язане зі станом істерії. Письменник виражає природне тяжіння організму Лаговського до відпочинку після нервового виснаження. Після сцени конфлікту з Бобровими саме «істерика», «довгий плач» виснажують юнака. Фізична утом є причиною того, що Лаговський міцно засинає. Зазвичай письменник визначає його сон як міцний, внаслідок виснаженості організму героя, що є і засобом характеристики. Сну передуює монолог Лаговського, який є своєрідним самоаналізом, точніше - самокритикою. Юнак подумки прокручує попередні епізоди конфліктів з панами, картає себе за слабкодушність, називає себе «клубком нервів», «лакейською душею», в нього загострюється бажання вмерти, зникнути від образи або ж він переживає уявні сцени, де вій. принижує своїх; кривдників. Сон без сновидінь згадано автором в епізоді після розмови Андрія з матір'ю, коли вона прохає сина перепросити у Ло- начевської, під час якої герої «люто міркує», б'є кулаком по столу, виказуючи тим самим свою нервову вдачу. Після чого зауважено, що Лаговський «закуняв і вклався спочити» [3, с. 31]. Наскільки важливим є цей міцний безперервний сон, А. Кримський наголошує в описі ночі в епізоді пожежі в сусідньому хуторі.

Лаговського розбудили різкі звуки церковного дзвону, які сповіщають про пожежу. А. Кримський виражає різке напруження юнака, яке зростає до гніву під час розмови з «поліцейським надзирателем», і далі переростає в лють. «Він затрусивсь. Голова йому боліла так, мов хтось стискав її кліщами», - так характеризує письменник стан Лаговського [3, с. 33]. Не давши змоги організму відпочити після попереднього нападу, герой знову піддає свою психіку випробуванням. Він кидається гасити пожежу «несвідомо й машинально», - зауважує автор, - тобто Лаговський перебуває у стані напівсну. Втомлений мозок не може працювати («Руки сами собою працювали і одностайно молотили ломакою дах, очі заплющувалися...» [3, с. 34], що ледве не призводить до трагедії, адже Андрій втрачає координацію і падає на долівку з даху. Після цього в нього з'являється відчуття «страшенної втоми та ослаби», що й змушує повернутись додому і заснути.

А. Кримський конкретизує стан переходу, героя до сну словами «зараз.заснув», що є, вказівкою надзвичайної виснаженості юнака. Таким чином письменник наголошує на небезпечності переривання сну Лаговського; хвороба вимагає повного відновлення сил після нападів. Безсонні ночі, які також є наслідком нервування Лаговського, небезпечні для його фізичного та психічного здоров'я. Письменник зображує апатію героя після безсонної ночі, яка передуює істерії. Сигналом до початку нападу

є стан, який підкреслене' психологічними деталями («в голові йому тепер гуло» [3, с. 9], «В голові трохи крутилося» [3, с. 37]. Неспання для Андрія Лаговського є таким же небажаним, як і переривання сну.

У зовсім іншому ракурсі зображено засинання героя роману в епізоді після приїзду додому: «Він пішов до своєї кімнати і заснув так любо, як, мабуть, ніколи за останніх трьох років» [3, с. 14]. Епітет «любо» є ключем до розкриття ієрархії моральних цінностей Лаговського: радості від зустрічі з матір'ю, можливості поводити себе вільно у власній хаті, тиші й спокою розміреного життя у просторі Громо-поли. Аналізуючи свій стан, Андрій думає: «Аж мені самому на серці полегшало, як я спустився на це болотяне дно суспільності <.. > гарно пуиас іноді кинути людський образ та й зробитися благонаміреним, ш ви ііимим бобирцем у болоті або ж тихим, мирним волом чи корови-цеп» і л й піти собі на зелену пашу!..» [3, с. 14]. Надія на тихе життя, в якому немає «соціальних питань», приниження від багатіїв та примусу, сповнює серце героя надією на краще. Різкий контраст рідної хати порівняно з домом Бобрових-змушує Андрія відчувати себе «паном» у матеріному домі. Зміна умов життя і є причиною появи «любого і му», що є показником надзвичайного спокою у душі Лаговського. < > і же, А. Кримський створює меланхолійний тип характеру головно-ю героя, який понад усе прагне тиші й спокою. Пошук героєм умов, ні яких його внутрішньому стану відповідала б зовнішня атмосфера, іумонлює рішення юнака кинути Громопіль, де панує та ж соціальна мес прлведливість, що і всюди, шукати місця з іншим кліматом, зображення якого буде розгорнуто у другій частині роману, і, врешті-решт, німкнутися в тісних апартаментах, де він може почувати себе вільно. Іміна умов побутування є зміною оточення, яке не влаштовує хворого Масонського, і він інстинктивно тікає від людей, які можуть спричинити нервовий напад. Покинувши Бобрових, Лаговський потрапляє до /Іоначевської і робить висновок, що у Громогюлі йому залишатися не можна. Думка покинути рідні місця виникає у героя, «мов блискавці», він обіцяє «ніколи» не пбвертатись до них, до матері.

Підсвідоме прагнення втекти репрезентовано іншими снами Лаговського. Сон про матір, генеральшу та її сина є своєрідним кодом розкриття індивідуального несвідомого Андрія Лаговського. На те, і це і цей сон є продукуванням тих шарів несвідомого, які містять затуплені спогади, витіснені важкі уявлення (за К. Г. Юнгом), вказує фрагмент «...чи то сон він такий побачив, чи то, попросту дрімаючи, згадав собі дещо, тільки ж от яка сцена з минулого життя перебігла в його у її ні» [3, с. 22]. Тобто письменник безпосередньо акцентує, що цей і сні може бути спогадом або ж проекцією власного «я» у світ фантазій. Основою сюжету сну є конфлікт між Лаговським і його матір'ю. А іп ор пояснює причину і заразом розкриває глибину зневажання поведінки матері сином у її характеристики: «...мати інколи плазувала перед панством, хоч і не так сильно, як тепер» [3, с. 22]. У такий його оцінці - початок, зародження прихованого конфлікту в родині Лагов-іьких. Відкрито це протистояння ніколи не проявляло себе, через те,

що Лаговський просторове- віддалений від матері, отже, не має змоги часто говорити їй про свої погляди на соціальну ситуацію; крім того, матір просто не могла зрозуміти незадоволення Андрія існуючим станом («Звісно, їй було прикро, що він чогось на неї сердиться, тільки ж вона ніяк у світі не могла докладно второпати, чого: саме він сердиться» [3, с. 36]). Сон дає підказку до розуміння ситуації, яка склалася в сім'ї Лаговських, пояснює витоки зневажливого ставлення Андрія до матері та його комплекс неповноцінності, що оприявнюється в його ставленні до вищих за соціальним станом людей, відчуттях провини перед ними.

Перша реакція Андрія на слова матері (точніше, на лист від неї) є негативною: «осміхнувся... криво й кисло» і при цьому назвав її «нещасливою дикаркою». З розвитком сюжету роману автор фіксує поступове наростання незадоволення Лаговського матір'ю. Спочатку він оцінює її зовнішній вигляд: «Обличчя її - неінтелігентне, вульгарне. Руки червоні, порепані» [3, с. 12]. Новина, що в матері епілепсія, викликає в нього страх і огиду, він починає підсвідомо звинувачувати матір у своїй хворобі, яка могла передатися йому у спадок, Через що він «істерик». Запобігання перед «сильними світу цього» й зовнішність матері в уяві сина, його оцінка її настільки тісно переплелися в його свідомості, що він, ненавидячи перше, переносить свій гнів на матір Її вчинки Лаговський часто сприймає як ображення власної гідності. Те, що стара Лаговська рве сливи-ренклоди, щоб віднести їх Лоначевській, Андрій сприймає як образу пам'яті батька, який посадив сливу, і водночас переносить цю образу на себе. Образ батька автор подає досить аморфно, згадавши, що «покійного батька парубок дуже любив» [3, с. 16]. Відзначене почуття вмотивовує ту образу: «Тепер йому важко було, що овочі з тієї батькової ренклоди здалися на підлизування до сусідихи» [3, с. 17].

Сон повертає Лаговського до тих часів, коли прірва між ним і матір'ю тільки почала з'являтися. Психолог Ф. Майоров, орієнтуючись на класифікацію «художніх» і «мисленнєвих» сновидінь Ііавлова, наголошував, що істерикам властиві сновидіння «художнього» типу з відображенням у них патологічних симптомів і комплексів [4, с. 105]. З цієї позиції можна трактувати співвіднесеність стану Андрія і його сновидінь. Так, уві сні Андрій обурюється материною запопадливістю перед генеральшею і навідріз відмовляється виконати її прохання - написати пісню. До цього додається почуття ревності до «генералятка», якого вихваляє матір. Андрій категоричним «А бодай воно здохло!..» [3, с. 23] висловлює своє обурення поведінкою матері та зневагу до панства загалом. Однак побачивши сина генеральші, юний Лаговський кардинально змінює свою думку й відчуває муки совісті. Умотивування цієї зміни в портреті хлопчика: «То була бліда, слабовита дитина, надзвичайно симпатична на обличчя. Очі в того хлопчика, як на його літа, дивилися занадто журливо і замислено, та zarazом привітно й лагідно: достоту маленький Христос» [3, с. 23]. Андрій відчуває жалість до «генералятка», який був калікою, і

разом з тим образ хворого хлопчика в його очах несподівано вивищується до образу Христа. За Ф. Майоровим, який розглядав «символіку» як заміну абстрактних понять і думок конкретними зоровими образами [4, с. 106], можна трактувати образ Христа у сні Андрія як символ, в якому втілено вищу силу, на образі якої накладається табу в підсвідомості Лаговського.

Природною реакцією Лаговського на побачену постать «генералятка» є розкаяння у власних грубощах, яке є настільки сильним, що переходить у «плачущий» біль. Відчуття розкаяння закорінено в без- і илість гніву героя в конфліктах із панамі. Адже вій перестав володіти собою саме після того, як до нього починають ласкаво звертатися Бобров («.. через ту ласкавість спазма йому підступила до горла» [3, с. 11] та Лоначевська («...несподівано виринали гарне її обличчя з прихильним, лагідним осміхом, який він побачив наостанці. На ту згадку Андрій якось інстинктивно скулювався та й схиляв голову на груди» [3, с. 21]. Отже, на образ хлопчика, побаченого в дитинстві, наклався образ Ісуса Христа, що й зумовило комплекс Лаговського - відчуття нерівності із людьми вищого соціального стану, провини, які з'явилися у дитинстві й активізуються щоразу, коли він вступає у суперечку з багатіями. Цей комплекс набирає візуальних обрисів після пробудження Лаговського від сну, причому автор характеризує «генералятка» як «мару», привида, що з'являється з туману. Рброю роману розуміє це як вияв своєї психічної хвороби і ставить собі діагноз: «З мене психопат» [3, с. 23].

Останній сон у першій частині роману - своєрідно виражена програма подальшого життя Лаговського. Сну передують рішення героя піти з Громополлю назавжди, отже, юнак рішуче налаштований на майбутнє: без жалю за минулим. Письменник зображає стан напівсну, в якому перебуває Андрій («...пальто гріє не гаразд - спокійного снання немає» [3, с. 41]): йому чуються два голоси, які «судять удвох совість його, наче судія та оборонець», пророкують йому майбутні події, які надалі збуваються [3, с. 40]. І. Вольперт так пояснював виникнення «віщих» снів: «враження, які не дійшли до свідомості або були забуті відображають початок серйозних майбутніх подій життя, і тоді незначні, здавалося б, моменти пережитого, у силу закону парадоксальної фази, отримують у сновидіннях свій справжній, важливий сенс, який пізніше підтверджується ходом подій» [1, с.51]. Спираючись на це раціоналістичне Інтерпретування пророчих сновидінь, згадані в ситуації напівсну Андрія два голоси можна трактувати як своєрідне роздвоєння його особистості, під час якого всі його думки, жахи, рефлексії походять із несвідомого та формуються у два протилежні голоси. Причому голос, який є «судією», критикує Лаговського, «глузує», «зневажливо й холодно насмівається», «іронічно перебиває», тобто є проекцією самокритики. «Оборонець» навпаки, виправдовує вчинки героя роману, «лагідно завважає». Ці голоси і свідомість Лаговського існують окремо. Свідомість юнака залишається діючою, він ніби спостерігає цей суд збоку, але не може втручатися. На це вказують вжиті автором слова-

характеристики: «хоче крикнути», «хоче крізь сон гукнути», тобто хоче, але не має змоги, як це зазвичай буває у кошмарах. Через такий своєрідний «суд» розкрито внутрішній стан Лаговського в епізоді, коли він спав коло «прочан». Критичний голос не лише звинувачує його в егоїзмі, істерійності, але й прогнозує його майбутнє життя: по-перше, він пророкує повернення Андрія до матері («Ще благатиме, щоб вона подарувала йому хоч крихітку своєї матірньої любові!..» [3, с. 40]), по-друге, висуває питання втечі від світу, про яке вже йшлося вище. Голос висуває два шляхи: або зробитись аскетом- ченцем, або вченим, «упірнути в науку і, далеко-далеко од світу й од життя, потонути в своїх учених книжках, мов у могилі» [3, с. 41]. Отже, голос підсвідомості виносить назовні те, що хотів приховати Андрій: постійну втечу від того, що йому не подобається, «од світу й од життя». Мотив втечі вперше з'являється у сні про дитинство Лаговського, коли він ховався в хаті, щоб не писати пісню, тобто не робити того, що попросила генеральша. У такий спосіб виявляється бунт героя роману: не маючи сил і змоги протистояти відкрито, він тікає.

