

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ТАЇНИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(до проблеми поетики тексту)

Збірник наукових праць

Випуск 13

Дніпропетровськ
«Пороги»
2011

УДК 82
ББК 83 3/3
Укр. Т 14

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

Редакційна колегія

д-р філол. наук, проф Н.І. Заверталюк (наук.ред.), д-р філол. наук, проф В.А.Гусєв, д-р філол. н аук, 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 (відп.секр)

Рецензенти :

д-р філол. наук, проф. В.А. Просалова
д-р філол. наук, проф. О.Д. Турган

Т 14 Таїни художнього тексту : [зб. наук, пр.]/ред.кол : Н.І. Заверталюк (наук.ред.) [та ін.].-Д: Пороги, 2011. – Вип. 13. – 204 с.

ISBN 978-617-518-157-7

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

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

© Дніпропетровський національний
університет імені Олеся Гончара, 2011

ISBN 978-617-518-157-7

УДК 821.161.1- 994.09

Т.П. Ворова (м. Дніпропетровськ)

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АРИСТОКРАТИЗМУ ЯК РІВНЯ СВІДОМОСТІ У «КАЗЦІ ПРО МЕРТВУ ЦАРІВНУ ТА ПРО СІМОХ БОГАТИРІВ» О. С. ПУШКІНА

Досліджується аристократизм як рівень свідомості та відповідний психотип людських взаємовідносин із стародавньої цивілізації, що представлена у «Казці про мертву царівну та про сімох богатирів» О.С. Пушкіна.

Ключові слова: казка, психотип, аристократизм, рівень свідомості.

Исследуется аристократизм как уровень сознания и соответствующий психотип человеческих взаимоотношений из древней цивилизации, представленной в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина.

Ключевые слова: сказка, психотип, аристократизм, уровень сознания.

Aristocratism as the consciousness level and the appropriate psychological type of human relationship from the ancient civilization presented in "Tale about a dead princess and about seven strong men" by A. S. Pushkin are studied.

Key words: tale, psychological type, aristocratism, consciousness level.

Російська літературна казка посідає особливе місце в російській літературі першої половини XIX ст. У літературознавчих роботах особлива увага, як правило, концентрується на зв'язку літературної казки з фольклорними джерелами або її можливою взаємодією з іншими літературними жанрами. Насправді значення літературної казки значно ширше й виходить за межі означених рамок.

Дана стаття присвячена езотеричній інтерпретації однієї з п'яти казок геніального російського поета О. С. Пушкіна – «Казки про мертву царівну та про сімох богатирів». Хоча творчість письменника активно вивчається, все ж доводиться констатувати, що віршованим казковим творам поета приділяється недостатня увага. Деякі дослідники (М. М. Алексєєв, В. П. Анікін, Р. М. Волков та ін.) намагалися осмислити пушкінські казки як авторську художню систему, проте нам не вдалося виявити будь-які літературознавчі роботи за заявленою нами темою, тому, можливо, це перше дослідження такого типу.

Метою цієї роботи є розкриття езотеричної основи віршованого твору О. С. Пушкіна «Казка про мертву царівну та про сімох богатирів» і визначення побутової та сімейної моделей взаємин між персонажами, що були описані в цій

казці. В основу аналізованого твору введено інформацію про деяку північну земну цивілізацію, яку в езотеричній традиції прийнято називати Арктидою [1, с. 251]. Ми також будемо дотримуватися згаданої традиції та збережемо назву Арктиди для казки, що вивчається, й того психотипу особистості, який був типовим для арктийців у повсякденні. Сама назва «Арктида» географічно співвідноситься з крайовими районами Півночі та арктичним узбережжям. У текст казки введена підказка, що орієнтує увагу на типовий північний пейзаж і погодні умови: «в'ється вьюга,/ Снег валиться на поля,/ Вся белешенька земля».

Л. Беленицький стверджує, що в попередніх цивілізаціях людство повинне було реалізувати на практиці деякі масштабні цивілізаційні завдання; надзадачею древньої Арктиди був «розвиток аристократизму як рівня свідомості людства і людини» [1, с. 252]. Аристократизм визначається як «ідеал, в основі якого – первинна й об'єктивна напередзаданість особистої гідності та соціальної значущості людини» [2, с. 169]. Для аристократичної свідомості характерним є утвердження пафосу представника вищого суспільства та підтримка станової дистанції, піднесення людини як особи й мірила цінностей існуючого світу, увага аристократа зосереджена на красі (природи, людини матеріальних об'єктів і под.). Аристократизм у поведінці та в міжособистісних стосунках, які цікавлять нас найбільше, посідав важливе місце в ціннісній системі арктийців. Вони цінували особисту пошану й гідність, хоробрість, відповідальне ставлення до виконання конкретної справи, прагнули співвідносити себе з видатними людьми, гідними бути взірцем для оточуючих. Їм притаманне розуміння свого місця в сім'ї та соціумі, що підкреслювалося заданістю й жорсткою ієрархією самого суспільства; вони підтримували відповідний спосіб життя в поєднанні з вільним ставленням до власної поведінки; як головну складову їхні життєві ідеали обов'язково містили прагнення до краси, слави, свободи дій.

Серед героїв казки цар, обидві цариці й царівна введені в оповідання без власних імен і позначені тільки іменами загальними, це дає основу для співвіднесення їх образів з категорією ординарних, звичайних, статичних героїв. Можна взяти за правило, що соціальна поведінка цих і подібних до них людей у родинних стосунках була типовою й поширеною. Тобто, це був певний психотип сталих людських взаємин, що затвердилися в суспільстві. Необхідно відзначити ще один важливий факт, що має ключове значення для нашого аналізу: усі герої й події, що були описані в казці, мають відношення тільки до білої раси: молодиця або цариця II - «румяна и бела», а царівна - «белолица, черноброва», тому логічним є висновок, що до прадавньої цивілізації неодмінно слід віднести представників саме цієї раси.

Проілюструвати тезу про аристократизм як надцивілізаційне завдання можна на прикладі "Казки про мертву царівну...", розглянутою в побутовому й психологічному аспектах. У казці відсутній опис держави в її сучасному розумінні, проте вже були великі селища (царівні в посаг надано «семь торговых городов и сто сорок теремов»), заселені людськими спільнотами. Тому логічно припустити, що в казці зображується общинний устрій. Відзначимо як важливу

складову той факт, що цар-батько ніяк не впливає на ухвалення рішень дружини (цариці II) з приводу своєї доньки. Отже, чоловіки посідали не дуже важливу позицію в громадській ієрархії, а це можливо тільки при матріархаті з домінантною роллю жінки в суспільстві.

Для головних персонажів у казці вводяться їх особисті поведінкові характеристики. Цар-батько часто й довго відсутній удома: «простился» і негайно «в путь-дорогу снаряжился». На початку казкового оповідання був відсутній майже рік, а саме на період вагітності дружини (цариці I). Тому його й сприймають як гостя («гость желанный»), оскільки вдома буває дуже рідко. Його основна характеристика – «и он был грешен», тому що він приділяв увагу багатьом жінкам і мав звичку додому повертатися пізно ввечері (цариця I його «ждет-пождет с утра до ночи»). Схожа модель поведінки осуду в громади не викликає, оскільки це було загальноприйнятим явищем. Після смерті дружини рік витримує траур від любовних пригод («год прошел, как сон пустой»), після цього одружується вдруге. Надалі цей герой у оповіданні майже не з'являється, на подальший розвиток подій не впливає.

Відданість є основною характеристикою цариці I. Незважаючи на любовні пригоди чоловіка («наконец воротился»), вона любить його таким, який він є («день и ночь так долго жданный»). Але її серце – не камінь і таких сильних переживань, потрясінь не витримує, тому цариця «восхищенья не снесла / И к обедне умерла».

Цариця II (молодиця) царя-чоловіка не засуджувала, але зробила з цієї ситуації відповідні висновки, тому дітей у новому шлюбі вже не було, оскільки вони могли стати перешкодою для її світського життя. Можна зробити висновок, що народження дітей було швидше соціальним обов'язком, а не природним вираженням любові подружжя. Увага цариці II цілком зосереджена на іншому – залишатися першою, єдиною, неповторною, унікальною красунею, не допускаючи появи інших красунь-суперниць у своєму оточенні. Усі необхідні якості, щоб вважати себе найвродливішою, у героїні дійсно були: «уж и впрямь была царица: / Высока, стройна, бела, / И умом и всем взяла» [3, с. 53]. В Арктиді красу шанували, нею захоплювалися, їй поклонялися, їй підкорялися (цариця I «восхищенья не снесла», тому що і її чоловік був красенем).

Домінування цариці II в аспекті її фізичних якостей підтверджує й окультний персонаж – дзеркальце, що розмовляє. Єдине питання, яке хвилювало царицю, неодноразово нею повторювалося: «Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?». Знаходиться поза конкуренцією, бути першою, кращою, недосяжною для суперниць – у цьому сенс життя цариці. Слід особливо відзначити, що її зазіхання на першість дійсно мали реальні підстави: «Ты, конечно, спору нет; / Ты, *царица* (виділено нами – *Т.В.*), всех милее, / Всех румяней и белее» [3, с. 54]. Проте зворотним боком будь-якої першості є зіпсований вередливий характер людини, і цариця - не виключення: вона – «злая», «гневная», «горда, ломлива, своенравна и ревнива». Слід підкреслити, що

ревнива до грішного чоловіка, а щодо можливих суперниць по красі й розуму, тобто першості будь-якого роду серед представниць своєї ж статі.

Епізод спілкування цариці з дзеркальцем – класичний опис самомилування й нарцисизму («красуясь, говорила»). Оскільки в оточенні цариці немає рівних за красою, то природним є сприйняття власного віддзеркалення як єдиного гідного співрозмовника. Проте в сім'ї поволі назріває драма, її перший ключовий момент – царівна «тихомолком» розквітає, перевершуючи царицю II в красі (дзеркальце стверджує: «Но царевна всех милее, всех румяней и белее»). Вона відрізняється від мачухи й поведінкою («нраву кроткого такого»). Тому цариця II «черной зависти полна», оскільки терпіння й лагідності не має, жодним чином не стримує своїх почуттів і намірів, легко втрачає самовладання й самоконтроль, що виражається в бурхливій формі: «Как царица отпрыгнет, / Да как ручку замахнет, / Да по зеркальцу как хлопнет, / Каблучком-то как притопнет!..» [3, с. 54]. Три крапки вказують, що гнів і злість продовжують виливатися досить тривалий час та супроводжуються відповідною мовною сваркою («мерзкое стекло», «врешь <...> назло»), пошуками хибних вад у красі суперниці й, отже, її невисокого рангу в порівнянні з самою царицею II («И не диво, что бела: / Мать брюхатая сидела / Да на снег лишь и глядела», за таких умов «как можно ей / Быть во всем меня милей?») [3, с. 54 – 55]. Рішення про долю суперниці-падчерки приймається в злості та гніві й згодом не підлягає перегляду («Я в ней дурь-то успокою»). Цим характеризується відсутність об'єктивності в цариці II, оскільки в реальному житті «дурь» виходить із неї самої, а не від молодшої безневинної падчерки, що надмірно карається за неіснуючі провини. Проте дві красуні співіснувати не можуть, тому цариця II вирішує фізично знищити суперницю.