«Пророцтво другого «судді», що у фантастичному сні відкривав Лаговському життєву путь в науку, збувалося», - писав П. Колесник [2, с. 52], умотивовуючи це своє узагальнення тим, що у другій частині роману Андрій Лаговський уже є професором, «ходячою енциклопедією з усіх галузей знання, знавцем мов, тонким цінителем мистецтв і талановитим поетом» [2, с. 52]. Але професор не може перемогти свої жахи і, не порозумівшись зі Шмідтами, повертається до Москви, що теж є своєрідною втечею. Пророцтво «потонути в своїх учених книжках, мов у могилі» справджується з точністю до деталей. Опис квартири, до якої повертається Лаговський, ставить її в один ряд із «катакомбою», «льохом», «підземеллям» і, нарешті, «могилою», яку було напроороковано голосом. Схожість із ними акцентується в авторському описі квартири: «...вона містилася в найнижчому, підвальному поверсі, та й <... > вікна в ній були на однім рівні з землею. В ній було трошки темно, і сутеніло в ній зарані» [3, с. 202]. Важливими деталями в описі квартири Лаговського є вказівка на маленький розмір і тишу, яку автор інтерпретує як «гробову й могильну». В інтер'єрі Житла переважають шафи і полиці з книжками, а також математичними інструментами. Лаговський, тікаючи від світу, ніби хоронить Себе заживо. Він може втекти від оточуючих у цю квартиру, а втекти від самого себе намагається з допомогою наукової діяльності: «Тільки ж На чистім повітрі, серед ходіння по шляху, в голову йому знов лізли всякі спогади - і через те він поспішав вернути додому, щоб знов засісти за вчену книжкову працю, яка ставала для нього найліпшою розвагою...» [3, с. 206] .

Якщо усні під час «суду» Андрій ніяк не виявляє свого ставлення до пророкування йому життя науковця, то обіцянка голосу про по вернений до матері викликає в юнака гнів і обурення, він двічі хоче перебити «судію», щоб запевнити, що до матері він не повернеться. Юнак упевнений: якщо він

не любить свою матір, то й не повинен їїходитись біля неї. Його підтримує уві сні «невидимий оборонець». Коли Лаговський аналізує свої почуття до матері, то зауважує лише жалість, як дуже розвинену рису свого характеру: «Мені на неї жалко тільки, а любові немає...» [3, с. 40]. Автор фіксує еволюцію почуттів Андрія до матері: «жаль» - «велика антипатія» - «забуття». Але в останній частині роману («Порозумілися»), дія в якій відбувається через сім років після розлуки, професор повертається до матері. С Павличко справедливо відзначила, що імпульсом до цього послужив лист. У першій частині «примітивний» лист матері був зразком її дикунства [5, с. 125]. Продовжуючи думку дослідниці, можна говорити про описану в четвертій частині роману реакцію професора Лаговського на лист «родички з Чернігівщини, якої він ніколи і в вічі не бачив», яка (реакція) була прямо протилежною іронічному настрою молодого Андрія: у нього «сперло дух, закрутилося в очах» [3, с. 292]. Такі емоції були викликані словами «Додому», «мати», «материне благословення» з цього листа, як фіксує сам А. Кримський [3, с. 292]. Зустріч із матір'ю викликає щирі сльози в головного героя роману, йому стає «соромно, аж до болю соромно» [3, с. 295]. Андрій Лаговський картає себе за те, що, живучи серед чужих людей, він зовсім забув про матір і про свої родинні почуття. Він починає цінувати «некуповане- непроцажене, природне почуття» своєї матері, гнів, викликаний багато років тому зникає, залишається лише «сором», «жаль» за свою поведінку. Примирення у сім'ї і є розв'язкою конфлікту між матір'ю і сином та внутрішнього конфлікту в Лаговського, який знаходить рівновагу між своєю сім'єю та родиною Шмідтів «без драматизування своїх відносин, без давнішого копирсання в усіх відтінках тих відносин» [3, с. 304]. Він більше не тікає від спілкування, що означає його гармонію з умовами та людьми, які його оточують.

Суперечка вві сні між голосами щодо причини вчинків Лаговського - «добрість» чи «істерійність» - має підґрунтя у постійних роздумах Андрія про свій характер, про причини допомоги погорільцям та няньці. Уві сні його рефлексії втілюються в голоси, з яких критичний говорить про «істерійність», захисник - про «добрість». Таким чином А. Кримський стверджує невпевненість Лаговського у собі як у людині та у своїх вчинках, які він приписує своєму хворобливому стану. Бажання позбутися хвороби настільки сильне, що голос-захисник пророкує йому смерть: «...помре, мабуть, переділе, ніж десять год над ним упливуть <...> він, либонь, сам собі смерть заподіє: втопиться, повіситься...» [3, с. 41]. Голос виказує приховане бажання Андрія, про яке він згадує у моменти нападів («Хоч би вже швидше здохнути!» [3, с. 10]). Але суїцидальні настрої, які виникали в героя у першій частині твору, в інших розділах не згадані. Отже, вони зникають разом із нервовими нападами, але як і коли - автор не зауважує. Програмним сном на подальше життя А. Кримський завершує першу частину роману «Андрій Лаговський», зробивши тим самим підказку до розвитку майбутніх подій у долі героя твору.

Бібліографічні посилання

1. *Вольперт, И.* Сновидения в свете науки / И. Вольперт. - Л. : Медгиз, 1960.- 64 с.
2. *Колесник, П.* Роман А. Кримського «Андрій Лаговський» / П. Колесник // Рад. літературознавство. - 1971. - № 1. - С. 46-58.
3. *Кримський А.* Твори: у 3. - Т. 2. / А. Кримський. - К.: Наук. думка, 1972. - С. 7-304.
4. *Майоров, Ф.* Физиологическая теория сновидений / Ф. Майоров. - М. : Изд-во АН СССР, 1972. - 131 с.
5. *Павличко, С.* Націоналізм, сексуальність, орієнталізм; Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 328 с.
6. *Юнг, К. Г.* Психология бессознательного : собр. соч. - М.: Канон, 1994.- 320 с.

Надійшла до редколегії 21.12.2009 р.

УДК 821.161.2.09.

Л. Б. Тарнашинська

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
(м. Київ)

БАЛАДНИЙ ВЕКТОР ІВАНА ДРАЧА: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Творчість українського шістдесятництва характеризує виразний антропоцентризм з його домінантою концепції людини як творчої (креативної) сили. Під цим кутом зору досліджуються художньо-стильові особливості та жанрово-стильові метаморфози в баладному дискурсі І. Драча. Проблема розглядається в контексті антропоцентризму середини ХХст.

Ключові слова: антропоцентризм, домінанта, концепція, жанр, стиль, метаморфози, контекст.

Для творчества украинских шестидесятников характерный антропоцентризм с его доминантой концепции человека как творческой (креативной) силы. В этом аспекте исследуются художественно-стилистические особенности и жанрово-стилистические метаморфозы в

баладном дискурсе І. Драча. Проблема рассматривается в контексте антропоцентризма середини ХХ ст.

Ключевые слова: антропоцентризм, доминанта, концепція, жанр, стиль, метаморфози, контекст.

Creative work of Ukrainian 1960's generation is characterized by expressive anthropocentrism with its dominating idea of human as creative force. Under this angle the article considers genre and stylistic features and metamorphosis In discourse of ballads of I. Drach. Problem is considered in a context of anthropocentrism of mid 20th century.

Key words: anthropocentrism, dominating idea, genre, stylistic, metamorphosis, context.

Ніхто так огромно не оприявив місце свого сучасника в реаліях: другої половини ХХ століття, як це зробив Іван Драч - великий бунтівник у царині художньо-образних засобів, творець парадоксів та Інтелектуалізмів, поет, який на повен голос заявив свою «причетність тіланетару» і водночас зумів, як ніхто інший, «вписати» у світовий поетичний космос українську душу в її часто трагічних метаморфозах, спровокованих суперечливим часом. Якщо темпоральність Ліни Костенко, найбільш: углибленої з-поміж представників покоління шістдесятників в онтологічні пракорені буття українства - у межах антитези мить - вічність, то темпоральність І. Драча, попри планетарність голосу, відображає алгоритм епохи й здебільшого «урамкована» в межі одного, присутнього в індивідуальній долі поета, століття. Навіть тоді, коли поет проголошує: *«А день який розкотистий стоїть. / А я у нім, як в золотому кухлі, / Стою на дні усіх моїх століть»*. Причому ця темпоральність має переважно й персоналістський вимір, зосереджена на проблематиці людини, оскільки вимір космічний занадто абстрактний для антропологічних рефлексій, час у ньому стиснуто до неймовірно малої величини, адже *«Століття - зморшка на чолі Землі»*. Сучасність ось його темпоральний маркер.

Саме «розкотистим днем», «золотим кухлем», повним сподівань, бачився українським шістдесятникам світанок їхньої обнадійливої епохи.

Власне, ця задекларована поетом позиція перебування *«на дні [...] століть»*, що відсилає дослідника до історіософського дискурсу поета, насправді не є активним «спостережним пунктом», фокусом бачення пекучих проблем сьогодення, а більшою мірою допомагає лише виразніше й гостріше відчувати цей «розкотистий день» у всіх його суголоссях і дисонансах, тембрах і обертонах. Намагаючись *«глибше збагнути сучасника - не як якийсь універсальний стан, а як момент руху історії»* [2, с. 99], поет намагається «розщепити» цей доста динамічний *момент як атом людського'бу гптя* і, як *живий кристал*, роздивитися його зусібіч на сонячному промінні, аби заграв він перед нами всіма чудодійними

відтінками. Тільки синонім тому моменту-атому - *будень*: на нього, як на чудодійну нитку, нанизується людський досвід. Проте не можна однозначно твердити, що І. Драч у *своєму оркеструванні* сучасного йому *будня* (часто у його небуденних, радше метаморфозних проявах) послуговуються вийкМЧНо свідомістю буденності: він її всіляко охудожнює, метафоризує, інтелектуалізує, зрештою, ошляхетнює, тим самим розсвічуючи всіма барвами, тонами й півтонами, ускладнює парадоксами, запитаннями й несподіваними відповідями. І все це злагоджено «працює» на кадмету: «підірвати» це поняття буденності, що передбачає усталену звичність, одноманітність і, зрештою, сірість зсередини самої його семантичної суті.

Парадоксальність І. Драча, попри спонтанність вислову, цілком надається до означення «експериментальна» і наче випробовує межі сприйняття читача, готує його свідомість до подальших експериментів у поезії, що визрівали в українській художній свідомості й були оприявлені у наступні десятиліття в кращих зразках національної поезії. Усі ці характерологічні ознаки Драчевської поетики вже хрестоматійно засвоєні нами. Як і те, що художня палітра цього майстра слова пронизана *естетикою новизни* - хоч як би банально, це звучало.

Амплітуда «повсякденної буденності» І. Драча - а саме у її розширенні полягає художня креативність поета - від сільського обійстя, де чорно гарують «*Кричевські з порепаними ногами*» - до безмежжя Всесвіту, бо й там знаходить свій тріумфальний «притулок» земна людина, якій вже затісно поміж переораних меж чорнозему, в «мелодіях кропу», в «мелодіях гички» і навіть серед «оркестру мікрочастин». І саме це «верховіття» героїзму й пожертви змушує її пильніше вдивлятися в буденний вираз земного. Така широка *амплітуда реального будня* дає поетові можливість, відкинувши «ледачу простоту», випробовувати різні стильові «техніки художності», які апелюють як до чуттєвої, так і до логічної сфери сприйняття, збурюючи асоціативну та інтелектуальну сфери уяви.

Ця абсолютизована новизна космічного осягу людини, розбиваючи капсулу буденності, розмикає художню сгідомість у Всесвіт, наповнюючи її відчуттям космічної спорідненості й ні з чим незрівнянного огрому. Тим-то наскрізь «просоццене» слово І. Драча не могло не торкнутися космічної теми. Солярна символіка поета, закорінена певним чином у барокову свідомість (на рівні архетипів), живлячись фольклором та нестримною поетичною уявою, органічно занурилася у символіку космічну, яка, своєю чергою, відлунює «клекіт сонця».

Космічна тема, що її і. Драч намагається «освоїти» не лише на рівні риторики, а й на рівні наближення до самої загадки буття як метафізичної проблеми, наскрізь *антропологічна*, перейнята відчуттям того, що розумною «дтптею» світобудови була й залишається людина: «*Центр Космосу- Земля, // Бо на Землі живе Людина*».

Людина постає тут не тільки активним перетворювачем світу, а й водночас і носієм ідеї вищої «влади» - космосу. Таку позицію А. Ткаченко

називає навіть не стільки геоцентричною, скільки гомоцентричною, гуманістичною [5, с. 53]. Однак при цьому антропоцентризм І. Драча має як персоналістичний, так і загально-онтологічний вимір. На першому рівні поетове слово перейняте проблематикою людини як індивідуальності - її неповторності, самодостатності. На другому - ця проблема розмикається: у Всесвіт/ у загальні закони світобудови, дещо романтизовані поетом: адже незаперечним центром цього Всесвіту залишається для нього Земля - і це можна зрозуміти як: позицію людини-творця, перегворювача світу. Водночас епіцентром онтологічного простору для нього завжди залишається сучасність - навіть тоді, коли у ньому повноголосо звучать «голоси інтелекту» з минулого. Саме останнє найбільш: потужно відчувається в поезії І. Драча, поетика якого втягнута у вир науково-технічних перетворень, і в цьому силовому полі *абсолютної новизни*, що невідворотно тяжіє над художньою свідомістю, поет мусить знаходити рятівну рівновагу між: традицією і радикальним новаторством.

Йдеться, очевидно, не стільки про т. зв. моду на тему, скільки, про намагання відчувати себе часточкою Всесвіту, розпросторити свою *спрагу новизни*, почуття *причетності поза* межі, видимого, можливого. Звідси - таке нестримне поривання, означене одним із чільних образів концептів І. Драча, як-то *спрага* - у тому його сквдороздіні- ському наповненні, що його актуалізували в добу науково-технічного прогресу: «... Пожерли ми незчисленну кількість годинників [систем], що крутяться, як на англійських дзвіницях, з планетами, в планет з і ерами, морями й міст ами, та однаково жадаємо ~ це змалюється, а народжується *спрага* наша.

Математика, медицина, фізика, механіка, музика зі своїми буйними сестрами - чим щедріш а їх споживаємо, тим більше палить серце наше *голод і спрага*, а груба наша заскорузлилась не може здогадатися, що всі вони служниці при пані і хвіст при своїй голові, без якої весь тулуб ніщо (курсив мій. -Л. Т.)» [4, с. 337-338].

Спрага пізнання, що є осердям Драчевої поетики й імператив якої втілено в однойменному творі «Спрага», сповненому палких «усекосмічних» інвектив у розрізі історичного досвіду епох і народів, у відсвіті тривоги *за* долю людства, цілковито перебуває в контексті цього шаленого розкручування науково-технічного «озброєння» на всіх рівнях життєдіяльності - з усіма цивілізаційними загрозами та морально-етичними проблемами, що звідси випливають. І водночас, саме *імператив спраги* як найбільш кредитний концепт людського буття дає можливість поетові художньо освоїти й на своєму рівні розгорнути таку тему космічного звучання, вперше заявлену В. Вер- надським, як напручування *ноосфери* - синтетичне втілення інтелектуального й ментального досвіду людства. Внутрішня; ,(і зовнішня);; позиція людини-гвинтика, що її культивувала тоталітарна система, духовно чужа поетові, несумісна з бунтарським світовідчуттям,, потребувала сатисфакції, тим-то його «технократична» презія героїзується завдяки вивищенню людини-творця. Звідси - пафос

космічної теми, звертання до технічного коду доби з її синхрофазотронами та протуберанцями. Однак внутрішня логіка «раціоналістичного начала в енергетичному потенціалі» І. Драча [1, с. 584-602] не тільки пробуджує до життя пафосно-вітальні мотиви, а й мотиви тривожні, застережні.

Саме в силу своєї інтелектуально-розмислової заґрунтованості, яка йшла у парі з емоційною, образно-вибуховою, поезія І. Драча відобразила суперечності самої доби: протистояння антропоцентризму (втілена у кращих представниках гуманістичного спрямування) та технократизму. Останній, навіть одухотворений поетом із позиції людини-творця (а не сліпого виконавця, «гвинтика»), все ж опонує людському духові, оскільки перетворює *homo sapiens* на істоту, підпорядковану матеріальній меті, а не духовній. До того ж ця "осучаснена", урбаністично технократизована поезія оприявнює, так би мовити, *прелюди застереження* - і в цій місії застереження І. Драч почувається своєрідним деміургом.

Онтологічна парадигма, засадничо окреслена згодом поетом як «Корінь і крона» (назва збірки, 1984), в якій і відбувається вибух метафоричності І. Драча, має свої визначальні концепти, що обертаються довкола тріади: *земля, людина і творчість* (як процес творення, еквівалент самореалізації людини, світотворення). Однак ця нібито онтологічна парадигма стискається в поета до поняття «сучасність» (або «теперішність» - як контекст і відбиття присутності авторового «Я» у світі) й пружинить у межах цього темпорального розгортання. Пружинить усіма можливими дисонансами й парадоксами, що впливають із новітніх характеристик епохи і, відповідно, новітніх проблем: усе, що з'являється в світі під грифом «нове», має і свій зворотний бік¹ що лежить, як правило, у сфері етичній, оскільки змінює не тільки параметри довоколишнього життя, а й світогляд людини. Власне, це та тема, що її з усією гостротою намагається актуалізувати на риторичному рівні чи не єдиний з-поміж шістдесятників – І. Драч.

Урбаністична асоціативність поета, попри всю новітню термінологічну риторику, пуповиною внутрішнього чуття прив'язана до стихії природи з її живими ритмами, зрозумілими нам комбінаціями метаморфоз і сипте шм, що д.н не змінний *ефект доцільності* й органічності.

У своєму опоетизовуванні будня, намаганні підняти нот до рівня усепланетарних концептів поет навіть намани твої нміпи -рівновагу» неспівмірних величин: планети і картоплини [2, с. 48] (згадаймо: летить у «космічний кагат наша сипка земля картоплина»), що жодною мірою не применшує, не баналізує уявлення про Землю як про одвічну колицу нашого- буття, а тільки розширює семантичну наповненість космічної теми; Для І. Драча сфера повенкдепня постає як найвищий акт творення, в якому полягає сенс бутт я. Довколишній світ для нього - це витвір уяви та рук, «складена» чи, радше, витворена поема чи симфонія, в яку кожен повинен додати свою креативну «ноту».

А буде світ, яким його складе,

Чи витворим, а чи спородим в муці!
Він твориться! По граму! Стільки драм!
З піску життя ці золотаві грами...
Тож те зрони, а сотвори свій грам,
Йдучи від брами і йдучи до брами...

«Світотворення» тут виступає як усвідомлений акт і водночас як можливість самореярепрезентації людини в просторі й часі, а темпоральність конструктивного будня тримає на собі всю структуру мистецького бачення. Імператив творчого начала, самореалізації й само- активації людини, чийй волі підвладне все - від проростання зерна у чорноземі до прориву в космічне позазем'я - дає можливість поетові розгорнути художню модель надзвичайно інтенсивного буття людини в ХХ ст.

І водночас, І. Драч постійно *театралізує буденність* як процес життя, причому діє тут як за законами драми, трагедії, так і трагікомедії. Але при цьому чи не завжди керується принципом символічного - як умовою універсальності. На кону - увесь світ, а дійові особи - від скромних безіменних сівачів до титанів епохи Відродження. Проте й у цьому розрізі історичний дискурс проектується на проблеми сучасного світу, темпоральна амплітуда тут швидше умовна, універсальна, аніж «жива», насичена конкретним буттям. Попри це маємо підстави говорити про те, що саме «баладний» І. Драч (точніше: наскрізь «баладний») постає у всій своїй драматичній напрузі поетичного розмислу в контексті ХХ ст.

З огляду на своєрідні естетичні параметри та поетикальні засоби жанр балади відіграв важливу роль в історії літератури, змінивши її парадигму у сфері моральних ідеалів та емоційно-психологічного наповнення універсальних сюжетів. Як наскрізний для слов'янських літератур жанр, балада має *вісьову романтичну рефлексію*, в основі якої лежить нерв пережиття свідомістю драматичної реальності, що потребує оновлення, тим-то цілком вписувався у неоромантичну парадигму поетичного дійства українського шістдесятництва. В українській традиції балада, в генезі якої особливого значення набуває моральний критерій (у сфері етики) та завершеність сюжету (в сфері форми), займає особливо стабільні позиції. Як правило, жанр балади обмежує автора у просторі й часі, тим-то *баладний хронотон* має свою щільну темпорально-просторову модель, що сприяє переакцентації образного ряду на символічний. 20-30-ті рр. трагічного ХХ ст. з його пафосом героїчної особистості були особливо сприятливими для розвитку традицій баладної творчості доби романтизму, які й на^н далі пронизують собою все століття: це засвідчив баладний доробок і пізнішого періоду, зокрема «присутність» цього жанру у творчості І. Драча, Б. Олійника, Ліни Костенко, В. Симоненка, В. Забаштанського та ін. Минуле століття - час розквіту балади як «жанрово- поетичного адеквату такої структури світовідчуття, в якій героїчна подійність утворює завершений в часі фабульний субстрат, а ідейно- емоційну домінанту становить актуальне переживання трагедії ліричним суб'єктом» [3, с. 4].

Так, покликана романтизувати трагічну епоху, балада постає жанровим *маркером героїзації свідомості*. Тим- то вона виявилась чи не найоптимальнішим жанром репрезентації насиченого драматичними подіями ХХ ст. Саме вона є визначальною для трагічного історіософського дискурсу цієї епохи пошуку людиною власної ідентичності та меж між добром і злом - уже на тій підставі, що її художньо-естетичні параметри дають широкі можливості для моделювання ескалації напруженого розгортання модусу буття в опозиції *свій/чужий*. У дискурсі українського шістдесятництва жанр балади постає не тільки художньо-емоційним полем для переакцентації понять *свій/чужий* чи для випробування потужного метафоричного заряду. Узявши на себе креативну роль носія смислів, він, однак, певною мірою спричинений і захисною реакцією свідомості на драматичні виклики ХХ ст. з його революціями, голодоморами, війнами, тоталітаризмами. Така своєрідна «втеча у жанр» ставить певний психологічний бар'єр між межевою ситуацією чи кризовою подією та екзистенційно-сутнісним, глибинним, на рівні внутрішнього «Я», пережиттям події. Водночас це і *певна опозиція гіперпафосові героїзму*, яка розгортає дискурс *буденного героїзму* звертанням до реалій повсякдення, до героя у шатах «простої», «звичайної» людини, прикладом чого є, зокрема, і творчість І. Драча. Романтичний пафос зазвичай надає трагічній і страшній у своїй суті реальності смерті, факт якої постає вибором без вибору, *естетики подвигу*, тим самим відво лікаючи буденну свідомість від екзистенційних вглиблень, від «натуралістичних» переживань земного, реально-трагічного, замикаючи її на абстрагованих регістрах усезагальності. Натомість І. Драч працює у сфері *обернених понять*: він *естетизує* передусім *героїку буднів* - на противагу усталеним зразкам баладного дискурсу століття. Поет надає своєрідної художньої епічності звичним, буденним речам, і такий підхід до атрибутики буденності виражає не тільки піететне схилення перед цією буденністю, а й намагання надати їй глибокого змісту, наділити профанні речі сакральним сенсом.

Ідейна заданість часто диктує і відповідну сюжетність, локально вихоплену з життя, яка, своєю чергою, змінюється темою- узагальненням. «Новелістичне» наповнення балад розгортає своєрідні наративні моделі, де баладна «рамковість» увиразнює «збирання» в одному сугестивному полі і певних «вставних» жанрів, включених до тканини твору фрагментів інших жанрових різновидів. Саме балади-розповіді узлагоджують бунтівливу уяву поета із пильним спостережливим поглядом на те, що оточує й визначає зміст поняття «будень». Через актуалізовані чесноти, закладені в образах звичайних тіток і дядьків, на яких, власне, й тримається піраміда суспільного буття, та абстрактні життєві концепти виживання у непростих історичних умовах («Балада про дядька Гордія», «Балада про дядька Зінька», «Городня балада», «Балада про двох коней», «Балада золоті цибулі», «Балада про вузлики», «Балада про бляху», «Балада банальна з банальних» І. Драча), коли *пегендаризація* доти буденної («банальної з

банальних») речі переводиться у статус сакрального, твориться своєрідна *містерія дебаналізації* художньої свідомості.

«Родова присутність» у баладі пам'яті чи *сліду* народних голосінь та невольничих планів жанрово оприявлює той комплекс *генетичної вини*, що його поколінняво переживали в цілковито новій історичній ситуації та поетично декларували українські шістдесятники. Тим-то не викликає заперечення думка, згідно з якою балада І. Драча «позначена не тільки цікавим синтезом індивідуального і фольклорного (гцо, зокрема, доводить і цикл стилізованих творів «Балади з криниці фольклору». - Л. Т.), а й сміливим розвитком літературної традиції» [5, с.29]. Проте навіть подібні стилізації з виразним фольклорним ло- кусом не позбавлені соціального підтексту, заглиблення в драматичний нурт рідного народу, як, скажімо, це увиразнено в «Баладі роду» чи в «Баладі про Вдовиння», тим-то модифікаційні надбання цього жанру-трансформера у «виконанні» І. Драча значно розширюються.

«Поетична драматургія» (М. Ільницький) І. Драча, в якого жанрова баладність постає як стан художньої свідомості, допомагає йому створити власну концепцію баладного «відчитування» сучасності. Ввібравши у себе всі ознаки ліро-епосу та. драми, балада як своєрідне міжродове жанрове утворення, розкриваючи свою композиційно- значеннєву сутність, дає можливість поетам-шістдесятникам художньо змодельовати життя на трьох його пластах: подієвому, психологічному та найруженр-драматичному. При цьому дискурс баладної конфліктологіїспостерігається у переломленні через трагос узвичаєного буття - таким чином'через *деталь буденного* твориться зримий портрет доби. Так, збірку «Балади буднів» (1967) І. Драча М. Ільницький розглядає «як зворотній бік, негатив «протуберанців серця (однойменна назва другої книжки поета, датована 1965 р. -Л. Т.), як голосу в його пбезії «біосу» для врівноваження з голосом «соціуму», їх вічної єдності й вічного противенства» [2, с. 66].

Якщо героїчна балада передбачає зміщення ракурсів з буденного на героїчне, т0 опоетизовування шістдесятниками *буденності як вищого концепту епохи* (у І. Драча - піднятого до рівня буденного героїзму з наголосом на самопожертві, скромності, відчутті обов'язку перед людьми, терпінні, традиційній для української ментальності лицарської, генетично козацької зневаги до матеріального тощо) трансформує поетичні площини від профзнного до сакрального, чому сприяє й часом несподівана метафоричність і смілиба асоціативність. «Конфліктологія душі – філософсько-поетичний імператив І. Драча розгортається у царині соціальної проблематики) «згорнутої» у філософські та морально-етичні концепти. Означені парадигмою *людина-соціум*, де в центрі уваги перебуває «вартість» іподини як жертовного творця матеріальних благ та духовних цінностей і де індивідуальне у його неповторності підноситься до найвищої цінності. У «соціальних медитаціях» І. Драча антиподом високої моральності «простого героя» виступає, зазвичай, аморальне суспільство,

соціальне тло з його підтекстовим навантаженням, а поетові, як правило, відво диться роль своєрідного медіуму між соціумом/індивідуумом.