Царівна опиняється в небезпечній для життя ситуації, служниця Чернавка готова виконати наказ своєї господині. Але в той самий час героїня виявилася здатною «перевербувати» свого ката й переконати його відпустити свою жертву на волю («Не губи меня, девица! / А как буду я царица, / Я пожалую тебя») [3, с. 55]. Царівна змогла у своєму відчайдушному стані описати такі раціональні перспективи для Чернавки, що та наважується не послухатися наказу зверху й діє на власний розсуд («не убила, не связала, отпустила»), а господиню вводить в оману й запевняє в точності виконання дорученого завдання. Ім'я героїні вказує на її важливу роль у системі дійових осіб і свідчить про її певну самостійність: Чернавка не проста служниця, а незалежна у своїх діях особа, оскільки вона чинить на власний розсуд і навіть може не виконати наказ.

Царівна опиняється одна в лісі у незнайомому для неї середовищі. Інформація про її перебування в теремі в сімох богатирів ілюструє етикет [3, с. 6 – 57]. Царівна – «невеста молодая», але вона багато що вміє і знає, вона засвоїла знання кастових норм поведінки. Це елегантність рухів («подбираясь, / Поднялася на крыльцо»), швидка оцінка інтер'єра приміщення (світла горниця, лавки під килимами, стіл під святими, кахляна піч) і співвіднесення цього типу житла з певними кастовими стандартами та нормами («Видит девица, что тут / Люди добрые живут; / Знать, не будет ей обидно») [3, с. 56], особиста акуратність і

уміння вести господарство («Дом царевна обошла, / Все порядком убрала, / Засветила богу свечку, / Затопила жарко печку, / На полати забралась / И тихонько улеглась») [3, с. 56], естетичність героїні та уміння викликати захоплення результатами своєї праці (богатирі дивуються: «Что за диво! / Все так чисто и красиво»). Як представник аристократії, царівна не дозволяє собі вийти за рамки етикету, вона коректна та ввічлива. На прохання семи богатирів («Выдь и покажися, / С нами честно подружися») ретельно витримує деякий час і з'являється перед хазяями тільки після їхньої обіцянки прийняти «красну девицу» як «милую сестрицу» – етикет дотримується нею точно та бездоганно задля збереження честі самотньої беззахисної дівчини в колі чоловіків.

Спочатку героїня тримає відстань при спілкуванні з братами, що виключає прояв розв'язності або фамільярності стосовно себе: «И царевна к ним сошла, / Честь хозяям отдала, / В пояс низко поклонилась; / Закрасневшись, извинилась, / Что-де в гости к ним зашла, / Хоть звана и не была. / Вмиг по речи те спознали, / Что царевну принимали» [3, с. 57]. Гостю за законами гостинності потрібно напоїти-нагодувати, тому героїню «усадили в уголок, / Подносили пирожок, / Рюмку полную наливали, / На подносе подавали» [3, с. 57]. Дії царівни цілком співвідносяться з її статусом: «От зеленого вина / Отрекалася она; / Пирожок лишь разломила / Да кусочек прикусила» [3, с. 57]. Гарні манери та уміння царівни поводитися гідно викликають природну пошану в чоловіків, у їх ставленні немає жодного натяку на грубість, вони також строго по-лицарськи дотримуються етикету: «Отвели они девицу / Вверх во светлую светлицу / И оставили одну, / Отходящую ко сну» [3, с. 57].

Ролі з обох боків суворо дотримуються, безпека царівни гарантована виконанням настановних програм, що діють на підсвідомому рівні у вигляді жорстких рамок поведінки та канонів етикету. Це ще раз підкреслює факт належності царівни до обраного кола, що й виконує захисну функцію по відношенню до неї самої. З іншого боку, слово богатирів також є гарантією її безпеки; вони пообіцяли, що дівчина буде їм сестрою й чесно тримають своє слово: царівна залишається дівцею серед сімох «румяных усачей», хоча, напевно, встояти перед хоробрими, статурними воїнами було досить важко. Проте в казці життя мешканців терему визначається дотриманням договору між братами й царівною («Ой вы, молодцы честные, / Братцы вы мои родные»). Цим договором і визначається їх життя в цілому: «хозяюшкой она / В терему меж тем одна / Приберет и приготовит, / Им она не прекасловит, / Не перечат ей они» [3, с. 58].

Брати-воїни символізують військову аристократію, що зберігає кодекс особистої честі й хоробрості, що гарантує непорушність ієрархічного суспільства. Звернення до образів богатирів вказує на вищу касту військового стану й на традиції військової честі, що передаються з покоління в покоління, дух військової аристократії, що зберігся аж до теперішнього часу.

Проте договір між братами й царівною все ж таки дає розколину, коли вони в неї закохуються. Це цілком природно, якщо згадати, що героїня – перша

красуня. Суворо дотримуючись ритуалу та етикету, вони пропонують царівні руку і серце: «Одному женою будь, / Прочим ласковой сестрою». Це скрутний момент для царівни: її наречений Єлисей знаходиться далеко й на даний момент не зовсім ясно, чи зуміє він знайти її. Крім того, їй не можна повертатися в рідний дім, де мачуха бажає її смерті. Отже, подібний шлюб став би очевидним мезальянсом для царівни, у якої є наречений-королевич, що відповідає її соціальному рівню. Однак навіть і не цей чинник є найбільш важливою перешкодою в цьому питанні, а той факт, що героїня віддана своєму нареченому, а її відданість, як і відданість її матері, є основою її духовного всесвіту й опорою в стосунках із чоловіками. Тому її відповідь категорична та рішуча: «Я невеста», «другому я навечно / Отдана. Мне всех милей / Королевич Елисей» [3, с. 58]. Для всіх учасників цієї ситуації більше не залишається приводів для непорозумінь і недомовленостей; усі висловилися максимально чесно, зберігаючи взаємну пошану й відчуття власної гідності.

Таким чином, у «Казці про мертву царівну та про сімох богатирів» О. С. Пушкіна наведено опис прадавньої цивілізації Арктиди. Надзадачею цивілізації було відпрацювання аристократизму як рівня свідомості людини. В аналізованому творі простежується втілення особливої моделі взаємин у родині та на побутовому рівні: цей психотип характеризується відданістю жінок і легковажною поведінкою чоловіків.

Список використаних джерел

1. Беленицкий Л. М. (Свами Матхара). Технология Пути. – К.: Ника-Центр, 1998. – 512 с.
2. Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Под рук-м Степина В. С., Семигина Г. Ю. – М.: Мысль, 2001. – Т. I. – 634 с.
3. Сказки русских писателей. Составление, вступительная статья и комментарии В. П. Аникина. – М.: Издательство «Правда», 1985. – 672 с. – С. 52 - 65.

Надійшла до редколегії 25.12. 2010

У статті на підставі аналізу перекладу І. Франка «Моцарта і Сальєрі» О. Пушкіна визначено ступінь ідентичності перекладеного тексту оригіналу російського письменника, своєрідність відтворення його змісту, пафосу, образної системи українським поетом.

Ключові слова: переклад, ідентичність перекладу, маленькі трагедії, текст, білий вірш, драматизм, діалог, монолог.

В статье на материале проанализированного перевода И. Франко «Моцарта и Сальери» А. Пушкина определены степень идентичности переведенного текста оригинала русского писателя, своеобразие передачи его содержания, пафоса, образной системы украинским поэтом.

Ключевые слова: перевод, идентичность перевода, маленькие трагедии, текст, белый стих, драматизм, диалог, монолог.

In the article on the material of the analysed I. Franko's translation of "Mozart and Salieri" by A.S. Pushkin the level of translation and the original, as well as peculiarities of the content transmission, its zeal and system of images by Ukrainian poet are determined.

Key words: translate, identity of translate, small tragedies, the text, blank verse, dramatic nature, dialogue, monologue.

Іван Франко неодноразово у своїй поезії акцентував увагу на концепції Поета. У ній, як засвідчено його поезією, поєднано могутність Каменяра і Пророка, Деміурга, головним для якого є «праця, щастя і свобода» людини і людства, і Проводиря, який своїм завданням вважає прагнення, як наголошує П. Филипович у статті «Шляхи Франкової поезії», посилаючись на слова самого письменника, «відзнати в своєму нутрі те, що сприятиме розвиткові людства –

Гармонію чуття і волі,

Думок і діл, бажання і знання» [7, с. 90],

пробудження інтересу до всього, що складає світ. І. Франкові була властива ця жага до пізнання. Поет і філософ, соціолог і економіст, політик і громадянський діяч, історик літератури і її теоретик, письменник, він цікавився західноєвропейською філософією, літературою і культурою Заходу і Сходу. У його творчому доробку чимало творів – насамперед філософських,

публіцистичних, літературно-критичних, написаних іноземними мовами, зокрема німецькою і польською (останні друкувалися в періодиці Австрії та Польщі).

У своєму виборі предмета творчого пізнання він не був обмежений як у сфері філософської, так і естетичної думки. Інтерес І. Франка до літератур світу засвідчено його перекладами творів багатьох письменників та літературно-критичними статтями про їхню творчість. Особливо йому імпонували У. Шекспір (Франко переклав низку сонетів англійського поета і написав більше десяти статей про його драматургію). Завдяки І. Франкові українською мовою зазвучали твори Й. Гете («Фавст (частина перша)»^{*}, поеми «Герман і Доротея», «Прометей» та інші поезії, Г. Гейне (поема «Німеччина» та ліричні поезії), В. Гюго (зо два десятки поезій та фрагменти з роману «Знедолені»), Дж. Байрона («Кайн»), багатьох слов'янських поетів. Чи не найбільший інтерес І. Франко виявляв до польської і російської літератур. Серед авторів останньої чи не найчастіше Франко звертався до поезії О. Пушкіна.

Уже у першій збірці І. Франка «Баляди і розкази» (1876)^{*} було вміщено переклади поезії О. Пушкіна. Франкові як перекладачеві належить і книга «Александр С. Пушкин. Драматичні твори». Позначена на останній сторінці 1914 роком, вона вийшла у світ у 1917 р. Крім перекладів, здійснених І. Франком, у ній наявна і його вступна стаття. Опубліковані у цих збірках твори О. Пушкіна засвідчують, що І. Франко передусім прагнув познайомити українського читача з вільнолюбивими віршами Пушкіна («Вольность», «Поетові», «Станси», «Послання в Сибір», «Клеветникам Росії», «Пам'ятник» та інші – загалом перекладено з Пушкіна Франком було 14 віршів) та «маленькими трагедіями». Останні, очевидно, були близькі франківському світобаченню за їхнім філософським спрямуванням, гостротою висунутих у них опозицій Добра і Зла, генія і таланту, мистецтва і злочинства, аполонівського і діонісійського начал, екстрапольованих через внутрішнє сприйняття героїв. Адже у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) український письменник, осмислюючи психологію творчості, акцентував уже увагу на категорії підсвідомості, її співвідношенні із свідомістю, корелятами якої називав «верхню» і «нижню свідомість» [8, с. 90 – 92]. Можливо, І. Франко бачив у «маленьких трагедіях» виокреслення «окремого психологічного типу» [8, с. 96] (в образах «скупого рицаря», заздрісника Сальєрі, життєлюбів з «Бенкету у часі чуми»), про який теж мовилося у книзі «Із секретів поетичної творчості». Імпонувало українському поетові і тяжіння О. Пушкіна до світових тем і образів, відбиття реалій дійсності в індивідуальному характері.

«Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, – писав І. Франко у статті «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про науку перекладання», – для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам знайомитися з творами й

^{*} Тут і далі у цитатах і назвах творів збережено правопис джерела – Н. З.

працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підіймання загального рівня культури» [9, с. 397].

Саме з такою метою – «ширення просвіти та підіймання загального рівня культури» українського масового читача – І. Франко і звертався до перекладів, у тому числі і творів О. Пушкіна, зокрема й його маленької трагедії «Моцарт і Сальєрі». Останню ми й обрали за об'єкт осмислення перекладацької діяльності І. Франка, ставлячи перед собою завдання розглянути специфіку перекладацької майстерності поета.

Як перекладач І. Франко дотримувався вимог збереження ідейного змісту оригіналу, його пафосу, образної системи, характеру римо-ритмічного складу, строфіки, інтонації. У статті «Шевченко у німецькій одязі» він наголошував, що слід перекладати «вірні думки оригіналу», оскільки перекладати – то добра воля, але «добра воля при браку сил може не раз більше пошкодити, ніж допомогти» [10, с. 136]. А у статті «Шевченко по-німецьки», аналізуючи переклади творів Кобзаря німецькою письменницею Юлією Вергінією, зауважував, що умовою доброго перекладу є і збереження мелодійності віршової форми» [11, с. 148]. З таких позицій І. Франко підходив і до своєї перекладацької роботи, у тому числі і перекладу «Моцарта і Сальєрі».

Пушкінський «Моцарт і Сальєрі» зацікавив українського поета темою взаємин митців, що вибудовується на опозиції геній – талант, драматизм розвитку якої у внутрішньому усвідомленні одним із героїв прірви між ними, що й спричинює глибоку трагедію, оприявлену у творі на рівні свідомості-підсвідомості і події (коли один митець прирікає на загибель іншого і здійснює цю акцію). Цей дух трагедії, великої і глибокої, контраст образів Моцарта і Сальєрі: на перший погляд, «безпечний художник», «гуляка легкодушний», але внутрішньо багатий Моцарт і його антипод Сальєрі – ремісник, душу якого розірвано навпіл (він любить Моцарта і в той же час не може примиритися з думкою, що той – геній). У своєму перекладі «Моцарта і Сальєрі» І. Франко й намагається передати психологічну гостроту вираження трагедії заздрості як пристрасті, «правди» заздрісника Сальєрі і вітаїзм Моцарта і одночасно його відчуття трагічного, дотримуючись пушкінських форм їх прояву – самохарактеристики Моцарта через його слово у діалогах, духовних суперечностей Сальєрі – через внутрішні монологи. І. Франко точно добирає українські відповідники до пушкінського слова – образу, що передає його емоційно-естетичну сутність, по можливості дотримується інтонаційно-ритмічного ладу оригіналу його мелодійності, не порушує його строфіку і навіть ритм тексту російського поета.

Як, наприклад, у перекладі пушкінських рядків:

– О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –

И озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?... О Моцарт, Моцарт! [1, с. 443] –
те ж вживання кличних і запитальних звернень, контрасту, високий стиль означення об'єкта, що у сукупності створюють інтонацію обурення, яка межує із розпачем:

О небо!
Де ж правда та, коли святий твій дар,
Коли безсмертний геній не в заплату
За самозречення, любов гарячу,
За працю, за зусилля й молитви
А окружає голову безумця,
Гуляки легкодушного? О Моцарт, Моцарт! [3, с. 203].
Чи відбиття змісту внутрішнього самоаналізу Сальєрі, що розгорнуто у пушкінських рядках:

Вот яд, последний дар Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою –
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю [1, с. 446] –
у перекладі І. Франка:

Ось тут отрута, дар моєї Ізори!
Сімнадцять літ ношу її з собою.
І часто відтоді життя мені
Було болюче, мов нестерпна рана,
І часто з ворогом тим безтурботним
Сидів я за одним столом. Ніколи
Не піддався я підшептам покуси,
Хоч я й не трус і хоч глибоко чую
Свою зневагу й мало важу се життя [3, с. 206-207] –
передано білий вірш, що надає тексту простоти, розмовного характеру.

Прикладів ідентичності перекладених І. Франком рядків Пушкіна можна навести чимало.

І. Франко часом вдавався до дослівного перекладу, перестановки рядків, лексичних одиниць, введення своїх образів у пушкінський текст, але при цьому здебільшого не порушував аксіологічний та художній аспект образної системи оригіналу. Наприклад, у лаконічну характеристику Піччіні у словах Сальєрі –

Никогда я зависти не знал.
О, никогда – ниже, когда Пиччини
Пленил умел слух диких парижан [1, с. 443] –
у перекладі він додав означення «божественний» та прибрав епітет «диких»:

Ні, зависті ніколи я не знав!
Ніколи! Ні коли божественний Піччіні
Заполонить зумів слух парижан [3, с. 215].

Чи в констатації «Ифигении начальны звуки» [1, с. 443] замінив часову вказівку на якісну прикмету («плачливі звуки» [3, с. 203]). Таким чином І. Франко наголосив на змісті музики, величі її творців (адже у другому з наведених текстів О. Пушкіна йшлося про «Іфігенію в Авліді», оперу австрійського композитора К. Глюка).

Розширення рядка, до чого часто звертається І. Франко, здебільшого не зашкоджує передачі думки й пафосу пушкінського вислову. Наприклад, фраза Сальєрі у Пушкіна «Продолжай, спеши / Еще наполнить звуками мне душу...» [1, с. 449] звернена до Моцарта, коли він прийняв рішення отруїти друга, лаконічна. У контексті попереднього роздуму розкривається її підтекст, і настроєвий, і змістовий. У Франка в неї введено уточнення до характеристики Моцарта: «Грай, грай / Спіши ще звуками твоїми золотими / Мою сповняти душу» [3, с. 209], що теж зумовлено необхідністю акцентувати увагу на підступності Сальєрі. Як правило, І. Франко добирав влучні відповідники до образів маленької трагедії Пушкіна, досягаючи ідентичності у своєму перекладі тексту російського поета (наприклад, «Меня восторгом дивно упоил!» [1, с. 447] у перекладі «Чудовим захватом мене сп'янив» [3, с. 208] та ін.), його мелодійності.

Орієнтуючись на масового читача, І. Франко у перекладі тексту російського поета вживав специфічні, характерні для населення Галичини лексичні і граматичні форми (частку «ся» окремо від дієслова, слова типу завидник, хосен, могота, альгебра, Моцарт, Салієрі, іменники типу житє, бажанем без подвоєння тощо), що засвідчено передусім першим, підготовленим безпосередньо І. Франком, виданням перекладу «Моцарта і Сальєрі» у збірці «Александр С. Пушкин. Драматичні твори». У наступних виданнях, саме в радянський час, дещо з них було виправлено, у тому числі і у двадцятитомнику та п'ятдесятитомнику відповідно до існуючого, сучасного їм (виданням) правопису (життє, Моцарт, Сальєрі; заміни деяких слів, наприклад, «недогоди» на «нудна дорога», «річі» на «речі» і подібні). Але, в основному, не порушувалося франківське прочитання твору. Порівняння текстів перекладу «Моцарта і Сальєрі», видрукованих бодай у цих трьох виданнях, дає підстави говорити про уважне ставлення до перекладацького доробку І. Франка. Наприклад, пушкінські рядки із роздуму Сальєрі – «Не бродил ли я все, что прежде знал, / Что так любил, чему так жарко верил, / И не пошел ли бодро вслед за ним / Безропотно, как тот, кто заблуждался / И встречным послан был в сторону иную?» [1, с. 443]. У виданні 1917 р. вони відтворені таким чином: «Я / все те відкинув, що вперед знав, / Що так любив, у що так свято вірив / І сміло вирушив його слідами / Без каяття, як той, що заблудивши / Від стрічного про простий шлях дізнав ся» [2, с. 153]. Як бачимо, у перекладі виокремлення займенника «Я» у центральну позицію, як і зміна епітету «жарко верил» на сакральне – «Свято вірив», екстрапольоване на підкреслення головної риси Сальєрі, що оприявнюється у творі російського поета з розвитком

сюжету. Вжите замість означення «безропотно» ствердження «без каяття» виявляє іншу інтерпретацію стану героя: у Пушкіна зустрічний «посылает» героя «в сторону иную», але який цей шлях – не зазначено. У Франка – це «простий шлях». У тексті, вміщеному до двадцятитомного видання, збережено пушкінський варіант першого рядка – «Все те відкинув, що вперед я знав» – наступні ж рядки франківського перекладу не зазнали змін (лише частку «ся» було поєднано з дієсловом – «дізнався») [3, с. 203], аналогічно дано цей текст і у п'ятдесятитомному виданні творів І. Франка.

У перекладі пушкінської тези з оповіді Моцарта «... Намедни ночью / Бессонница моя меня томила» [1, с. 444] знайдено вдалий варіант – «не брався сон мене». Але введення додаткової фрази («... Вчора нічю / Не брався сон мене, як часто / Бува зо мною» [2, с. 155])* не порушує змісту (у Пушкіна лаконічно – «бессонница моя»), але розширює рядок, що у свою чергу відбивається на ритмічності організації вірша. Аналогічне спостерігається і в перекладі фрази «Преодолел / Я ранние невзгоды» як «... я переміг / ті перші неогоди» [2, с. 152]. Неточно вжите слово «неогоди» (воно збережено і у двадцятитомнику [3, с. 202]) знижує відчуття напруги боротьби, яку вів герой, щоб стати вправним музикою. Невдалою є його заміна у п'ятдесятитомнику фразою «нудна дорога» [4, с. 214]. Доцільнішим у цьому випадку є слово «знегоди», яким скористався пізніше М. Бажан у другій редакції свого перекладу «Моцарта і Сальєрі» (1954) [6, с. 15], у першій (1949) у ньому було «всі злигодні юнацькі» [5, с. 579].

Деякі неточності в перекладі І. Франка на лексичному рівні зумовлені відступом від сповідуваних ним же засад перекладача – зверненням до дослівного перекладу. Це передусім порушує ритмомелодику вірша, хоча в основному він, як і Пушкін, дотримується форми білого вірша. Наприклад, у перекладі початку першого монологу Сальєрі:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет и выше [1, с. 442]

як:

Всі кажуть: «Нема правди на землі»,
Але нема й там угорі» [2, с. 152]* .

Заміна в концептуальному афоризмі, що постає у запитальній конструкції звернення Моцарта до Сальєрі – «А гений и злодейство – / Две вещи несовместные. Не правда ль?» [2, с. 449] – єднального сполучника «и» на «як» («А гений, як і злочин, се дві річі / Несовмістимі. Правда?» [2, с. 161] призводить до алогічного зіставлення генія зі злочинством, знімає наявну в рядках оригіналу їх опозиційність. Але звернімо увагу, як заявлена Моцартом тема «несумісності» генія і злочину розгортається у Пушкіна. Висловлений Моцартом тезі передуює інше його запитання у зв'язку із згадкою про Бомарше: «... Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?» [1, с. 448] («... А правда, Салієрі, / Що Бомарше когось-то отруїв?»), до того ж, попередньо було наголошено, що

* У двадцятитомнику «ніччю» [3, с. 205], «угорі» [3, с. 202].

Бомарше – був приятелем Сальєрі, йшлося і про «яд, последний дар Изоры», і про рішення Сальєрі: «Теперь – пора! заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы» [1, с. 447] («Тепер пора! Мій давній дар любови / Хай перейде в чашу мого друга!» [2, с. 158]). Крім того, у фіналі твору актуалізовано концепцію саме Сальєрі, хоча й сумнівів стосовно цього твору не знято, у підтексті його слів все ж звучить – «несумісні»:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? Или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана? [1, с. 450],

що збережено у перекладі І. Франка:

Заснеш, але надовго, Моцарте! Та чи
Сказав по правді він, і я – не геній?
Геній і злочин – річи несумісні?
Неправда! А Михайло Буанаротті?
Чи може й се лиш вигадка тупої,
Безмислої юрби, і творець Ватікана
Не був убійцею? [2, с. 162].

Зміщення І. Франком аксіоматичної для Моцарта ідеї у світ Сальєрі, можливо, й зумовило початкову інтерпретацію генія як злодійства. Можливо, це було спричинено й особистим досвідом автора «Мойсея» і «Зів'ялого листя».

До речі, у наступних виданнях творів І. Франка, двадцятитомному, афористичний вислів було відредаговано («Геній і злочин – речі несумісні» [3, с. 209]) та незмінним залишився сальєрівський дискурс.

Наявність у здійсненому І. Франком перекладі «Моцарта і Сальєрі» недоречностей, буквалізмів, русизмів частково можна пояснити його орієнтацією на масового читача та браком часу для відшліфування перекладеного матеріалу. Поет перекладав маленькі трагедії Пушкіна, будучи тяжко хворий. У кінці його тексту «Моцарта і Сальєрі» зазначено: «Переклад писано в днях 18 – 19 січня 1914» [2, с. 160]. Можливо, більше й не повертався до нього. Книга ж, до якої її було включено, вийшла вже після смерті перекладача, хоча і з його вступною статтею. У цілому І. Франко передав українською мовою глибинний філософський зміст поетичного твору російського поета, його драматизм, зберігши образну систему і віршовану структуру.

Список використаних джерел

1. Пушкин А. Моцарт и Сальери // Сочинения: В 3 т. – Т. 2. – М.: ХЛ, 1986. – С. 442 – 450.
2. Пушкін А. Мозарт і Салієрі: перекл. І. Франка // Александер С. Пушкін. Драматичні твори. – Львів, 1917. – С. 152 – 162.

3. Пушкін О. Моцарт і Сальєрі: перекл. І. Франка // Іван Франко. Твори: У 20 т. – Т. 14. – К.: ДВХЛ, 1955. – С. 202 – 211.
4. Пушкін О. Моцарт і Сальєрі: перекл. І. Франка // Іван Франко. Твори: У 50 т. – Т. 11. – К.: Наук. думка, 1978. – С. 214 – 223.
5. Пушкін О. Моцарт і Сальєрі: перекл. М. Бажана // Олександр Пушкін. Твори. – К.: ДВХЛ, 1949. – С. 579 – 588.
6. Пушкін О. Моцарт і Сальєрі: перекл. М. Бажана // Микола Бажан. Твори: У 4 т. – Т. 3. Переклади. – К.: Дніпро, 1975. – С. 14 – 24.
7. Филипович П. Шляхи Франкової поезії // Павло Филипович. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 61 – 94.
8. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К.: Радян. письменник, 1969. – С. 65 – 190.
9. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про науку перекладання // Іван Франко. – Твори: У 20 т. – Т. 16. – К.: ДВХЛ, 1955. – С. 397–405.
10. Франко І. Шевченко у німецькій одязі // Іван Франко. Твори: У 20 т. – Т. 17. – К., ДВХЛ, 1955. – С. 133 – 138.
11. Франко І. Шевченко по-німецьки // Іван Франко. Твори: У 20 т. – Т. 17. – К.: ДВХЛ, 1955. – С. 144 – 148.

Надійшла до редколегії 15.12.2010

УДК 821.133.«17»

О.К. Ковальова (м. Дніпропетровськ)

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ АВТОІНТЕРПРЕТАЦІЇ
У «ПРОГУЛЯНКАХ САМОТНЬОГО МРІЙНИКА» Ж.-Ж. РУССО

Досліджуються особливості художньої автоінтерпретації у «Прогулянках самотнього мрійника» (1776 – 1778) Ж.-Ж. Руссо. «Прогулянки» розглядаються як підсумковий твір автобіографічного циклу письменника, до якого входять також «Сповідь» (1765 – 1770) та «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака» (1772 – 1776). Через внутрішньо- та метатекстові компоненти виявляється функціонування руссоїстського автобіографізму: він вивчається як явище самостійне і водночас як невід’ємна складова ідейно-тематичного комплексу циклу.

Ключові слова: автобіографізм, сповідальний цикл, автоінтерпретація.

Исследуются особенности автоинтерпретации в «Прогулках одинокого мечтателя» (1776 – 1778) Ж.-Ж. Руссо. «Прогулки» рассматриваются как итоговое произведение автобиографического цикла писателя, куда входят также

«Исповедь» (1765 – 1770) и «Диалоги: Руссо судит Жан-Жака» (1772 – 1776). Через внутри- и метатекстовые компоненты выявляется функционирование руссоистского автобиографизма: он изучается как явление самостоятельное и как неотъемлемая часть идейно-тематического комплекса цикла.

Ключевые слова: автобиографизм, исповедальный цикл, автоинтерпретация.

The peculiarities of autointerpretation in «Reveries of a Solitary Volker» (1776-1778) are searched. «Reveries» is examined as final work confessional cycle which includes also «Confessions» (1765-1770) and «Dialogues: Rousseau Judge of Jean-Jasques» (1772-1776). Function of Rousseau's autobiographism is brought light through insidetext and metatext components. Rousseau's autobiographism is studied as well independent phenomenon as inalienable part of ideology thematically complex of cycle.

Keywords: autobiographism, confessional cycle, autointerpretation.

У вагомій літературній спадщині Ж.-Ж. Руссо три останніх твори є автобіографічними: «Сповідь», «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака», «Прогулянки самотнього мрійника». Просвітитель та сентименталіст, філософ, ідеї якого обговорює уся Європа, вирішує розповісти про себе сучасникам та нащадкам. Шляхом художньої автоінтерпретації він прагне дослідити психологічні особливості внутрішнього «я», викласти власне бачення непростих відносин із суспільством.

Спочатку письменник пише «Сповідь» (1765 – 1770). Після заборони французької влади на її видання, намагаючись донести до читача «правду про себе», він береться до написання «Діалогів» (1772 – 1776). Але і тут на Руссо чекає невдача: випадкові обставини заважають йому донести свій твір до широкої громадськості. Руссо відмовляється від ідеї публічного самозахисту. У «Прогулянках» (1776 – 1778) він проголошує індивідуалізм як самодостатню форму людського існування.

І. Є. Верцман [1] та І. В. Лук'янець [2] акцентують увагу на тематичному зв'язку трьох творів Руссо, називаючи їх «автобіографічною» або «сповідальною» трилогією. Справді, між творами існують мотивні повтори, спільність автобіографічної та сповідальної інтонації, а також рух, ідейний розвиток художнього «я» героя. Все ж таки на відміну від автобіографічних трилогій (М. Горький, М. Юрсенар, С. де Бовуар) твори Руссо є досить автономними та належать до різних жанрово-нарративних типів: автобіографічнаповідь, діалоги, записки. Більш доречним здається трактування творів Руссо як сповідального циклу. Таке визначення є правомірним, якщо взяти за основу теоретичну дефініцію В. І. Тюпи, що стосується поняття «художній цикл» [4, с.160]. «Сповідь», «Діалоги» та «Прогулянки» - жанрово різноскладові, але концептуально єдине утворення, яке є не сукупністю творів, а «інтегративним текстовим ансамблем (вид. В. І. Тюпою – О. К.)» [4, с.160].

«Прогулянки самотнього мрійника» завершують сповідальний цикл Руссо і в певному сенсі узагальнюють його, концентрують комплекс «руссоїстських» ідей. На жаль, цей зразок художнього самоосмислення/саморепрезентації покищо не привернув пильної уваги вітчизняних фахівців. Для сьогоденної рецепції автобіографічно-сповідальні твори Руссо є найцікавішими та найактуальнішими з усього доробку видатного просвітителя. У російському літературознавстві «Прогулянки» розглядаються як «філософський ключ до «Сповіді» [1, с.147], як «новий спосіб говорити про свою свідомість та про світ» [2, с.69]. Європейські вчені (Ж. Старобінський [10], Ш. Дедейян [5], Ж.-А. Голдшмідт [6]) у ході дослідження художньої саморепрезентації Руссо поєднують «Прогулянки» зі «Сповіддю» та «Діалогами». Такий підхід є, поза сумнівом, продуктивним, бо дозволяє виявити у всій повноті комплекс поглядів Руссо на теми «я» та «інші», «я» та природа, простежити внутрішні закономірності розвитку самого «я», що і є, власне, фундаментом циклу.

Водночас не виключений розгляд «Прогулянок» як самостійної грані автобіографізму Руссо. У цьому аспекті важливо окреслити, що є «Прогулянки» як окремий твір, як Руссо позиціонує себе в системі навколишнього світу, які художні засоби застосовує для самопізнання та саморепрезентації. Мета статті – виявити особливості художньої автоінтерпретації в «Прогулянках» і як в автономному творі, і як у завершальній частині автобіографічного циклу.

Головною метою створення «Прогулянок» Руссо вважає звіт про зміни станів своєї душі та їх послідовність [9, с.1000]. На перший погляд, ця декларація збігається з одним із завдань «Сповіді», окреслених у невшательській передмові [9, с.669] та неодноразово повторюваних у її тексті. Принципова відмінність виявляється в оцінці глибини самопізнання. У «Сповіді» Руссо претендує на абсолютне знання свого внутрішнього світу, про що говорить у женеvському варіанті передмови: «*Je sens mon coeur*» [9, с.5]. У «Прогулянках» він дотримується протилежної позиції, висловлюючи думку про те, що самопізнання не може бути остаточним, і тому воно нескінченне. Із спостереження над собою «*resultera toujours une nouvelle connaissance de mon naturel et de mon humeur*» [9, с.1000], - пише Руссо у Прогулянці першій. У Прогулянці четвертій він висловлюється ще конкретніше: «*Connais-toi toi-même ... n'était pas une maxime si facile à suivre que je l'avais cru dans mes Confessions*» [9, с.1024]. Уявлення про плинність людського характеру, заявлене Руссо, є новаторським¹, перегукується з твором Дідро «Хороший він чи поганий?» («*Est-il bon? Est-il méchant?*») (1781). Всередині автобіографічного циклу Руссо відбувається певна еволюція, яка виявляється у поступовому досягненні складності свого «я».