Нова естетична якість баладного мислення І. Драча полягає насамперед у тому, що воно вносить у художньо-естетичні параметри жанру *інший темпоральний код*. Якщо баладі зазвичай притаманна темпоральна двоплановість, коли через минуле проектується актуальні філософські, морально-етичні проблеми сучасного, то в І. Драча, як правило, траєкторію баладного напруження тримає актуалізований план «нині присутнього» сьогодення. Нервом його виступає загострене відчуття справедливості й апеляція до *абстрагованої совісті* соціумного співтовариства (Насамперед в тому контексті 60-х рр. вчувається апелювання до однодумців, передовсім інтелігенції) та *конкретизованого* (актуалізованого в кожному реципієнті) *співчуття*, адресованого соціально упослідженому, не поцінованому «маленькому героєві часу». При цьому поетові вдається захопити читача своєрідною магією ілюзії присутності, спровокувати в ньому «відчуття свідка» й уболівальника.

Цей *інший темпоральний код* дивним чином конгломерує у баладах Драча два паралельних темпоральних коди - код минулого й код майбутнього: вони, перехреснюючись, наче перетікають один в один, оприявнюючись в одному, здавалося б, парадоксальному образі, як в «Баладі про кібернетичний собор». Й тоді, аби пом'якшити цей удар» двох різних темпоральних ключів епох, поет відмовляється од «моралізуючого додатку» (М. Ільницький) або повчального пасажу і вдається до такого ефективного художнього засобу, як іронія. Саме іронія (яка іноді переходить й у сарказм: див. його «Саркастичне») у злагоджує в Драчевих баладах таке часом виключно-непоєднуване. Цьому, зокрема, сприяє каскад потужних образів-інтелектуалізмів, по іноваторськи закладений в енергетику Драчевої балади (скажімо, «Балада про генеалогію», «Балада про кібернетичний собор»).

Свідомо приземлюючи традиційний баладний пафос, І. Драч розгортає своєрідний небароковий дискурс, що полягає, зокрема, у травестійному обігруванні тих чи тих тем. Можна погоджуватись чи не погоджуватись із думкою, що травестійність балад І. Драча виступає радше: сублімацією пригніченого «безневинного винного» авторського «я», що пов'язується з відповідальністю за світ і людину в світі [6, с.8], однак незаперечним є факт, що за переважного дотримання всіх жанрово-структурних особливостей балади (як-то певна заданість, ескізність, наявність антиподів, ретроспекцій, конфліктна напруга, таємничість) не всі Драчеві балади відповідають класичним зразкам жанру, однак вони мають всі ознаки модернізації жанру.

Ключові слова художнього баладного світотворення українських шістдесятників - *древо, рід, сонце, соняшник, коріння, крона, воля вогонь, щдія, слово, народ, матір, земля, покута, любов, душа, висота, дорога, вода, пісня, голос, совість, світ* та ін. нерідко креативно «закодовані» вже у самих іменникових назвах творів, пунктирно означають світоглядне опертя

на основи народної моралі та християнські цінності. Принагідно: І. Драч і в назвах своїх книжок номінативно конкретний: тут він свідомо позбавляє себе ліризму, сентименту, розлогої метафюрики: слово як носій авторської ідеї, смислу наближається тут до символу, знаку, що передбачає багатозначну підтекстовість: за ним, як правило, стоїть цілий світ, окреслений духовним виміром.

Поєднання лексики простонародної, яка забезпечує семантичну достовірність буття, і лексики літературної, інтелектуалізованої, насиченої сентенціями, що «підтягує» читача до рівня світової цивілізаційної культури, дає чудодійну суміш співпричетності до постання «нового світу», створює відчуття «реальної реальності», а отже, тієї правди життя, відображення якої у слові бачилося шістдесятникам основним їхнім мистецьким завданням. Звідси - своєрідна ритмічна поліфонія поетичного вислову (щоправда, часом збурена дисонансами, але й ті дисонанси творять у І. Драча поліфонію - лише іншого рівня), всередині якої оприявнює себе й своєрідна «ситуативна» ритмомелодика, яка камертонно «задається» яскравістю образу і ним же модифікується й трансформується у наступних своїх розгортаннях. На це завдання «працює» апробована поетом практика звукової поліфонії, морфологічних повторів, внутрішніх рим, а також система тронів, «оречевлена» метафорика, подекуди афористичного типу, що, зрештою, забезпечує ефект асоціативних нашарувань, а отже, стереоскопічності поетичного бачення. «У точному розумінні слова поетичне «сьогодні» балади вже не належить теперішньому часові. Воно актуалізоване художнім хронотопом з минулого, завершеного трагічним чином. Вольова поетична актуалізація доконаного минулого - адекватний баладному мисленню спосіб увиразнення трагічного відчуття дійсності, її трагедійно намагнічених антагонізмів» [3, с. 5], однак баладний доробок середини століття дає підстави говорити про модифікацію поетичного баладного мислення, спричинену реаліями іншої соціокультурної доби.

Баладний баланс І. Драча розгортається у парадигмі: від притчі до медитації, а сама «нараційна баладність» (де балада постає «жанровим архетипом», за А. Ткаченком) нерідко впливає із урбаністично-технократичної тематики. Таким чином два береги «баладної ріки» - патріархальний з його поетизацією споконвічної сільської праці і технократичний з його новими акцентами буденного героїзму як імперативу творення - і творять той «міжродовий синкретизм» (А.Ткаченко), що вбирає у себе ознаки ліро-епосу й драми.

Тематично й художньо раціональний І. Драч тим-то й цікавий, що ця його раціональність, суголосна епосі науково-технічної революції, виброджує, як правило, на інтуїтивній спонтанності, еглоційності, провокативності і творить той потужним заряд метафоричності, що вразив свого часу читача й нині не перестає дивувати своєю парадоксальною «зчепленістю», дивовижною злютованістю, здавалося б, віддалених між собою образів.

Бібліографічні посилання

1. *Дзюба, Іван* «Народжуйте себе допоки світу. .» (Іван Драч) / І. Дзюба 3 криниці літ. : у 3 т. - Т. 3. К.: Видавничий Дім «Києво-Могилянська академія». - 2007. - С. 584-602.
2. *Ільницький, Микола*. Іван Драч. Нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад.письменник, 1986, - 221 с.
3. *Кодак, Микола*. Траєкторія баладного трагізму. Динаміка жанру / М.Кодак. - Львів : Престижінформ, 1999. - 44 с.
4. *Сковорода, Григорій*. Твори у двох томах / Г. Сковорода. - Т. 1. К., 1994. - 528 с.
5. *Ткаченко, Анатолій*. Іван Драч. Літературний портрет / А. Ткаченко. - К.: Дніпро. 1988. - 272 с.
6. *Юрчук, О.* Необарокові тенденції в українській літературі ХХ ст.. Автореферат на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук / О. Юрчук. - К 2007. - 20 с.

Надійшла до редколегії 10.12.2009 р.

УДК 821.161.2.09+398.8

А. В. Фоменко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ОБРАЗ МАТЕРІ В НАРОДНИХ ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПІСНЯХ

Досліджується образ матері в фольклорних та естрадних піснях, розглядається його смислове наповнення та функціональне навантаження відповідно до вимог часу виникнення пісні, аналізуються деякі стилістичні прийоми, які використовуються для надання пісні експресивності та емоційного колориту.

Ключові слова: фольклорна пісня, літературна пісня, образ, образ-символ.

Исследуется образ матери в фольклорных и эстрадных песнях, рассматривается его смысловое наполнение и функциональная нагрузка соответственно требованию времени возникновения песни, анализируются некоторые стилистические приёмы, которые используются для того, чтобы придать песне экспрессивность и эмоциональный колорит.

Ключевые слова: фольклорная песня, литературная песня, образ, образ-символ.

The character of mother in folk and modern songs is analyzed, its semantics and functioning according to the peculiarities of the epoch are examined in the article, some stylistic devices, which are used to give the song expressivity and emotionality, are shown in it.

Key words: folksong, itera y song, image, image-symbol.

У піснях українського народу, якому притаманні кордоцентризм, надзвичайно сильна прив'язаність до власної землі, до роду, одним із провідних є образ матері. Наявний він як у ліричних фольклорних, так і в сучасних естрадних піснях. Проте саме в піснях цей образ, як і багато інших, створених піснями, є малодослідженим. І якщо про образ матері у фольклорі загалом, і в народних піснях зокрема, і трапляються побіжні зауваження (оскільки система образів, спільних для усіх жанрів фольклору, аналізується загалом, у безвідносній до жанру сукупності), то образ матері в сучасних естрадних піснях (маємо на увазі і класичні, і новостворені, сучасні тексти) залишається абсолютно не дослідженим.

У нашій статті ми спробуємо проаналізувати специфіку художнього втілення образу матері, з'ясувати відмінності у зображенні цього характеру в різні епохи під впливом змін соціальних канонів та зміщення ідейних акцентів у той чи інший період написання пісні, з'ясувати, з якою метою у піснях різних періодів використовується цей образ і що він символізує.

Образ Матері-жінки в українській культурі пов'язувався з берегинею-заступницею роду. Жінка як символ самого Життя була об'єктом поклоніння в українців ще з часів трипільської культури (символи родючості та добробуту - жіночі статуетки, зображення сонця тощо). В давніх українських віруваннях важливе місце займала Берегиня - мати всього живого, первісне божество-захисник людини, богиня родючості, природи та добра. З часом Берегиня стала охоронницею дому, її скульптурки знаходились у хатах, зображення-амулети носили на шії. Традиційний малюнок Берегині - символічна постать жінки з застережливо піднятими руками.

Для українців образ Матері триєдиний. Любов до рідної неньки переросла в глибоку пошану до Матері Божої, яка завжди була покровителькою українців, та невгасиму палку любов, що втілювалася у вічній боротьбі, до Матері-України, яка потребує захисту. Тож не дивно, що культ матері, який в українців пов'язувався з обожнюванням землі, став основою етнічної домінанти українського національного характеру. Як зазначає Юрій Липа, «...в центрі духовності (...) стоїть жінка-мати, істота, що єднає коло себе родину» [8].

Найповніше менталітет українців, визначальні риси його духовності проявилися саме в піснях, оскільки наша нація вважається однією з найспівучіших у світі. За допомогою пісні наш народ завжди виражав свою радість, захоплення, тугу, смуток, жаль. Саме в ній якнайповніше втілились

усі позитивні й негативні риси нашого характеру. Пісню новонароджена дитина чула ще в колисці і саме тоді шляхом музичної передачі сконденсованого в піснях досвіду багатьох поколінь відбувалося прилучення дитини до родини, до народу. Найчастіше пісні для немовляти виконувала мати, саме тому в творах сучасних поетів народні пісні подекуди називаються «материнськими». Символічною в цьому плані постає назва збірки М. Луківа «Дорости до пісні матерів» (2005) як утвердження певного ідеалу саме народної пісні. Проте автор називає її не народною, не фольклорною, а саме «піснею матерів», вивищуючи, монументалізуючи тим самим образ матері як уособлення всього народу. І залишитись у пам'яті народу своєю піснею, дорівнявшись тим самим до материнської пісні - символ безсмертя для поета:»Не постати в бронзі чи граніті - / Залишитись в пісні матерів» [3, с.6]. Адже пісня міцно вкорінена в фольклорні пісні, в першу чергу, тематично і системою традиційних образів.

Народні пісні, в яких зображено образ матері, можна поділити на іри категорії: 1) пісні про нещасливу долю наймички (сироти, невістки), 2) твори, у яких показано цроцання матері з сином, який іде на війну, та 3) пісні-діалоги яр жартівливого, так і ліричного змісту.

У першій категорії наявне звертання дівчини до матері, яка або померла («Ой, устань ненько-вишенько / Бо без тебе лишенько» («Ой, налетіли голуби», або знаходиться далеко від дочки і не може зарадити її горю, невдалому шлюбу («Мати, мати, що ти гадала, / Що за нелюба світ зав'язала» («Кохав мене батько»)) [7, с. 400] або тяжкій праці, як, наприклад, у пісні «Ой, матінко-зірко», де дівчина звертається до матері з докорами, що та віддала її у найми. Насичені риторичними звертаннями та запитаннями, пісні цієї групи наближені до голосінь, тому для них характерний кількарізковий повтор адресата, найчастіше зі змінною прикладкою, що створює ефект нагнітання емоційної напруги в пісні. Так, в останній названій нами пісні поетичними рефренами виступають звертання «Ой, матінко- зірко», «Ой, матінко-зоре», «Ой, матінко-вишня», «Ой, матінко - пава» [7, с. 313]. Усі народні ліричні пісні сягають своїм корінням язичницьких обрядів, тому у великій кількості пісень наявні елементи замовляння, ворожіння, спілкування з силами природи. Проілюстровані, нами прикладки є тотемами, елементами рослинного, тваринного світу, небесними світилами, до яких людина зверталася для того, щоб дізнатися про свою долю, спитати поради. Тим, ширше, глобальніше сприймається в цій пісні образ матері, яка уособлює і зорю, і дерево, і птаха.

За допомогою характерного для фольклорних пісень заперечного паралелізму в піснях «В суботу пізенько, в неділю раненько» («Ой то ж не зозуля, / То рі дная мати. / Вона проважає / Синочка в солдати» [9]) та «Летіла зозуля» («Летіла зозуля та й стала кувати / Ой то не зозуля, то рідная мати / Вона прилетіла / Доньку рятувати» [9]) зображено ще один образ, який також є рудиментом птаховолхвування. Образ зозулі як символ

туги, розпачу найчастіше зустрічається у фольклорі. Хоча, якщо зважити на особливості поведінки цього птаха, сама сполука «мати-зозуля» є, на наш погляд, дещо, парадоксальною.

Пісня «В суботу пізенько, в неділю раненько», яка ілюструє другу виділену нами групу, тобто пісні, в яких мати проводить сина на війну (у солдати, в рекрути), якнайкраще характеризує цей тип пісень. На відміну від попередньої групи тут передані страждання самої матері. Такі пісні здебільшого побудовані у формі діалогу, в якому син заспокоює матір, але попереджає про свою ймовірну загибель, бо «коник в воротях спіткнувся» (народна прикмета, яка віщувала загибель людини, що вирушає в дорогу).

У третій групі пісень мати постає як берегиня роду, яка піклується про чисте ім'я своєї дочки («Пусти ж мене, моя мати, / На улицю погуляти. / Не бороню, моя доню, / Лиш зарання йди додому» («На улиці скрипка грає» [9]), мудра жінка, яка розуміє стан закоханості своєї доньки і не перешкоджає їй зустрічам з милим («А мати не сварила - / Сама такая була» («Була мене мати» [9]) або просто як рідна людина, з якою можна поділитися найпотаємнішими думками та мріями: («Жито, мамцю, жито, мамцю, / Жито не полова... / Як дівчину не любити, / Коли чорноброва?» («Жито, мамцю» [7, с. 382], «Купи мені, моя мати, / За три копи голку/... Хай вишию, вимережу / Милому рукавця» («Купи мені, моя мати» [7, с. 401].

Літературні пісні про матір відрізняються від народних найперше метою свого написання. Якщо народні пісні розкривають родинні стосунки, висвітлюють кульмінаційні моменти життя людини: кохання, одруження, робота, проводи на війну, тобто несуть елемент на-рації, опис конкретного епізоду життя і відповідну емоційну реакцію на нього (докір, голосіння, радість) і образ матері сприймається у них як елемент дійсності, то літературні пісні є дещо ретроспективними, тобто виражають жаль ліричного героя (нерідко запізнїлий), що не приділяв матері належної уваги, не встиг наговоритися з нею, подякувати їй, або в них висловлено саму подяку за любов, турботу, науку. Образ матері в них більш опоетизований, ніж у фольклорних піснях, подекуди він сприймається навіть не як конкретний образ, а як ідея, втілення світла, добра, совісті людства.

Саме такою зображує матір «Пісня про матір» Б. Олійника. Вже перший рядок «Посіяла людям літа свої літечка житом, / Прибрала планету, послала стежкам споришу» заворожують своєю простотою і своєю глобальністю: життя прожите не марно, воно стало житом (теж символічна назва злакової культури, яка походить від слова «життя»), і прожите воно не для себе, а для людей. На небайдужість до людей, до усього живого вказує і метафора «прибрала планету». Щоб дітям легко та м'яко ступалося по світу, мати «послала стежкам споришу» (про символ стежки, дороги в піснях про матір зазначимо пізніше). Відхід матері «за межу» сприймається у цій пісні як певне сакральне дійство, овіяне спокоєм і впевненістю. І йде вона «недалечко... Де сонце лягає спочити», мати говорить про це так, ніби

постійно існуватиме в одному часопросторі з дітьми й онуками. І останні рядки пісні підтверджують цю думку, глобалізуючи образ матері, підносячи його до вселенського масштабу: «...і стала замисленим полем/ На цілу планету, на всі покоління й віки» [5, с. 32].

Ключовими символами в піснях про матір є образи дороги і порогу як кінцевої мети дороги, вікна, в якому горить світло, маминих рук і материнської пісні.

Дорога (її варіант - стежина, шлях) символізує життя ліричного героя і розлуку його з домом. На початку життя це «незнані шляхи» («Два кольори» Д. Павличка), далі - «І стелилась дорога не тільки гладка» («Заповідь матері» М. Ткача), проте неодмінне повернення туди, де «журавлино виглядають» своїх дітей матері: «Мене водило в безвісті життя/ Та я вертався на свої пороги» («Два кольори») [9]. Мати завжди живе думками про своїх дітей. І навіть самотність не сприймається нею як трагедія, тому що «Сини з усіх кінців світу / Шлють до матері листи, телеграми», а отже «Не сама й на самоті мати: / Цілий світ живе в її хаті» («Сходить в травах за селом сонце») [3, с. 121]. І проте, якщо син забуває про матір, спокута його нелегка: «Я не беріг материнську пораду, / З довгих доріг не спішив повертати,⁷ ...І до зорі непростими ночами / Чую я голос старенької мами» («Слухайся серця!») [4, с. 122].

Образ світла у вікні сприймається як провідна зоря, яка вказує правильний шлях і нагадує, що де б людина не була, там, де світиться вікно, на Неї завжди чекають: «Вікна всі засинають, Тільки світло в одному» («Даруй мені, мамо») [9], «Куди б не йшла, / Тамуючи тривогу, / Для мене світить / Мамине вікно» («До маминих очей») [2, с. 78].

Образ материних рук виникає переважно в тих піснях, де ліричний герой просить пробачення у матері. Тактильні відчуття ніби вивільняють емоції, що ховаються в глибині душі людини, нагадують дитинство, коли мама колисала, пригортала дитину: «Мамо, тобі низесенько вклонюсь, / Мамо, на теплі руки нахилюсь, / Мамо, пробач мені пекучий гріх, / Мамо, ти найдорожча за усіх» («До маминих очей») [2, с. 78], «Мати задумливо й ніжно / Гладить голівку мою» (Хата моя, біла хата) [9], «Цілую ніжно материнські руки,/ Пробач, матусенько, пробач» («Пробач нам, мамо») [2, с. 84], «Та ніхто й ніколи так не приголубить, / Як ласкава й вірна мамина рука» («Мамині руки») [6, с. 63].

Пісня виступає невід'ємним компонентом життя матері. У пісні Б. Олійника «Мати наша - сивая горлиця», що є розгорнутою метафорою, все горнеться до матері, і вона наділяє весь світ тим багатством, яке має, - піснями:

Золота бджола – намистиною,
Небо- празниковою хустиною,
Хата – ластівками над стріхою,
А туман – вдовиною втіхою.

Крашанкою – сонечко в миснику...

А вона до всіх до них – піснею [5, с. 50].

Пісня народу, яку мати співала над колискою з дитиною, стає наскрізним елементом життя людини: «Чуєш, ненько моя? Вічна пісня та,/ Що з дитинства несучи через всі літа» («Чуєш, мамо») [6, с. 75]. А пісня «Співай, моя мамо» (автор невідомий) вся побудована на явищі материнського співу. В першій строфі кожного куплету згадується одна з пір року (напр., «Коли співає мама навесні», «Як мама синім літом заспіває», «Коли співає мама восени», «Як мама заспіває серед зими» [9], тобто вся пісня має характер циклічності, який підсилюється кільцевим обрамленням кожного куплету (п'ятий рядок якого - повторення першого). Така структура, увиразнює ідею цілісності образу матері, створює відчуття її безсмертя, оскільки її пісні звучать неперервно.

Не менш важливими, ніж такі константні символи в лексичному оздобленні пісні, є символи змістові. Використання поетами-піснярами української символіки так само викликане бажанням у круговерті буднів, на життєвих дорогах зберегти частинку себе справжнього, такого, яким знає тебе мати. «Пісня про рушник» А. Малишка та «Два кольори» Д. Павличка - пісні, які вважаються народними, тому що дороги не лише ліричних героїв, а й кожної людини «переплелись, як мамине шиття», де «червоне - то любов, а чорне - то журба» («Два кольори») [9]. І хоча в сучасному світі до рушників і до вишиванок ставлення швидше як до екзотичних предметів давнини, а не як до оберегів, проте і в сучасних піснях давня символіка рушника (а особливо рушника як віщування долі) зберігається, як, наприклад, у пісні на слова О. Лазарева та Н. Коцюк «Рушник»: «Як могла ти, мамо, передбачити / Долю на квітучім рушнику» [9].

Ще одним цікавим явищем у літературних піснях є те, що в творах майже кожного поета образ матері зіставляється з вишнею:

Ніжна мамо, добра ти моя ненько!

Мамо, мамо, вишенько біленька («Чуєш, мамо») [6, с. 74],

Червона вишня, ніби мати,

Що в українському вбранні («Спогад про матір») [2, с. 81].

Ми вже говорили про тотеми в народних піснях, проте там переважали образи птахів, хоча образ вишні також зустрічався. Якщо звернутися до рослинної символіки, вишня - символ світового дерева, дерева життя; символ сонця; святе Боже дерево; символ дівчини, матері, рідної домівки, рідного краю; любові; злагоди; символ України. Б. Грінченко у своєму «Словнику» фіксує лексему «вишній», тобто високий, верховний, небесний, Божий. Подібно до нього назву «вишня» дехто із сучасних дослідників (А. Багнюк, Г. Лозко тощо) сприймає як прикметник (від «вишній», «всевишній»). А. Багнюк зазначає: вишня «від слова «вишина», а також «Вишній», той, що найвище, тобто Всевишній Бог». Г. Лозко пише, що вишня як «божественне дерево» присвячувалася «найвищим Богам народів» (Різдво - свято Прабога Рода-Сварога)» [1]. Можливо, саме як

символ уособлення Всесвіту, єдинопочатку, зародження життя варто трактувати таку увагу поетів до цього образу.

Якщо у фольклорі зіставлення образу матері з образом-символом подається шляхом додавання прикладки чи прівняння через заперечення, то в літературних піснях автори використовують прийом синтаксичного паралелізму. В деяких випадках на ньому може бути побудований весь твір. Такою є пісня Д. Луценка «Мамина вишня», у якій життя і почуття матері співвідносяться із життям і почуттями вишні.

Вишня вдяглася в намисто,
Мама щаслива й сумна.
Там за село проводжала
Долю мою молоду...
Щедро мені щебетала
Мамина вишня в саду.

Кожний непарний куплет пісні передає почуття, думки ліричної героїні, два перші рядки кожного парного куплета присвячені матері, два останні - вишні. І лише останній куплет пісні виступає дисонансом через уже неіснуючу паралель:

Та не порадує літо
Душу мою молоду...
Плаче тепер білим цвітом
Мамина вишня в саду («Мамина вишня») [9].

Схожу будову має пісня М. Луківа «Росте черешня в мамі на городі» з тією лише відмінністю, що в ній перший куплет присвячено черешні, а другий - матері, причому другий куплет майже дослівно повторює перший, що додатково підкреслено строфічним синтаксичним паралелізмом:

Росте черешня в мамі на городі,
Стара-стара, а кожен рік цвіте,
Щоліта дітям ягодами годить,
Хоча вони й не дякують за те.
Живе старенька мати у господі,
Невтомні руки, серце золоте.
Щодня і дітям, і онукам годить,
Хоч рідко хто з них дяке за те.

У третьому куплеті паралелізм контамінується в останньому рядку: Вони прозріють, але пізно буде:

Черешня всохне, мати - од цвіте
(«Росте черешня в мамі на городі») [3, с. 131].

Такий прийом зіставлення матері з деревом, яке не є вічним, надає пісні драматизму, створює емоційну напругу.

Переважає більшість сучасного покоління (і твори деяких поетів сучасності зокрема) не відзначається духовністю. Твори авторів пісень ХХІ ст. рідко бувають настільки ж худо жньо досконалими, як твори майстрів ХХ ст. Проте навіть у текстах їхніх пісень йдеться про матір як про

сакральний образ: «Ти називаєш Бога батьком, я Бога мамою називаю» [9], написав у пісні «Мама» один із сучасних представників музичного напрямку реп. А отже, тема материнства і образ матері в пісенній ліриці - вічні.

Бібліографічні посилення

1. *Дмитренко, М.* Священне дерево життя (вишня) [Електронний ресурс] / М. Дмитренко // Режим доступу до статті: http://www.abetka.iikrlife.org/dm_vyshnya.html.
2. *Крищенко, В.* Пісні. Усі ми прагнемо любові ! В. Крищенко. - К. : Віра ІНСАЙТ, 2003. - 259 с.
3. *Луків, М.* Дорости до пісні матерів / М. Луків. - К.: КП «Редакція журналу «Дніпро», 2005. - 238 с.
4. *Матвійчик, А.* Предтеча / А. Матвійчук. - К.: Г енеза, 2003. - 175 с.
5. *Олійник, Б.* Сива ластівка / Б. Олійник. - К.: Веселка, 1984. - 102 с.
6. *Ткач, М.* Пісня для тебе. Пісні, романси, хори / М. Ткач. - К. : Музична Україна, 2002. - 214 с.
7. *Українські пісні.* - Донецьк : Бао, 2003. - 512 с.
8. <http://community.livejournal.com/ukrainoznavstvo/8636.html>
9. <http://www.pisni.org.ua>

Надійшла до редколегії 10.01.2010 р.

УДК 821.161.2-32.09

О. Ю. Чорна

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ДИТЯЧОГО ХАРАКТЕРУ В ОПОВІДАННІ С. ВАСИЛЬЧЕНКА «ПРИБЛУДА»

На матеріалі оповідання С. Васильченка «Приблуда» розкривається питання, пов'язане зі своєрідністю створення характеру дитини нової пореволюційної епохи. Увага зосереджена на портретній характеристиці героя, ідейно-естетичній функції деталі, авторській позиції.