Можливість відкриття в собі нового пов'язана з вибором просторової точки зору, точки відліку і спостереження. Відмінність початкових настанов «Сповіді» та «Прогулянок» вдало фіксує Ж.-А. Голдшмідт. На його думку, у «Сповіді»

¹ Достатньо порівняти зі статичністю характерів, властивою творам класицизму: «Характери» (1688) Лабрюйєра, «Принцеса Клевська» (1678) мадам де Лафайєт, де героїня не вірить у можливість зміни характеру герцога Немурського.

внутрішній стан «я» багато в чому залежить від зовнішніх чинників, отже, при самодослідженні погляд Руссо спрямований інтроспективно. «Son (Rousseau – O. K.) inquiétude était encore celle de la justification: il y était procédé du dehors vers le dedans» [6, с.32-33]. У «Діалогах», де відбувається розщеплення автобіографічного «я» на «Руссо» і «Жан-Жака», Руссо-автор вдається до прийому «чужих очей», які хибно сприймають та інтерпретують його «я» («Жан-Жак»). Власний погляд на себе ніби стикається з чужим поглядом. Але тут ще немає акцентуації багатоскладовості свого «я», яка з'явиться в завершальному творі автобіографічного циклу Руссо. У «Прогулянках» Руссо зсередини свого «я» дивиться на світ та аналізує і його, і себе: «procède de ce centre immobile d'où tout rayonne et s'annule» [9, с.33]. Послідовно виникає «егоцентризм» нарації.

Про інтроспективний спосіб самодослідження Руссо пише в книзі сьомій «Сповіді»: «il me suffit, comme j'ai fais jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi» [9, с.278]. У «Прогулянках» він заявляє про розрив всіляких зв'язків із зовнішнім світом та зосередженість на внутрішньому душевному житті: «Je suis nul désormais parmi les hommes, et c'est tout ce que je puis être n'ayant plus avec eux de relation réelle ... Mais dans ce désœuvrement du corps mon âme est encore active, elle produit encore des sentiments, des pensées, et sa vie interne et morale semble encore s'être accrûe par la mort de tout intérêt terrestre et temporel» [9, с.1000]. Так Руссо формулює утопічний міф про можливість повної ізоляції «я» від «інших», концепт, який входить у «русоїстський» комплекс ідей.

Адресованість створюваного тексту має свою специфіку. Якщо текст «Сповіді» розрахований на спілкування з різноманітними адресатами (як реальними, так і передбачуваними) – знайомими Руссо, публікою, уявними друзями та недоброзичливцями, а в «Діалогах» навіть з майбутніми читачами, - то в «Прогулянках» основним адресатом Руссо інтенціонально бачить самого себе. «Je n'écris mes rêveries que pour moi» [9, с.1001], - стверджує він. У тексті дійсно домінують форми непрямого звертання до себе: «Apprenons à souffrir» [9, с.1010], «Fixons une bonne fois mes opinions» [9, с.1016], «Saisissons ce moment favorable» [9, с.1016]. Проте, всупереч своїм намірам, Руссо не утримується в межах бесіди із самим собою. Починаючи з Прогулянки четвертої, ніби мимоволі, виникають форми звертання до уявного читача і навіть зав'язується діалог з ним: «Je le donnerais à deviner à tous les hommes de ce siècle» [9, с.1042], «Qu'on me dise à présent» [9, с.1045], «On dira vainement ... Je répondrai...» [9, с.1030]. Та все ж пряма адресація читачеві не характерна для «Прогулянок». У цілому твір виконує функцію повідомлення, призначеного самому собі (хоча читач часом і виникає в полі авторського зору).

Руссо також цікавить не лише сутність того, що зображено, але й сам механізм створення художнього портрета. Це свідчить про посилення метатекстової спрямованості у завершальному творі циклу. У «Діалогах» Руссо за допомогою художнього прийому «роздвоєння» автобіографічного «я» на «Руссо» і «Жан-Жака» прагне відновити своє справжнє обличчя, діє від зворотного, розвінчує неправдивий портрет. У «Прогулянках» він вже не потребує такого

прийому, та, зрештою, і самого захисту, але цікавиться самим процесом «самопортретування». Це можна розглядати як наступний етап розвитку руссоїстської думки у межах автобіографічного циклу.

У «Прогулянках» виразно позначені дві теоретичні проблеми художньої автобіографії, згодом концептуалізовані спеціалістами: особливості функціонування пам'яті та принцип відбору фактів. При зіставленні того, що дійсно відбувалося в житті, з художньо відображеним Руссо цікавиться феноменом заповнення пропусків пам'яті. На основі власного творчого досвіду - досвіду написання «Сповіді» - він відтворює цей процес у Прогулянці четвертій: «*Mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par les détails que j'imaginai* (курсив наш – О. К.) *en supplement de mes souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires*» [9, с.1035]. Руссо фіксує момент свідомого або мимовільного привнесення вимислу в спогади про реальність, що розмиває грань між документальним і романним у творі мемуарно-автобіографічного жанру.

Інший шлях заповнення пропусків на основі несвідомих ментальних операцій пов'язаний з категорією часу. Руссо зазначає, що на спогади про минуле непомітно накладається відбиток сьогодення. Факти, події, почуття подаються з позиції сьогоденного знання про них, про їх історію та наслідки. Тому в художньому відображенні минуле постає таким, яким письменник *бачить* його сьогодні, а не таким, яким воно було *насправді*. «*Je disais des choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient du être* (курсив наш – О. К.)» [9, с.1035]. Створена у такий спосіб «розповідь про себе» є певним «гібридним» утворенням, де реальне і вигадане тісно злиті та невіддільні одне від одного.

Принцип відбору подій Руссо співвідносить з назвою «Сповіді». Він підкреслює, що в цьому аспекті для нього важливе самооголення, яке можна здійснити лише за допомогою згадування про факти, що характеризують переважно негативні сторони особистості. Пізніше такий підхід відкидатиме Шатобріан². «*J'ai rarement dit le bien dans tout ce qu'il eut d'aimable, et souvent je l'ai tu tout à fait parce qu'il m'honorait trop, et qu'en faisant mes confessions j'aurais l'air d'avoir fait mon éloge*» [9, с.1036]. З цього випливає, що створений портрет є неповним, оскільки відображає лише одну з безлічі сторін «я». Цей висновок впритул приводить Руссо ще до однієї проблеми художньої автобіографії – неможливості вичерпного зображення себе.

Проблеми, порушені Руссо, набули статусу теоретичних лише два століття потому. У роботах «*L'autobiographie en France*» [7] (1971) і «*Le pacte autobiographique*» [8] (1975) Ф. Лежен серед проблемних аспектів функціонування автобіографії аналізує й ті, які виокремив Руссо. Крім згаданих - специфіки роботи пам'яті, відбору фактів і нескінченності художнього самопізнання, вчений досліджує питання про вибір адекватного стилю оповіді, про моральне право письменника на оприлюднення фактів особистого життя інших людей.

² За спостереженням А.В. Попової, у «Замогильних записках» Шатобріан цитує Августина, порівнює себе з Абеяром, часто посилається на Монтеня [3, с.108], тоді як із Руссо він полемізує.

Автобіографізм «Прогулянок» органічно пов'язаний із самодослідженням «Сповіді» у репрезентації нового етапу свого «я», але водночас він функціонує як явище самостійне. Його самотність зумовлена, по-перше, вибором іншого, ніж у «Сповіді», ракурсу самоспостереження, по-друге, часовою дистанцією, що розділяє написання обох творів і надає можливість іншого усвідомлення себе. Виявлення інших типів зв'язку всередині автобіографічного циклу Руссо може стати завданням наступних розвідок.

Список використаних джерел

1. Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо. – М.: Художественная литература, 1976. – 310 с.
2. Лукьянец И. В. Эволюция структуры воспоминания в автобиографической трилогии Ж.-Ж. Руссо // Художественный текст: Структура и поэтика: Межвузовский сборник / Под ред. И. П. Куприяновой. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. – С. 61 - 71.
3. Попова А. В. Мемуары Ф. Р. де Шатобриана и проблема исповедального жанра // Античність – Сучасність (питання філології). – Вип. 3. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – С. 103 - 111.
4. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Academia, 2006. – С. 157 - 203.
5. Dédeyan Ch. Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII siècle. – P.: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966. – 429 p.
6. Goldschmidt G.-A. Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude. – P.: Phébus, 1978. – 191 p.
7. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – P.: Armand Colin., 1971, 1998, 2003. – 192 p.
8. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. – P.: Seuil, 1975, 1996. – 385 p.
9. Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques. – P.: Gallimard, 1959. – 1970 p.
10. Starobinsky J. La transparence et l'obstacle. – P.: Gallimard, 1971. – 457 p.

Надійшла до редакції 25.12.2010

УДК 821, 161.2 – 343. 09

В.Ф. Подлесна (м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕЙ «БРАТСТВА ТАРАСІВЦІВ» У КАЗЦІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО «ХО»

Стаття присвячена аналізу політичної сатиричної казки М. Коцюбинського «Хо». Розглядається художня реалізація в творі ідей

національно-культурного відродження України на межі XIX – XX ст., що пропагувалися «Братством тарасівців», до кола якого входив сам письменник.

Ключові слова: жанр, дитяча література, політична сатирична казка, ідея.

Статья посвящена анализу политической сатирической сказки М. Коцюбинского «Хо». Рассматривается художественная реализация в произведении идей национально-культурного возрождения Украины на рубеже XIX– XX вв., которые пропагандировались «Братством тарасовцев», к числу которых принадлежал сам писатель.

Ключевые слова: жанр, детская литература, политическая сатирическая сказка, идея.

The article is devoted to the analysis of M. Kotsiubynsky's politico-satirical fairy-tale «Kho». The article examines artistic realization in the texts of ideas of Ukrainian national-cultural rebirth at the turn of 19-20 centuries which was promoted by «Bratherhood of Tarasovs», a member of which the writer was himself.

Key words: a genre, children's literature, a politico-satirical fairy-tale, an idea.

Однією з найпомітніших постатей у розвитку української літератури кінця XIX – початку XX століття по праву вважається М. Коцюбинський – письменник світового рівня. Творчість М. Коцюбинського стала відкриттям у світовій літературі, збагативши українську літературу, вписавши в неї одну з найяскравіших сторінок. Це був письменник з власним творчим обличчям, з оригінальним і самобутнім стилем, який намагався вийти поза тісні межі тогочасного літературного напрямку. І він реалізував це бажання у високохудожніх психологічних творах, що стали окрасою не тільки української, а й світової літератури. На особливу увагу заслуговують його твори для дітей «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник», які талановито й самобутньо ініціювали в нашій літературі імпресіонізм. Але найцікавішим твором для дитячого читання по праву вважається казка «Хо», яка знаменна неповторним пейзажем ранкового лісу, що обрамлює твір, і запам'ятався багатьом поколінням читачів як класична сторінка української літератури. Казка, як відомо, є універсальним твором, розрахованим на різновікову читацьку аудиторію. Так, опис ранкового лісу формує естетичні смаки й любов до природи в юних читачів, які знайомляться з твором у скороченому варіанті. У дітей середнього шкільного віку, які читають твір повністю, казка виховує почуття національної свідомості, а також яскраво ілюструє загальнолюдські вад (боягузтво, лицемірність) і чесноти (чесність, сміливість, відданість справі). Дорослі ж не можуть оминати увагою прогресивні ідеї, які художньо реалізуються у творі, та засудження автором такого методу виховання, як залякування. Це твір, у якому повною мірою визначився сатиричний талант письменника.

Казку «Хо» було написано в січні 1894 року – у той час, коли письменник зблизився з «Братством тарасівців», заснованим у 1892 році (М. Коцюбинський був скарбничим братства). Першими членами братства були брати Міхновські, Є. Черняхівський, Іван Липа, Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Кононенко, В. Шемет, М. Вороний. У часописі «Правда», що виходив у Львові, «тарасівці» надрукували свою програму «Profession de foi, або Визнання віри молодих українців», автором програми був 19-річний студент-правник М. Міхновський. За короткий час осередки товариства створено в Одесі, Полтаві, Харкові, Катеринославі, Чернігові, але найчисленнішу групу тарасівців М. Міхновський організував у Києві. Вона вирізнялася кількісним складом і соціальним статусом її членів (крім студентської, до неї належала й національно свідомо селянська молодь). У своїй програмі учасники «Братства» зобов'язувалися бути завжди «консеквентними українцями»: дбати про те, щоб українська мова панувала в родині, установах, школі; обороняти права українського народу [9, с.323]. В умовах царської Росії, яка вела гнобительську політику як в економічному, соціальному, так і культурному житті, це було надзвичайно важко, а часом і небезпечно. Але революційно-демократичні ідеї «Братства тарасівців» були близькі М. Коцюбинському, який провадив просвітницьку роботу серед робітників і селян, працюючи у філоксерній комісії (написав статтю «Життя українців по малих містах. З українського Поділля», перекладав Ф. Достоевського, А. Міцкевича). Крім того, М. Коцюбинський читав газети й книги для неграмотних селян і робітників, прочитане завжди роз'яснював, грамотним роздавав книги. Отже, роботу «Братства» було спрямовано насамперед на культурно-освітні заходи та пробудження національної свідомості пересічних громадян, на агітацію за емансипацію жінки. Проте погляди письменника вже тоді не збігалися з програмою «Братства тарасівців», бо мали більш революційний і демократичний характер. Так, дослідники творчості М. Коцюбинського Ю.Б. Кузнецов і П.І. Орлик зазначають, що письменник провадив сміливі бесіди з робітниками, критикуючи царський уряд і закликаючи їх до об'єднання в боротьбі з царизмом [5, с. 19]. Та через певний час, з причини ідеологічної утопічності, братство розпалося. Але, незважаючи на це, залишилися програмні твори письменника, які своєрідно ілюструють світоглядні засади та ілюзії молодечого ентузіазму письменника – оповідання «Ціпов'яз» (1893) та казка «Хо» (1894). Остання є об'єктом нашого дослідження.

Цей твір, безперечно, привертав увагу літературознавців. Так, відома дослідниця життя і творчості М. Коцюбинського Н. Калениченко, спираючись на спогади сучасників письменника, розглядала цей твір з погляду реалізації в ньому революційно-демократичних ідей [1, с. 44]. Більше уваги в осягненні змісту твору «Хо» приділив П. Колесник («Коцюбинський – художник слова», 1964). Зокрема, він підкреслює, що на час перебування М. Коцюбинського в «Братстві тарасівців» не могло бути й мови про його революційно-демократичні погляди. П. Колесник наголошує на тому, що це були роки шукань, коли письменник зазнав впливу буржуазно-ліберального культурництва, що відобразилося на його

художній творчості, завдавши їй немало шкоди [2, с. 8]. Згодом дослідник поетики прози М. Коцюбинського Ю. Кузнецов, говорячи про високу майстерність автора в зображенні пейзажу в казці «Хо», відзначить, що це зумовлено насамперед жанровою своєрідністю казки [4, с. 70]. Революційний же зміст твору залишиться поза увагою дослідника. На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки цей твір розглядається як зразок дитячої літератури та як твір, що відіграв ключову роль у становленні Коцюбинського-письменника (Я. Поліщук) і є обов'язковим для вивчення у школі.

Узагалі різних аспектів поетики казки «Хо» торкалося чимало дослідників творчості М. Коцюбинського та укладачів збірок літературних казок. Усі вони наголошували на тому, що казка М. Коцюбинського – це насамперед вірцевий твір дитячої літератури (В. Майоров, С. Пригодій, В. Шевчук, Ю. Винничук, О. Шевченко, Т. Качалова, В. Полковенко, Л. Ліщинська). Увага дослідників здебільшого акцентується знову ж таки на хрестоматійному пейзажі й міфологічному образі Хо. Деякі видання сучасних збірок літературних казок твір подають у скороченому варіанті під назвою «Ранок у лісі».

Метою нашої статті є з'ясування особливостей художньої реалізації у творі М. Коцюбинського «Хо» ідей «Братства тарасівців», що зумовлено активним розвитком сучасної літературознавчої науки в галузі жанру літературної казки, зокрема виділення такого її різновиду, як політична.

Вважаємо доцільним передусім звернутися до проблеми жанрової приналежності твору М. Коцюбинського. Адже традиційно зміст казки спрямований не на втілення революційно-демократичних ідей, він повинен мати виховне значення, а не відображати реальні історичні події і ситуації. Так, наприклад, В. Майоров називає «Хо» напівпубліцистичним твором, з цензурних міркувань замаскованим підзаголовком «Казка» [6, с. 31]. Ще раніше жанрову форму твору визначали як оповідання, але не остаточно. Скажімо, Н. Калениченко цей твір характеризує і як оповідання, і як політичну сатиричну казку одночасно [1, с. 43]. Я. Поліщук називає його казкою [8, с. 56]. Ми, у свою чергу, спираючись на основні положення праці В. Шевчука «Українська класична літературна казка та шляхи її розвитку» [10], схилиємося до думки, що це політична сатирична казка, авторами якої в українській літературі є Іван Франко, Данило Лепкий, Іван Липа, Василь Пачовський, Остап Василенко, Василь Королів-Старий та інші.

Учасники «Братства тарасівців» своїми діями подавали приклад боротьби з соціальними й громадськими страхами тогочасного суспільства. Захищаючи національну гідність, вони виступали проти гніту пануючої нації в політиці, культурі та літературі. У казці «Хо» важливе місце посідають роздуми і дискусії в колі молодих братчиків-тарасівців про страх жінки бути повноцінним учасником громадського життя і відректися від загальноприйнятих канонів соціальної обмеженості жінки (Ярина Дольська). Не оминається увагою й страх царських чиновників бути політично скомпрометованим перед урядом, що призвело їх до дворушництва, обмеженості, підступності, здатності на підлість (Макар Літко).

Саме такий духовний занепад прагнули подолати тарасівці. Найбільша увага приділялася функціонуванню української мови, яка визнавалася учасниками «Братства» як примат нації. А найвищим пріоритетом для них була незалежність України. Але такі погляди в умовах реакційної Росії були небезпечними і в багатьох пересічних громадян, які змирилися з ситуацією повсякчасного гніту, не викликали ніяких інших почуттів, крім страху. Отже, автор не випадково скористався фольклорною першоосновою й надав алегоричного характеру оповідці про демонологічну істоту Хо, який повсюдно сіє страх, на чому й ґрунтується його влада над людьми: *«А тим часом страх владно панує на землі, змагається з приязнею, з чесним пориванням, з обов'язком, ламле життя, безсилим чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи...Страх! Прищеплений дитині, виплеканий аномальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого...Страх!... Хо – страх»* [3, с. 155].

Персонажі казки персоніфікують цей страх. Окремі її розділи схожі на самотійні образки, об'єднані лише умовно, але в кожному з п'яти розділів присутній страх Хо, який є головним героєм. Автор показує процес зародження й існування людського страху в різних виявах. Не випадково людський страх уособлений в образі старого мудрого діда з його глибокими філософськими думками про людську сутність, бо страх існує дуже давно. Страх чорною тінню завжди супроводжував людство, змінювалися лише деякі сюжети. Наприклад, майже незмінним протягом тисячоліть залишився страх темряви, смерті та бідності. Психологічна наука розрізняє два основних види страху – біологічний та соціальний, де обов'язковою передумовою другого є перший [11]. У казці «Хо» М. Коцюбинського психологічно переконливо відтворене почуття страху. Так, у третьому та четвертому розділах репрезентовані соціальні страхи, що витікають із біологічних (згадаймо перший розділ – дитячий страх темноти), але завжди мають специфічний соціальний компонент (Ярина Дольська, Макар Літко), який виходить на перше місце. Конкретні форми виявлення соціальних страхів залежать від особливостей історичної епохи і типу суспільства. У другому розділі бачимо формування страху в дитячій душі. У шестирічного хлопчика виникає безліч запитань до матері: у вечірню годину його цікавить, де поділося сонце, де його хата, чи має сонце дітей, чому не сплять зорі на небі, коли спить сонце... Він просить матір пустити його до Петрика, але мати не хоче, щоб її син товаришував з Петриком – сином куховарки. Зрештою, розмова закінчується залякуванням дитини дідом Хо. Хлопчика залякують нянька Марина та мати, дитину залишають на самоті зі страхом, який оселиться в його душі надовго, а може, і назавжди, і стане добрим підмурівком для формування «дорослих» соціальних страхів: *«Бо хто раз спізнається з почуттям страху, не хутко зможе відкараскатися від нього... Зростає дитина, змужніє, і багато сил, вартих кращої долі, змарнує на боротьбу зі страхом, та ще добре, переможе!.. Шкода сил, шкода часу...А хто винен?»* [3, с.159]. Остання фраза звучить як риторичне питання і водночас нагадування, що все починається з родини, з того психологічного клімату, в якому