Ключові слова: своєрідність характеру, портретна характеристика, деталь, авторська позиція.

На материале рассказа С. Васильченко «Приблуда» раскрывается вопрос, связанный со своеобразным созданием характера ребенка новой постреволюционной эпохи. Внимание сосредоточено на портретной характеристике героя, идейно-эстетической функции детали, авторской

позиції.

Ключевые слова: своєобразність характеру, портретна характеристика, деталь, авторська позиція.

The paper on the short story «Prybluda» by S. Vasyl'chenko covers the problem related to the peculiarities of creation of character of a child of a new postrevolutionary epoch. Attention is concentrated on portrait description of a hero, to Ideological and aesthetic function of a detail and author's position.

Key words: peculiarities of character, portrait description, detail, author's position.

20-ті роки - складний час у розвитку країни, по суті, це її перші кроки до здобуття незалежності, оскільки передували цьому періоду революція 1917 року, голод, громадянська війна, руїни. Як слушно зауважує М. Наєнко, «тоді Україна і її література намагались утвердити своє істинне обличчя: в умовах поступового уярмлення свободи творчості і наукової роботи» [3, с. 3]. Доленосні події в Україні, яка в 1917-1921 роках була величезною ареною гострих, соціально-політичних катаклізмів, безперечно, внесли свої корективи до шляху розвитку української дитячої літератури. У цю добу вона була підпорядкована владній цензурі, усі спроби організувати періодичні видання, такі, як часописи, журнали, альманахи «Червоні квіти» (1923, а з 1931 - «Піонерія»), «Більшовиченята» (1925), «Жовтень» (1928-1941, а 1945 - «Барвінок»), «Тук-тук» (1929), що сприяли б заохоченню до пізнання (як відомо, 1917 року розпочинається не менш важливий просвітницький рух - лікнеп; активно розвивалася періодика, що надавала дитячим авторам більшого творчого простору) закінчувалися поразкою, максимум, що вдавалося, - випустити хоча б один номер. І все ж таки нерідко цього було достатньо, аби засвідчити зацікавленість видавців, яка неможлива без урахування читацького попиту на подібні видання.

А такий усіма знаний жанр, як казка, що завжди був-просякнутий добротою до малечі, повсякчас заборонявся, він практично припинив свій розвиток, оскільки революційні вчені від педагогіки вважали його анахронізмом, більше того, казка, на їхню думку, формує заздалегідь хибні уявлення про дійсність, і це могло спотворити такі необхідні дитині її реалістичні міркування.

Основні ж причини цькування української дитячої літератури як такої полягали передусім у спроможності цього, на перший погляд, зовсім беззахисного, проте насправді потужного літературного сегменту формувати та виховувати підрастаюче покоління в національно-патріотичному дусі.

Українська дитяча література була поставлена в такі умови, щб змушена важко виборювати собі місце в тогочасному літературному просторі. Проте, незважаючи на всі несприятливі обставини, їй усе ж таки вдалося зберегти

свою самобутність, продовжити свій шлях розвитку, враховуючи традиції, що склалися століттями, зокрема фольклорних дитячих жанрів та творів класичної української літератури (Т. Шевченко, Марко Вовчок, Л. Глібов, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Б. Грінченко, І. Франко, Л. Українка, М. Коцюбинський, А. Тесленко), а також новаторські традиції, зумовлені світоглядом письменників нового часу і соціально-політичною епохою, її духом, настроями.

Українська література про дітей і для дітей мала свою історію. В усі часи багатогранний спектр її змістовно-тематичних характеристик і жанрово-стильових пошуків був підпорядкований одній меті - вчити дитину добру. Враховуючи соціальне, а точніше, асоціальне середовище, зумовлене закономірними історичними змінами, суворі дійсність 20-х років ХХ ст. вимагала від дитячої літератури дещо іншого тематичного забарвлення. Непересічною темою стає зображення безпритульних, осиротілих безбаченків, сиріт, які заповнили вулиці після державних переворотів. Образ головних героїв - дітей - поступово позбавлявся надмірного дитячого пафосу, іманентного трагізму, що спонукав читача до глибокого співчуття, у психологію маленької людини, як правило, вкладається зовсім недитяче сприйняття сучасності, це борець, упевнений у своїх силах, що сміливо прямує до омріяного щастя з передчуттям перемоги, який хоче і готовий боротися за своє нове життя.

Оновлення дитячої літератури відбувається у перші пореволюційні роки. Першими дитячими творами в українській літературі того часу дослідники справедливо називали вірші П. Тичини зі збірки «Сонячні кларнети» (1918), адресовані дітям («Хор лісових дзвіночків», «А я у гай ходила»), оповідання А. Головка «Дівчина шляху» (1922), «Пилюпко», «Червона хустина» (1923). Художнє зображення боротьби з дитячою безпритульністю, становлення нової радянської педагогіки, доля дітей, для яких домівкою, стає дитбудинок, — ці теми стали магістральними в повістях С. Васильченка «Олив'яний перстень» й «Авіаційний гурток» (1926), І. Микитенка «Вуркагани» (1927), А. Головка «Інженери» (1926). З'являються вірші й оповідання для зовсім маленьких читачів, які й сьогодні цікаві дітям, авторами яких були письменники, чиї твори вже давно стали хрестоматійними, - Н. За- оїла, О. Донченко, О. Копиленко, М. Пригора, В. Чередниченко. Для дітей пишуть Ю. Смолич (романи «Останній Ейджевуд», 1926 і «Господарство доктора Голованеску», 1929) і О. Копиленко (збірка оповідань «Сенчині пригоди», 1926), утверджуючи своїми творами продуктивність нових жанрів літератури для дітей - пригодницького та науково-фантастичного [2, с. 60].

Чільне місце в дитячій літературі 20-х років по праву займає Степан Васильченко, відомий український письменник і педагог, для якого однією з основних була учительська тема. Його творчість відображає таку характерну тенденцію літератури перших десятиріч ХХ століття, як розвиток класичного реалістичного соціально- психологічного оповідання з

виразним ліричним началом. У 20-ті роки, працюючи вихователем і завідувачем дитячого будинку, учителем трудової школи, С. Васильченко належав до тих письменників, які, за словами С. Єфремова, «пробують пристосувати себе до нового ґрунту і силкуються таки подавати голос, хоча це надзвичайно важко й не завжди навіть і можливо» [4, с. 609].

У цій статті ми спробуємо простежити особливості створення дитячого характеру в сповіданні С. Васильченка «Приблуда», яке помітно вирізняється на тлі художньо-естетичних шукань тогочасного письменства. Літературній діяльності автора, попри тематичні аспекти, що диктувались історичними обставинами, удалося зберегти у своїх; їх творах неповторний ліризм, м'який гумор і класичну впевненість. Його пореволюційний творчий доробок, як неодноразово підкреслювали дослідники, - це спротив нав'язуваній літературі [2, с. 238]; його твори були сповнені художньої та естетичної краси, якої, можливо, так не вистачало літературі того часу, яка прагнула до експериментів, пошуків нових форм, виявляла відвертий спротив традиції, коли активно розвивався такий типовий напрям революційної епохи, як літературний авангард.

В оповідання «Приблуда» С. Васильченка, написаному в 1924 році, тема дитячої осиротілості вперше в літературі 20-х років набула яскравого художнього втілення. Герої письменника, відповідно до емоційного настрою епохи, з упевненістю дивляться у своє примхливе майбутнє, жоден із них навіть не має сумнівів щодо того, яке прийдешнє чекає на нього. Конкретна педагогічна діяльність, тонке розуміння дитячих душ, майстерне володіння художніми прийомами дали змогу авторові правдиво і переконливо показати нову дійсність. У центрі сюжету «Приблуди» С. Васильченка - життя дитячого будинку, розкриття тих труднощів, з якими стикалися вихователі та діти і намагалися переборювати ці труднощі. Погано одягнені й голодні, діти були сповнені віри у світле завтра. Сам автор безмежно переконаний у цьому, про що свідчить його безпосередня авторська оцінка: він називає дітей «майбутніми зорями нового життя». Поневіряння та лиха доля закинули безпритульного Мишка, головного героя твору, до дитячого будинку. Там його прихильно зустріла дітвора, проте для нього немає там місця, сиротинець розрахований на тридцять осіб, а прийнято вже дев'яносто. І все ж таки завідувачка пожаліла хлопчика і дозволила йому залишитися.

Творення характерів у прозі С. Васильченка, враховуючи жанр - оповідання - характер у ньому вже сформований, загалом відзначаються подіфункціональністю: увага зосереджена на відтворенні зовнішніх порухів, жестів, передачі монологів, діалогів героїв. Саме через опис зовнішності головного героя Мишка С. Васильченко яскраво розкриває його внутрішній світ, його думки, почуття, фіксує зміну настрою: «...з-під ліжка висунулося біляста, нестрижена голова, червоне од напруги лице. Під дрантям не було сорочки. Світилися реберця. Схудле марне тіло було порване, подряпане, скривавлене, - живого не було на ньому місця» [1, с. 164], ці портретні

деталі підкреслюють і індивідуальність героя, і у той же час є маркерами епохи, де діти приречені на злиденність. Водночас С. Васильченко акцентує, що дитині залишатися дитиною: Мишко «цілий день бігав із хлопцями, як свій, носив казаном воду од криниці, лагодив двері, підмітав, гомонів, сміявся» [1, с. 161]. Усі обставини тодішньої реальності не робили дітей жорстоким один до одного, вихованці дитячого будинку приймають Мишка за свого, більше того вони борються за те, щоб новенькому дозволити залишитися. Діти оточують Мишка зворушливою турботою, дізнавшись, що хлопчик гарно співає: «... де ти, Мишко, так навчився? Чистий актор! Ану, ще!.. Мишка знову: гребінець із кишені - та як угне на йому губами: так і пориває до танку, і очі в усіх засяяли; плечима прихитують та тільки зирк-зирк один на одного - шукають, хто б почав» [1, с. 159]. Автор підкреслює обдарованість героя тим фактом, що діти відразу визначають його гідне місце у своєму колективі як майбутнього великого музиканта - «пролетарською Моцарта», називаючи його «Моцарт-Мишко».

Водночас проявляється широке коло авторського мисленнєвого трактування образів, особливо в зображенні згуртованості дітей, які живуть у сиротинці Параски Калістратівни і намагаються випросити в неї, щоб вона як добра людина залишила в себе Мишка, адже він чудово вписується до їхньої компанії, за якою, упевнений митець, - майбутнє: «А в нас, - казала Параска Калістратівна, - оцей буде професор, а цей - інженер, а оця, і оцей, і оцей - це будуть артисти» [1, с. 160]. Митець-педагог художньо вдало репрезентує педагогічний прийом похвали для підвищення рівня самооцінки дітей, формування позитивного мислення та впевненості у майбутньому, що сприяло розвитку цілісної особистості та сприятливого мікроклімату в колективі. Більшість дитячих образів С. Васильченка за своєю сутністю мають лідерський характер, вольову вдачу. Чіткою проекцією майбутньої долі автор акцентує необхідність дбайливого ставлення до талантів, бо життя йде вперед і навіть за важких історичних подій продовжують народжуватись обдаровані.

Спостерігаючи за поведінкою вихованців дитячого будинку, які живуть практично в цілковитій бідності, письменник прагне розкрити їхні психологічні стани, переконуючи нас у тому, що і серед жорстокого світу можна виплекати пагін моралі. Він обережно, не нав'язуючи свої думки читачеві, намагається переконати його в тому, що знедолені діти відчували душевний біль за іншого, безмежно раділи, урятувавши талановитого хлопчика.

На розкриття характеру героя працює також інтер'єр і пейзаж: «Надворі завечоріло. Засвистів, заплакав у холодній грубі вітер, загрюкала на будинку бляха. Заторохтіли крупи у биті вікна» [1, с. 161]. Характер увиразнюється передачею враженнєвих оцінок Мишка іншими дітьми: «Параска Калістратівна! Параско Каліст... Це не простий хлопець! Це найкращий за нас усіх! Роботящий, слухняний. Це буде Мацарта! Мацарта!.. Артист, музикант... Якби почули, як співає! Як грає!..» [1, с. 164].

Характери героїв Васильченка - це втілені риси свого часу, його атрибутивної ознаки. У порівнянні з героями дитячої літератури ХІХ століття, характери «Приблуди» більш оптимістичні, хоча автор свідомо розуміє, що одним порухом руки зробити дитячий світ, де б було місце щасливому і безтурботному дитинству, неможливо, але прагнути обов'язково треба, про це також свідчить і первісна назва оповідання «Моцарт».

Життєствердний оптимізм, тонкий психологізм, лірична забарвленість і емоційність дитячих образів, що притаманні цьому невеличкому, але навдивовижу зворушливому оповіданню – питомі стильові риси письменника.

Характери героїв в оповіданні створюються таким чином, що звучать життєствердні мотиви, які по-особливому вирізняють дитячі характери з-поміж інших. С. Васильченко охоче зосереджував свою увагу на зображенні дитячих характерів, вони проявляються з утаємниченою природою невичерпного джерела життєрадісності. Властивим для письменника є створення характерів на соціальних колізіях та зрушеннях людської душі. Розвиток дитячого характеру постає на тлі карколомних і Доленосних подій в історії країни. Обравши героями творів дітей, С. Васильченко спрямовує свій хист на розкриття благородних якостей, зокрема колективності. Невелике за обсягом оповідання «Приблуда» дає змогу зосередитися на деталях, вони рухають сюжет, оживлюють образи. За допомогою художньо-містких деталей, наприклад, таких, як пошарпаний одяг, вибиті шибки, суп без картоплі, складається чітке уявлення про життя сиротинця.