дитина зростає і де формується її світогляд. Тут ми бачимо родину, в якій чітко працюють два найсильніших механізми покори – страх і релігія: *«Божевільний жах охоплює дитину, поширює зіниці, витяга обличчя, ворухить волоссям на голові, душить за горло... – Діти, спати! Пора вже!.. Марино, клади дітей спати!.. – розтинається голос материн й будить, як зі сну, хлопця. Марина ставить хлопця на молитву. – «Отче наш, що на небі...» – непритомно проказує він за нянькою, а сам дивиться вбік, на вікно. «Нехай буде воля твоя, як...» Ой, там щось руками маха, аж по вікні шкряба! – тремтить хлопець. – «Хліб наш щоденний...» [3, с.158]. З такої дитини виросте дуже “зручна” для тогочасного суспільного устрою людина.*

У третьому та четвертому розділах казки М. Коцюбинський апробує засоби сатиричного зображення: саме такими постають Ярина Дольська та Макар Іванович Літко, представники старого народництва, які зреклися своїх ідеалів і стали фактичним інструментом владної політики. В образі Ярини Дольської автор викриває нерішучість, легкодухість розпеченої панночки, для якої довгі роки існував міцний мур між простим народом «бидлом» та панами: *«Минали роки, збільшуючи той мур, що стояв межі двором та селом. З одного боку були пани, з другого – «бидло». Виросла Яринка на панну Ярину й мусила позбутись думки, що все, що її оточує, належить до батька або може бути куплене батьком за гроші» [3, с.161]. Завдяки своїй освіченості Ярина стала по-іншому дивитися на «темних» людей і з щирим запалом молодечого серця вирішила їм допомогти: «Правда, кожна нова думка, що не згоджувалася з її дотеперішнім світоглядом, викликала цілу бурю в молодій, незміцнілій ще душі, але мур, що відділяв її від села, валився й відкривав не бидло, а справжніх людей, з людськими інтересами, і болями й радощами. Ярину зацікавило се невідоме їй «музицьке царство». Вона почала придивлятися до нього, наскільки се було в її змозі, і налякалась темноти й убожества, що панували там» [3, с.161]. Але в рішучу хвилину, отримавши призначення на село, заради чого вона стільки боролася, Ярина стала вагатися, злякалася майбутніх труднощів і бідності, не змогла покинути багатого життя, аристократичного оточення й піти на боротьбу з горем людським: «Ніхто. Одна... Нема рідної душі, щоб щирим словом, співчуттям загоїла рани сердечні, заспокоїла, підтримала... Відрізана, як скибка від хліба, самотня, як хрест на роздоріжжі... Пустка навкруги, холод...» [3, с.164].*

Образом Ярини письменник розвінчував типи «просвітителів», зображених у творах українських письменників-демократів (О.Кониського, Олени Пчілки, Б.Грінченка), зокрема образ Катерини з повісті Б.Грінченка «Соняшний промінь». Якщо Б. Грінченко намагався довести, ніби Катерина дійсно виконала свій намір і почала працювати в сільській школі, то М.Коцюбинський подав більш реальне закінчення «діяльності» подібної просвітительки. Трохи пізніше у творі «Лялечка» він показав, як вироджуються такі «ідеальні» Катерини, коли вони йдуть «у народ» [1, с.44-45]. Змальовуючи Ярину, автор вдається до спокійної іронії: *«Стільки сили молодій мати, мати життя ціле перед собою – і не зважитися стати до боротьби з дідом, з порохом, що не нині, то завтра*

розсиплеться!» [3, с.163]. Ярину пройняв страх від того, що вона, мріючи про служіння народові, не готова була пожертвувати своєю молодістю, здоров'ям, життєвими благами заради ідеалістичного пориву.

Пана ж Літка автор зображує з особливою, в'їдливою сатирою, навіть сарказмом. У ньому вгадується радикальне несприйняття старого українофільства з його порожньою, не підкріпленою реальними справами риторикою народолобства. Як справедливо зазначав Я.Поліщук, «Макар Іванович смішний у своїх загумінкових фобіях, що виявляють у ньому людину малого духу» [8, с.56-57]. *«Страх обгортає його такий, якого він не пригадає в дитинстві навіть. Напевне, сором переміг би той страх, коли б наш патріот міг збоку глянути на свою громадську відвагу, чи то пак на брак її. Але де там йому до сорому, коли шкура в небезпечності! Шкура, розумієте ви? Шку-ра!!» [3, с.170],* – пише М. Коцюбинський. Саме шкурницькі інтереси визначають усю поведінку цього діяча.

Письменник навмисне загострює цей образ, перебільшує його негативні риси, відтінюючи невідповідність між тим, кого хоче вдавати з себе Літко, і тим, ким він є насправді. Автор увесь час зіставляє високопарні ліберальні фрази Літка і його справжні нікчемні наміри. З одного боку, Літко прагне показати себе «патріотом», справжнім захисником народним, а з іншого, – страшенно боїться втратити тепленьке місце, скомпрометувати себе в очах начальства: *«Треба ж було зробити таку капітальну дурницю – піти на ті вечорниці...Бути не може, щоб не пронюхано, хто там був, про що балакано...і тоді...прощай, Макаре Івановичу!... Попрощайся з посадою, з родиною і в двадцять чотири години... Ото вклепався, ото вскочив!...» [3, с.169 – 170].* Усе його життя перетворюється на суцільний страх за себе і тремтіння за свою кар'єру. Страх оповив його душу і скував усі людські почуття. Коли Літка попрохали відвезти вінок і бути депутатом на похороні відомого українського письменника, він так перелякався, що аж заслаб від страху.

Цей «українець» і «патріот», що в роки студентства навіть просидів вісім місяців у в'язниці, насправді виявляється лицеміром і боягузом. Він ще може – у великій таємниці – видати своїм коштом збілочку творів «поета-самовродка Рябоклячки», може навіть піти на вечірку «молодих», звичайно, потай. Цим, по суті, й обмежувався його «патріотизм».

Варто звернути увагу на ще один суттєвий фактор «українства» Макара Літка – це українська мова, якої він до ладу не знає, але має намір написати наукову розвідку саме українською мовою. Згадаймо, що під час написання твору «Хо» питання мови як показника української нації й держави було актуальне, до того ж у суспільстві збереглася пам'ять про славнозвісні Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876). Тому в образі Макара Літка правдиво відтворена позиція певної частини тодішнього суспільства – лицемірне незнання мови. Інша частина «не знала» української мови вимушено.

Останній, п'ятий, розділ казки є контрастним щодо попередніх як за змістом, так і розкриттям питання освіченості народу, функціонування

української мови, зокрема розмовної. В уста позитивних героїв автор вкладає думки, які сформувалися в нього під час перебування в «Братстві тарасівців». Із уст позитивного героя, якого автор протиставляє Літкові, чуємо: *«Хай мова наша не буде мовою, якою звертаються лиш до челяді... Хай вона бринить і розгортається в нашій родині, у наших зносінах товариських, громадських, у літературі – скрізь, де нам не заціплено...»* [3, с.174-175]. Показовим також є момент, коли табличка з написом «Школа» з'являється на колишній корчмі. Показуючи абсолютний контраст між цими двома змістовими поняттями, автор наголошує на необхідності народної освіти, на вивільненні людей з темряви неосвіченості: *«Хо наблизився, глянув на табличку й прочитав: «Школа». Е-ге-ге! Ось воно що! Недавно була корчма, а тепер школа. Де ж корчма? Хо обійшов село, але корчми не було. Чудасія, та й годі!»* [3, с.177]. Молодь, яку М. Коцюбинський зображує в цьому розділі, є енергійною, відважною й навіть зухвало сміливою, яка йде в бій за свої ідеали й переконання. Щоправда, її позитивна програма досить невиразна й абстрактна: *«...всі вони грілися біля одного вогнища, кожен брав звідти світло й тепло. Огнище те – любов до своєї країни, до свого народу; світло – то ідея, що дала зміст життю, то свідомість своїх обов'язків; тепло – віра в перевагу добра над злом, правди над кривдою, світла над темрявою...»* [3, с.174], але прогресивними є її основні принципи – сміливість, працьовитість, єдність, згуртованість, громадська активність. Дід Хо вперше зустрівся з силою, могутнішою від сили страху, уперше він повірив, що прийдуть інші часи, коли сміливість візьме гору над страхом. Тоді *«склоняється Хо перед силою, вищою й сильнішою від сили страху»* [3, с.179]. Тут з'являються герої нової формації – агроном, лікар, учитель і письменник: вони не бояться і жертвовно працюють для свого народу.

Отже, ідею казки легко ідентифікувати, тим паче, що вона, як уже згадано, тісно пов'язана з програмою просвітництва «Братства тарасівців», яке носило національно-народницький й культурно-просвітянський характер. В останньому розділі твору суто ідеологічні завдання виступають на перший план, і в художньому втіленні їх у конкретні образи відчувається певна декларативність, схематичність. На це М. Коцюбинському свого часу вказував Панас Мирний у своєму листі від 12 серпня 1898 року, зазначаючи, що оповідання «Хо» йому з усіх творів найменше сподобалося, бо воно занадто публіцистичне. Крім того, Панас Мирний зауважував, що й сам образ «Хо» здається йому не зовсім зрозумілим: *«то він чекає того сміливого, хто гляне йому у вічі, щоб самому навіки спочити, порохном розсипатися; то, зустрівши таку сміливу молодь, замість очікуваного радісного спочинку, починає з нею сперечатися»* [7, с. 440]. З цього приводу П. Колесник у вищезгаданій праці зазначав: *«...відчуття справжнього художника-реаліста не дозволило письменникові бажане видати за дійсність. І не випадково з погляду художньої правди Хо не вмирає, а лишається жити»* [2, с. 86].

Але, попри ці слушні зауваження дослідників, слід звернути увагу на таку деталь твору: письменник протиставляє не тільки ідейну орієнтацію героїв, а й

духовну, наприклад, окремі недоліки й позитивні риси людських характерів. Звернемося до ситуації, коли Макар Літко має лицемірний намір написати розвідку українською мовою, а скромний лікар зробив це без гучного марнослів'я і написав *«популярний виклад з гігієни для селян, звичайно, мовою вкраїнською...»* [3, с.179]. Отже, М.Коцюбинський виразно окреслив два типи героїв: ті, які говорять про свої патріотичні почуття і «глибоко» відчують горе народне (Ярина Дольська і Макар Літко), і ті, хто просто працює на благо того ж народу (герої останнього розділу). Але не можна не відзначити й помітну утопічність у зображенні героїв останнього розділу твору. Адже образи Ярини Дольської і Макара Літка – це соціальні типи свого часу, які автор зумів розкрити, виходячи з власних спостережень, чого не можна сказати про безіменних персонажів з останнього розділу. Про їх утопічність свідчить те, що автор не називає імен, а тільки вказує на професії і спільну мету – самовіддана праця в ім'я України. Можливо, автор натякав на те, що спільна мета не може позбавити людину можливості бути особистістю й мати своє власне ім'я, а не тільки певну професію. Адже рівно через рік після написання казки «Хо» погляди М. Коцюбинського на героїв нової формації різко змінилися в негативний бік. Життя розбило ілюзію того, що навіть одна інтелігентна людина може багато чого зробити на селі. М. Коцюбинський віддаляється від «Братства» і продовжує письменницьку діяльність у діаметрально протилежному напрямку. Герой його твору «Посол від чорного царя» – Солонина – уже не вірить у можливості однієї людини. М. Міхновський, у свою чергу, увійшов в історію України як один з перших речників та ідеологів самостійності України.