Створюючи характери дітей дореволюційної епохи, С. Васильченко, залишаючись вірним її духу і переконанням, зумів правдиво показати якісні зміни в психології дітей, їх орієнтацію на позитивне майбутнє та здійснення мрій. Через зображення індивідуальних особливостей своїх маленьких героїв автор підводять читача до осягнення типових проблем того часу, наголошуючи на і формуванні оптимістичного майбутнього для кожної знедоленої дитини.

Бібліографічні посилання

1. *Вовк, П* Українська дитяча література / П. Вовк, - К.: Вища школа, 1976. - 416 с.
 2. *Костюченко. В.* Дитяча література / В. Костюченко і і Українська літературна енциклопедія: у 5 т. - К, : «Українська радянська енциклопедія» імені М.П. Бажана, 1990. - Т. 2. - 576 с.
 3. *Наєнко, М.* «Відвернули... культурну смерть України». Про антологію Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження». Передмова / М. Наєнко // Лавріненко Юрій. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933.- К. : Просвіта, 2001. - 794 с.
 4. *Єфремов, Сергій.* Історія українського письменства / Сергій Єфремов. - К.: Феміна, 1995. - 688 с.
- Надійшла до редколегії 10.12.2009 р.

О. В. Шаф

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ ТЕОДОЗІЇ ЗАРІВНОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ПРОВІНЦІЙНІ РОЗМИСЛИ»)

Розглядаються стильові особливості поезії Т.Зарівної (збірка «Провінційні розмисли»), а саме лейтмотив втрачання як рефлексія плину часу, тенденція до ототожнення зображуваного світу й створюваного тексту, автобіографічність.

Ключові слова: фемінна поезія, стиль, поетичне світовідчуття, мотив втрачання, автобіографічність.

Рассмотрены особенности стиля поэзии Т. Заривной (книга «Провинциальные размышления»), а именно лейтмотив утраты как рефлексия течения времени, тенденция отождествления изображаемого мира и текста, автобиографичность.

Ключевые слова: феминная поэзия, стиль, поэтическое мироощущение, мотив утраты, автобиографичность.

In the article stylistic features of the T.Zariwna's poems from the collection «The provincial's meditations»: the main motive of losing as a reflection of the time's stream, identification of depicted world and created text, autobiographism are looked.

Key words: feminine poetry style, poetic perception of the world, motive of autobiographij.

Осмилення стильових особливостей ліричного доробку Теодозії Зарівної, які ще не були об'єктом системного наукового розгляду літературознавців, є актуальним у контексті виявлення специфіки вітчизняної фемінної поезії загалом, і світоглядно-концептуальних засад творчості поетеси як її повноправної представниці зокрема. У збірці Теодозії Зарівної «Провінційні розмисли», що побачила світ у 2009 році, переважає інтимно-філософська лірика широкого ідейно-тематичного спектра, якої охоплює вираз любовного почуття, що, як правило, віднесений у минуле, ліричні медитації, спрямовані на осмилення плину часу, суті смерті, пам'яті, музики, циклічності буття тощо, рефлексію феномену

творчості, долі митця, трагіко- іронічні замальовки історіософського плану. Така тематична спрямованість поезій збірки зумовлює її ностальгічно-медитативний (лише в окремих творах - іронічно-грайливий) настрій, що повністю суголосний образу ліричної героїні Т. Зарівної. Автор наділяє ліричне «Я» широким кругозором, що дозволяє залучати як тло або об'єкт поетичної рефлексії вітчизняні й світові культурні та історичні реалії, а також тонким відчуттям прекрасного, зокрема музики, образ якої є у збірці наскрізним, таким, що виконує функцію посилення емоційно-експресивної виразності зображуваного в поезіях світ)', передачі нюансів почуттів тощо.

Дуальність ліричної героїні - поетеси, яка вболіває за сучасне людство, та жінки, для якої є пріоритетним її душевний світ, захищений родинним щастям і домашнім затишком, є автобіографічною. Тяжіння до самопрезентації через автобіографічний образ ліричної героїні загалом властивий фемінній літературі [4, с. 119]. Для поезії Теодозії Зарівної характерна органічна злитість образу ліричної героїні та творчої іпостасі автора. Світоглядна позиція поетеси, відома з численних інтерв'ю з нею, зокрема її оцінка суспільно-політичного життя в Україні, узгодження її творчого процесу з обов'язками матері й дружини, художньо втілена в її поезії. Так, думка про штучну деструкцію літератури, криміналізацію країни, яка здається їй чужою, висловлена поетесою в статті «Соломія. Спогад зі сторони» [2], перегукується з рядками її поезії: «Щасливі ці люди - / вони не знають сумнівів, / хапаючи гроші і землі, / ті, що погано лежать» [1, с. 64].

Зізнання Т. Зарівної в одному з інтерв'ю' про те, що перешкодою нестримному бажанню творити часто є хатні справи, що змушує її працювати вночі [3], має аналог у її рядках «Мовчать палати, пес, дитя - / Омріяна німотна сцена» з вірша «В книжках конторських», лірична героїня якого - Шахерезада - живе ніби у двох світах: денному, де вона служниця, і нічному, де «таємні золоті ключі / спішить їй місяць доручити» («ключі» від «тисячі історій, тобто від творчості»). Дилема між творчістю й буденністю, яка поглинає ліричну героїню (автора), є провідною в поезії Зарівної «Легенькі хмари зашивають небо», але вона вирішується на користь «жіночності»; «крах поезії, / торжество червоного светра»[1, с. 63], де останній образ як уособлення традиційного жіночого заняття - плетіння (яке, до речі, є одним з хобі поетеси) асоціюється зі свідомою ізоляцією героїні в межах хатнього побуту як протестом проти декларативного, штучного «соціального» мистецького світу. Автобіографічною є навіть поширена в поезії Зарівної деталь безсоння ліричної героїні, що супроводжує її творчий процес. У ліриці поетеси автобіографічні мотиви націлені на відтворення картини інтимного світу жінки-митця, для якої творчість і життя нерозривно поєднані, що знімає потребу розмежовувати авторську постать і образ ліричної героїні, адже реальний світ і художній тяжіють до повного злиття.

Тенденція до ототожнення природного буття й тексту зафіксована, наприклад, у поезії Зарівної «Вперше пейзаж за вікном...», зокрема в рядках:

...десь дуже зрідка
проїжджає машина,
не встигаючи сполохати
рій літер на кінчику білої ручки [1, с. 77], -

де образ зі сфери реальності - машина, що проїжджає, - зміщений в одну буттєву площину, що й образ «рій літер», тобто твір. Деталь «на кінчику білої ручки» можна прочитати як ознаку процесуальності: плин часу у світі співпадає з процесом створення тексту. Зіставлення природних образів й атрибутів тексту зафіксоване й у вірші «Захід поезії сумний»:

.. і звук ручної пили
що легко входить у тіло
колишньої абрикоси,
розполохує прості речення,
котрі спурхують, мов зграйка
капустяних метеликів,
нечутні й невагомі,
як душі слів,
що колись прозвучали [1, с. 6], -

зображений процес спилювання дерева прочитується як метафора розтину тексту, образ якого у свою чергу спроектовано у світ природи за ознакою «невагомості» (тобто нематеріальності вербального) та «нечутності» (можливо, його непрочитаності або непотрібності), порівняно з метеликами й через асоціативно-символічний контекст цього образу як уособлення потойбічного й нетривкого - з «душами слів», що прозвучали в минулому, але продовжують існувати, як впливає з контексту твору. Отже, стильова особливість даної поезії полягає в параболічному зіставленні вербального (художнього) світу та реальності як паралельних з багатьма точками перетину, або тотожних. Варто зауважити, що розширення змістових меж поняття «текст» до поняття «культура», «світ» характерне для постмодерністичної / постструктуралістської методології, не означає наслідування Зарівною її принципів у своїй поезії.

Зближення в уяві поетеси природного світу й художнього наявне і в її вірші «Осягнувши методику...», де модусом розгортання цієї теми є зображення зумовленості текстів психічними та фізичними факторами, що врешті решт уніфікують їх:

...підлітаєш над їхніми текстами,
здолавши закон гравітації,
і бачиш,
як вони схожі усе-таки
на дощ надворі,
страх самоти,
сказ уїдливої любові,

сумнівну логіку вчинків,
вперте вrostання в життя,
мов усі, цілковито забувши,
що не можна любити цей світ
надто сильно і надто тривало [1, с. 32] .

«Дош надворі», «страх самоти», любов та інші суто «людські» обставини життя митців постають у поезії Зарівної як домінуючі над їхніми текстами, адже виявляють їх непереможене тяжіння до фізичного. У поезії «Осягнувши методику...» артикулюється одна з провідних у збірці «Провінційні розмисли» проблема долі митця та його спадку. У віршах такої тематики, присвячених постатям Пушкіна («Пане Пушкін, де справді лежить ваше тіло?»), Бродського («Пливе у човні Бродський») та ін., образ митця протиставлений загалу як особа обрана, нерозгадана, неповторна. Попри дещо традиційне осмислення митця й мистецтва в ліриці Зарівної, її стильову самотність зумовлює особистісно-психологічний модус зображення образів геніїв, акцентуація їх «людських» якостей, щб властиве інтерпретації цієї теми у фемінній літературі.

Музика постає однією з домінант поетичного світовідчуття в збірці «Провінційні розмисли» Зарівної (що також має біографічне підґрунтя, адже поетеса багато років займалася професійним вокалом). У вірші «Співає бдбусд» образ пісні є виразом жіночої сутності, бо й .пщню, і жінку спіткала,спільна доля - занепад, старіння, забуття. Проекція ознак фінки на образ її пісні веде до їх ототожнення: «Пісню важко впізнати, / як і її виконавицю, / серед зморшок, полинялих хусток / і трьох спідниць ситцевих» [1, с. 10]. Музичність збірки виявляється і в числешшх.образах; «Музика - то тут, то там» («Не жди у пле- ері повтору»), «} У давньому транзисторі / співають «Czerwony gitary» («Десь під далеким, Вррткойом»), «Чи ці любитимуть духову музику» («На дні маленьких містечок»), згадках про народні пісні «Усі ці «Ой гиля, гуси» / чи «Ой ти, місяцю...», що свідчить про сприймання поетесою світу, мистецтва через музику.

Лейтмотивом збірки «Провінційні розмисли» Теодозії Зарівної є «втрачання», що розуміється як пролонгована в часі втрата, власне' її процес, що набуває екзистенційного звучання як перманентний для ліричної героїні. «Втрачання» у поезії Зарівної, по суті, постає рефлексією «проживання життя», кожна мить якого є символічною втратою. «Життя матерія проста / переступала в іншу, сталість», - такими рядками відкривається збірка, що підкреслює ідейну значущість цього мотиву. Поетична рефлексія плину часу розгортаються і в рядках:

Життя - ріка зміліла
спокійно і неквапно тече за обрій.
натрудженій душі уже не до снаги
важенна магма пристрастей...
(«Життя – ріка зміліла») [1, с.25], -

де мотив втрачання часу (життя) поєднується з мотивом втоми, виражений епітетом «натруджена душа». Відчуття втоми передане й у віршах «Нарешті втомилася виправляти світ», «Спочатку покидають рими...». Меланхолійно-філософський настрій останньої поезії зумовлений накладанням мотивів втрачання («спочатку покидають рими», «потім покидають споживачі», «потім покидають друзі»), втоми («душа втомилася низати намистини», «стою, опустивши руки», «покидають друзі, / обважнівши, втомившись»). У кульмінації поезії мотив проминання часу розгортається через метафоричний образ каруселі, що асоціюється з циклічним рухом, калейдоскопічною зміною картин буття:

Проворна дитяча карусель
здуває листя з дерев,
аж свище вітер і час,
загубивши причину й наслідок.
листя єдиною смугою [1, с. 65] .

Актуальним у збірці є мотив старості, тісно пов'язаний з рефлексією проживання життя, що оприявнюється опосередковано в мотивах туги за молодістю, у ностальгічних згадках ліричної героїні про минуле. Проте старість у поезіях Заріївби виступає, як правило, атрибутом образів чоловіків, як наприклад, у вірші «Підберу до тебе слова» («Слава Богу, Старієш разом зі мною, / Обвисає шкіра, осуваються м'язи...» [1, с. 59]. У поезії «Наші колишні симпатії» образ старості прочитується як моральна деградація, як причина розчарування в людях, у світі, в ідеалах молодості:

Наші колишні симпатії
З черевцями поверх пасків,
чванливими поглядами
і старомодними туфлями
проходять у натовпі мимо,
ніби воний не бували
тілами легкими та чистими...[1, с. 54] .

Мотиви старості та втоми перегукуються в збірці «Провінційні розмисли» Т. Зарівної з мотивом смерті, що є кульмінаційним в художньому осмисленні життя як втрачання й домінантним у таких її віршах, як «Після похорону», «У межах резонансу», «На дні маленьких містечок» та ін. Смерть у ліриці поетеси набуває філософського осмислення в модусі її впливу на психіку людей, які її спостерігали й залишилися жити. Змістовим стрижнем поезії «Після похорону...» є рефлексія відчуття втрати ліричною героїнею близької людини, вираженого станом «пригніченості» і «розгубленості», що супроводжується переживанням відчуженості, зокрема від життя - «інша планета, / куди тебе вислали / спокутувати невідомі гріхи» [1, с. 23]. Ідея проминанальності людського життя, яке може здобути сенс лише піднісшись над буденним, узагальнюється у фіналі поезії «Після похорону»:

немов слова у молодості,

ніщо не залишає слідів
у засвіченій порожнечі
добре об лаштованого життя [1, с. 23].

У поезії Зарівної «На дні маленьких містечок» ідея невблаганного плину часу, що тотожний смерті, уособлена в образі корабля, який має архетипні паралелі в міфах різних народів як посередник між світом живих і мертвих:

Корабель часу, величезний і тим страхітливий,
проходить близько-близько,
дихнувши жаром, запахом гуми й заліза
та ще чогось невідомого,
паралізує нас на хвилину
і, не зачепивши, минає [1, с. 19].

Лейтмотив втрати актуалізує в ліриці Зарівної темпораль «теперішнє - минуле», що виражає спрямованість поетичної рефлексії від несприятливої дійсності в сприятливу минувшину, що, як правило, оприявнюється в поетичному тексті через мотив спогадів, який у багатьох її поезіях («Старі светри у шафі», «Чорна кішка», «Пройшло літ а літ», «Це наше з тобою місто» тощо) є наскрізним. Відповідно, акту-; альним у збірці «Провінційні розмисли» є й образ пам'яті, пов'язаний зі сферою минулого, що виконує функцію його символічного повернення в подієвий контекст теперішнього. Враховуючи позитивний емоційний фон минулого в поезіях Зарівної, можна пояснити частотність вживання образу пам'яті та мотиву спогадів спробою через них гармонізувати теперішнє. У вірші «Сезон осінній», де пейзажний антураж (у збірці «Провінційні розмисли» осінь - найпопулярніша пора року) теж орієнтований на символічне вираження ідеї втрачання як перехід від сприятливого теплого до несприятливого холодного сезону, образ пам'яті протиставлений невпинності плину часу та інтерпретований як вмістилище життя:

Вже чуєш втому, як підступну силу, і те добро,
котрого не просила, втрачає смак і смисл - така ціна,
і тільки пам'ять глави позабуті, де присмак терну і
живої ртуті, диктує далі, ніби заводна [1, с. 42].

Мотив пам'яті розгортається в ліриці Зарівної й через образ фотографій як статичних відбитків життя, що проминає, які є спробою зупинити його плин. «Пожовклі фото чорно-білі, / сповнені по рубчик веселим щастям, / обпікають пучки», - звучить у зачині однойменного вірша. Звернення ліричної героїні в цій поезії до образів щасливого минулого має мазохістичний відтінок, адже вони несуть їй душевні страждання, які у фіналі твору переведено в іронічну площину - «біль часу і тягар чиєїсь відсутності» «випаровується» від технічної досконалості «всемогутнього «Кодака», за допомогою якого сфотографований світ набуває яскравих, але штучних, бутафорських барв. Слід зауважити, що символічний зміст образу фотографій зафіксовано і в повісті Зарівної «Дівчинка з черешні», де батько головної героїні - фотограф.

Домінанта минулого в ліриці Зарівної виражається і в частоті вживання лексем із семантикою «вчорашній», «колишній», «минулий», як скажімо, у вірші «Ми любимо ті ж квіти», де безпосередньо артикулюється така особливість світовідчуття ліричної героїні (автора), як зосередженість на минулому - «Якась безжальна минулофолія. / Суцільна вчорашність та й годі» [1, с. 38]. Непродуктивність майбутнього є також усвідомленою, що прочитується в рядках «Ще рвешся між минулим і майбутнім, / Щоправда, трохи слабшає останнє / У цим двобої...» [1, с. 30]. Гіперболізація ролі минулого в збірці »Провінційні розмисли» Зарівної зумовлена, на наш погляд, і лейтмотивом втрачання як результатом розчарування в теперішньому, і філософським спрямуванням її лірики, що орієнтована на минуле задля осмислення життєвих закономірностей.

В інтимних віршах у збірці Зарівної мотив втрачання трансформовано в мотив розлуки з коханою людиною, або розгорнуто через рефлексію колишньої любові. При цьому інтимні стосунки в поезіях такого змісту зображені не як безповоротно втрачені, а як такі, що живуть у пам'яті, у снах ліричної героїні, але з плином часу поступово відходять у минуле. Так, центральним у поезії «Жорстокий сон...» є мотив спогаду, що композиційно ділить її на ретроспективну, тобто орієнтовану на висвітлення минулого, та презентативну, в якій йдеться про теперішній стан ліричної героїні, композиційні частини. Епізоди колишнього кохання - «ми під одним плащем», «твоє реально тепле плече», «повільні слова» зберігають свою значимість для героїні («йшли за мною весь день / через двадцять років довгого життя» [1, с. 58}). Повернення уві сні або подумки до цих спогадів сприймається нею як віднайдення гармонії і щастя - «Жорсткий сон / все поставив на свої місця / (щоправда, колишні)», що супроводжується усвідомленням їх часткової втрати як минулих. Однак відголоси щастя молодості, повернуті сном, здатні змінити теперішнє життя жінки, наповнити його радістю і сподіваннями, що опосередковано виражаються через деталь «Захотілося фарбувати, коси і переставляти меблі», метафору «якесь невидиме свято бриніло в повітрі» [1, с. 58].

Своєрідно мотив втрачання любові розгортається в поезії «Пливе у човні Бродський», де він інтерпретований як поступове зникнення в жінки пам'яті про чоловіка після його смерті:

Чи довго вона
ще його пам'ятатиме
поміж пекучими віршами.
які потроху даленітимуть
...
як довго щезатимуть з неї
його тепло і запах....[1, с. 49].

Відтворення втрачання любові в поезії деталізоване, переведене в площину фізичного відчуття, де запах лос'йону після гоління, дух сірого пальта є метонімічними образами самого поета, який зробив вибір між

творчістю й коханням на користь «шовкового тіла», нехтуючи вічним заради мінливого.

розмисли» зумовлює переважання філософськхбітематики, яка акумулюється навколо екзистенційного мотиву втрачання як рефлексії плину часу - «проживання життя», що розгортається в любовно-інтимній ліриці як втрата кохання, спогад про нього, в пейзажній ліриці - через образ осені, і у філософсько-медитативній ліриці - через мотиви старості, втоми, відчуженості, смерті. Стильовими домінантами віршів поетеси є гіперболізація минулого, що веде дек пріоритету зворотної (ретроспективної) спрямованості відчуття часу, і спричинений цим ностальгічно-меланхолічний настрій багатьох із них, злиття образу ліричної героїні й творчої іпостасі особи автора, оприявнене в численних автобіографічних мотивах, щб 'провокує тенденцію до ототожнення зображуваного світу й створюваного тексту в її поетичному світовідчутті.

Бібліографічні покидання.

1. *Зарівна, Т.* Провінційні розмисли: Поезії / Т. Зарівна. - К: Укр. письменник. 2008. - 79 с.

2. *Зарівна, Т.* Соломія. Спогад зі сторони/ Т. Зарівна// Україна молода. – Режим доступу: <http://umoloda.kiev.ua/number/92/.164/27i9> .

3. Проза жизви тоже расцоллагает к/дрззия інтерв'ю з Т. Зарівною вела /11 Гаран). Електронний ресурс: Зеркало недоли / Чоловек.- 1998. - № 28 (197). - 17 липня. - Режим доступу: [//www.7n.ua/3000/3680/1_7394](http://www.7n.ua/3000/3680/1_7394))'

4. *Фіноненко, С.* Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х роми ХХ ст. (феміністичний аспект): - Дис. на здоб. канд. філол. наук. – Д., 2003.

Надійшла до редколегії 10.12.2009 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бесараб О. М. - викладач кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Біла І.В. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Ворова Т.П. - канд. філол. наук, доцент кафедри іноземних мов Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Голобородько Я. Ю. - д-р філол. наук, проф., завідувач кафедри гуманітарних дисциплін Херсонського економіко-правового інституту Міністерства освіти і науки України (м. Херсон).

Заверталюк Н.І. - д-р філол. наук, проф., кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Каніболоцька Л.С. - канд. філол. наук, доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Колісник Г.Н. - викладач кафедри історії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпропетровськ).

Котенко К.О. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кропивко І. В. - канд. філол. наук, доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Кулакевич Л.М. - канд. філол. наук, доц. кафедри історії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпропетровськ).

Мірошніченко Л.В. - аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Накашидзе І.С. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Нечипоренко С.В. - ст. викл. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Олійник Н. П. - канд. філол. наук., доц., завідувач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Павлюк І. З. - д-р філол. наук, ст. наук, співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (м. Київ).

Подлесна В.Ф. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Полохова Н. В. - канд. філол. наук, ст. викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Полякова С. В. - канд. філол. наук, доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Ромас Л. М. - канд. філол. наук., доц. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Смаглій І.В. - викладач кафедри історії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (м. Дніпропетровськ).

Тарнашинська Л. Б. - канд. філол. наук, ст. наук, співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (м. Київ).

Фоменко А.В. - викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ),

Чорна О. Ю. - аспірант кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Шаф О. В. - канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури
Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара
(м. Дніпропетровськ).

ЗМІСТ

Розділ 1. ПИСЬМЕННИК У КОНТЕКСТІ ЧАСУ

Я.Ю. Голобородько

МЕГАПРОЕКТ ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА. АПОКАТАСТАСИС
«ГОСПОДНІХ. ЗЕРЕН»3

Н. І. Заверталюк

ЗАРУБІЖНИЙ НАРИС УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ 20-х -
ПОЧАТКУ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
КОНТРАСТИ І СУПЕРЕЧНОСТІ8

К. О. Котенко

ТВОРЧІ ІМПЕРАТИВИ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО17

І. С. Накашидзе

КОНЦЕПЦІЯ ПОЕТА У ТВОРЧОСТІ
ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ26

1.3. Павлюк

УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ НА СТОРІНКАХ ^УКРАЇНОМОВНИХ
ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ВОЛИНІ, ^ ПОЛІССЯ, ХОЛМЩИНИ ТА
ПІДЛЯШСЬЯ (1921-1939 рр.):
ПОЛЕМІЧНИЙ АСПЕКТ ПРИ ВИБОРІ ІМЕН33

Н. В. Полохова

МОДЕЛЬ СВІТУ В ПРОЗІ Є. ГУЦАЛА 70-х РОКІВ ХХ ст.50

Розділ 2. СТУДІЇ З ПРОБЛЕМ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

О. М. Бесараб

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В РОМАНІ Ч.ДІККЕНСА «ДОМБІ Й СИН»
ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ57

1 В. Біла

ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
«КОМПРОМІС»65

Т. П. Ворова

ДОСВІД МІФОЛОГІЧНОГО ПРОЧИТАННЯ
ЗНАЙОМОЇ КАЗКИ72

Л. С. Каніболоцька

ПРОСТІР І ЧАС В ОПОВІДАННІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

«ВОЛОСОЖАР»: СЕМАНТИКА І ФУНКЦІЯ.....	78
Г. М. Колісник	
МОТИВ ПОШУКУ В ПОВІСТІ Є. КОНОНЕНКО «ЖЕРТВА ЗАБУТОГО МАЙСТРА» ЯК ЗАСІБ ЗОБРАЖЕННЯ ІНІЦІАЦІЇ ГЕРОЯ	84
І. В. Кропивко	
НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ І СМИСЛОВИЙ ПОЛІФОНІЗМ ЗБІРКИ НОВЕЛ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА «ЛОГІКА РЕЧЕЙ».....	91
Л. М. Кулакевич	
СЕНС ВІДЬОМСТВА ЛІРИЧНОЇ ГЕРОЇНИ У ПОЕЗІЇ ОКСАНИ ЗАБУЖКО	98
Л. В. Мірошніченко	
СВОЄРІДНІСТЬ ХУ ДОЖНЬОГО УОСОБЛЕННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В РОМАНІ Г. ТАРАСЮК «МІЖ ПЕКЛОМ І РАЄМ».....	104
С. В. Нечипоренко	
ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ КОЛЕКТИВНОГО ТА ІНДИВІДУАЛЬНОГО В ДРАМІ В. ВИННИЧЕНКА «ВЕЛИКИЙ МОЛОХ»	110
Н. П. Олійник	
ДО ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОВІСТІ	119
В. Ф. Подлесна	
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПАТРІОТИЧНОЇ КАЗКИ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	127
С. В. Полякова	
ЄДНІСТЬ РЕАЛІСТИЧНОГО Й МІФОЛОГІЧНОГО В МОДЕЛЮВАННІ СВІТУ В РОМАНАХ Б. ХАРЧУКА.....	139
Л. М. Ромас	
ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА ЗМАЛЮВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНАХ ЮРІЯ МУШКЕТИКА «ГЕТЬМАНСЬКИЙ СКАРБ» ТА «ПОГОНЯ».....	147
І. В. Смаглій	
ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СНУ В РОЗКРИТТІ МОРАЛЬНО- ПСИХІЧНОГО СТАНУ ГЕРОЯ В РОМАНІ «АНДРІЙ ЛАГОВСЬКИЙ»	

А. КРИМСЬКОГО.....	153
Л. Б. Тарнашинська БАЛАДНИЙ ВЕКТОР ІВАНА ДРАЧА: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР.....	162
А. В. Фоменко ОБРАЗ МАТЕРІ В НАРОДНИХ ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПІСНЯХ..	172
О. Ю. Чорна ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ДИТЯЧОГО ХАРАКТЕРУ В ОПОВІДАННІ С. ВАСИЛЬЧЕНКА «ПРИБЛУДА».....	179
О. В. Шаф СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ЛІРИКИ ТЕОДОЗІЇ ЗАРІВНОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ПРОВІНЦІЙНІ РОЗМИСЛИ»).....	185
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	193