Таким чином, з вищесказаного можемо зробити кілька висновків. Маємо всі підстави визначити твір М.Коцюбинського «Хо» як політичну сатиричну казку, що побудована на контрастному протиставленні: перші чотири розділи – сатира на «українофілів», останній – правдиве змалювання молоді, щиро відданої народові, представниками саме такої національно свідомої молоді й були учасники «Братства тарасівців». Зміст твору багато в чому перегукується з програмою «Братства» «Profession de foi, або Визнання віри молодих українців», основними положеннями якої були: національна воля народу, тобто незалежність від Росії, подолання духовного занепаду, відродження й функціонування української мови на теренах України. Ці ідеї художньо реалізуються в казці «Хо» за допомогою персоніфікації, алегорії, іронії, сатири, сарказму та інших художніх засобів. Тут пропагуються найпотрібніші, на думку митця, професії (лікар, агроном, учитель, письменник), які б змогли побудувати нове суспільство. Яскраво вираженою є авторська позиція проти «страху людського», проти нерішучості й боягузтва в боротьбі за громадські справи, за долю українського народу. Найяскравіше це простежується у змалюванні образів Ярини Дольської та Макара Літка. «Новітнім лицарям» українським почуття страху не відоме, письменник змальовує їх відданими національній ідеї юнаками (прототипом є 19-річний М. Міхновський). Слушними є зауваги М. Коцюбинського стосовно виховання дітей, до яких недоцільно застосовувати прийоми залякування, а також

актуалізація думки про те, що основи громадського здоров'я людини закладаються у сприятливому сімейному кліматі.

Список використаних джерел

1. Калениченко Н.Л. Михайло Коцюбинський. Життя і творчість. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 272 с.
2. Колесник П.Й. Коцюбинський – художник слова. – К.: Наук. думка, 1964. – 536 с.
3. Коцюбинський М. Хо // Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 1. – С.153 – 180.
4. Кузнецов Ю.Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1989. – 272с.
5. Кузнецов Ю.Б., Орлик П.І. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М.М. Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К.: Рад. школа, 1990. – 208 с.
6. Майоров В.М. Твори М. Коцюбинського для дітей і про дітей // Українська мова і література в школі. – 1979. – № 2. – С. 21 – 31.
7. Мирний Панас. Лист до М.Коцюбинського від 12 серпня 1898 р. // Зібрання творів: У 7 т. – К.: Наук. думка, 1971. – Т. 7. – 795 с.
8. Поліщук Ярослав. І ката, і героя він любив.... Михайло Коцюбинський. Літературний портрет. – К.: Академія, 2010. – 283 с.
9. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – К.: Либідь, 1995. – Т. 2. Від середини XVII століття до 1923 року. – 606 с.
10. Шевчук В.О. Українська класична літературна казка та шляхи її розвитку // Срібна книга казок: українські літературні казки / Упоряд. Ю. Винничук. – К.: Веселка, 1992. – 493 с.
11. Щербатых Ю.В. Психология страха. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 416 с.

Надійшла до редколегії 15.01.2011

УДК 891.79+891.79-6

І.В. Смаглій (м. Дніпропетровськ) МАТЕРИНЬКИЙ КОД У ХУДОЖНЬОМУ РОЗКРИТТІ ХАРАКТЕРУ АНДРІЯ ЛАГОВСЬКОГО В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ А.КРИМСЬКОГО

У статті розглянуто психосемантику зображення стосунків Андрія Лаговського (головного героя однойменного роману А. Кримського) та його матері, образ останньої як утілення «материнської любові» у зіставленні з образом сім'ї Шмідтів як прототипу «батьківської любові». Висвітлено

динаміку внутрішнього стану А. Лаговського від зворотного комплексу Едіпа до традиційного.

Ключові слова: невроз, психоаналіз, «любов матері», «любов батька».

В статье рассмотрено психосемантику изображения отношений Андрея Лаговского (главного героя одноименного романа А. Крымского) и его матери, образ последней как воплощение «материнской любви» в сопоставлении с образом семьи Шмидтов как прототипа «отцовской любви». Освещено динамику внутреннего состояния А. Лаговского от обратного комплекса Эдипа к традиционному.

Ключевые слова: невроз, психоанализ, «любовь матери», «любовь отца».

In the article considered psychosemantics of the image of the relationships between Andrey Lagovsky (the main hero of the A. Crimski's homonymous novel) and his mother, which character are the incarnation of the „mother's love” versus the character of the Shmidt's family are the incarnation of the „father's love”. Highlighted the dynamics of the A. Lagovski's internal state from reverse complex of Edip to the traditional complex.

Key words: neurosis, psychoanalysis, „mother's love”, „father's love”

Агатангел Юхимович Кримський (3 (15) січня 1871 – 25 січня 1942), – український історик, орієнталіст, письменник і перекладач – був творцем низки цілісних психологічних характерів у романі «Андрій Лаговський». Концептуально навантаженим у ньому є й образ матері. Незважаючи на те, що роман досліджувався в різних аспектах українськими і зарубіжними літературознавцями, висвітлення цього образу на сьогодні є неповним: переважно він трактується лише як додатковий до образу Андрія Лаговського. Висвітлювала це питання С. Павличко, яка в монографії «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського» проаналізувала місце матері в житті та творчості А. Кримського. З огляду на відсутність розвідок, присвячених розгляду образу матері в романі «Андрій Лаговський», актуальність даної роботи є незаперечною.

«Історія стосунків Лаговського з матір'ю – чи не найбільш парадоксальна і незрозуміла з психологічного погляду сюжетна лінія роману», – справедливо наголошувала С. Павличко [8, с. 121]. Дійсно, образ матері є домінуючим фактором становлення характеру головного героя роману «Андрій Лаговський». Як новий персонаж, матір Лаговського характеризується у першій частині роману («Не порозуміються»), та наприкінці останньої, четвертої, частини («Порозумілися»), назви яких відображають стосунки між нею і сином. У другій та третій частинах образ матері є латентним, функціональним у визначенні рівноваги між інстинктами смерті та любові в характері Андрія. Причиною такої рольової домінантності образу матері в романі є депресивна ситуація, яку юний Лаговський не бажає розв'язувати і прагне забути, тому образ матері автоматично

потрапляє до несвідомого шару його психіки, тиснучи тим самим на свідомість і дії сина, головного героя.

Концептуальними в характеристиці матері є листи: у першій частині – від матері до сина, в останній – від родички, яка писала про його матір. А. Кримський фіксує антитетичність реакції Андрія Лаговського на листи в першій і останній частинах твору. У першій частині його реакція на слова листа є негативною, що акцентовано через оціночні означення: «осміхнувся... криво й кисло» і при цьому назвав матір «нещасливою дикаркою». Юнак упевнений: якщо він не любить свою матір, то й не повинен перебувати біля неї. Звернувшись до прийому самоаналізу героя, А. Кримський розкриває його почуття до матері: син зауважує лише жалість як дуже розвинене своє відчуття: «Мені на неї жалко тільки, а любові немає...» [4, с. 40]. Автор акцентує еволюцію внутрішнього ставлення Андрія до матері: «жаль» – «велика антипатія» – «забуття». Але в останній частині роману («Порозумілися»), дія в якій відбувається через сім років після розлуки з матір'ю, син, уже професор, повертається до неї. С. Павличко доречно відзначила, що імпульсом до цього послужив лист. У першій частині «примітивний» лист матері був зразком її дикунства [8, с. 125]. На доказ думки дослідниці, можна навести опис у четвертій частині роману реакції професора на лист, яка була прямо протилежною іронічному настрою молодого Лаговського: у нього «сперло дух, закрутилося в очах» [4, с. 292]. Зустріч із матір'ю після багаторічної розлуки викликає щирі сльози героя, йому стає «соромно, аж до болю соромно» [4, с. 295]. Листи з батьківщини інтерпретовані в романі як психологічний стимул, що змушує Лаговського повертатись додому.

Фрустраційний характер ставлення до матері репрезентовано через систему деталей в епізоді першої зустрічі Лаговських після тривалої розлуки. Спочатку Андрій «пильно» оцінює її зовнішній вигляд, помітивши, що «Одіж на ній була, правда, панська, та дуже простенька, полатана, без усяких претензій на моду. Обличчя її – неінтелігентне, вульгарне. Руки червоні, порепані» [4, с. 12], – він придивляється до матері як до потенційно негативного об'єкта. Новина, що в матері епілепсія, «падучка», викликає в Лаговського страх і огиду, він починає підсвідомо звинувачувати матір у своїй хворобі, що могла бути ним успадкованою, адже він «істерик»: «Парубок не міг запанувати над собою і придушити оте нелюбе почуття, яке на коротку хвилину заворушилося на самому споді його серця» [4, с. 13].

Н. Зборовська у дослідженні коду української літератури відзначала: «Розщеплення материнського образу на «хороші» і «погані» аспекти означає, що об'єкти стають ідеалізованими і страхітливими, а також далекими від реальності...» [3, с. 16]. Образ матері в романі А. Кримського постає через сприйняття Лаговського. Його почуття, викликані звісткою про хворобу матері, спроектовано на образ матері та є підсилюючим фактором його «поганого» настрою, стану. Юний студент у своєму ставленні до матері – суб'єктивний, фіксуючи у своїй свідомості лише негативні, на його думку, моменти її життя, нагромадження яких зумовлює його бажання покинути її. Із розвитком сюжету

роману автор акцентує поступове посилення незадоволення Лаговського матір'ю. Стан запобігання перед „сильними світу цього” й образ матері настільки тісно переплелися у його сприйнятті, що він, ненавидячи перше, переносить свій гнів і на матір. «Гидка лакейщина» – таку характеристику Андрій дає матері, тим самим гіперболізуючи її уявну провину перед ним. Її вчинки він часто розглядає як приниження власної гідності. Те, що стара Лаговська рве сливи-ренклоди, щоб віднести їх пані Лоначевській, Андрій розцінює як зраду пам'яті батька, який посадив сливу, і водночас переносить це на себе. Образ батька автор подає досить аморфно, згадавши, що «покійного батька парубок дуже любив» [4, с. 16]. «Тепер йому важко було, що овочі з тієї батькової ренклоди здалися на підлизування до суддїхи» [4, с. 17].

З точки зору психоаналізу, Лаговський у романі А. Кримського наділений характерними синівськими комплексами, про що С. Павличко писала: «За фройдівською термінологією, маємо справу з негативним, або зворотним Едіповим комплексом, який передбачає ненависть до матері й любов до батька» [8, с. 123]. Дослідниця справедливо відзначала, що в тексті немає деталей зовнішності чи характеру матері: її образ постає, як зауважено вище, через призму свідомості Лаговського, через аналізування ним власної зневаги до неї. С. Павличко допускає, що проблеми героя з матір'ю, героїнею роману, зумовлені проблемами самого А. Кримського, який також звинувачував матір у своїх спадкових хворобах: образ матері був тим подразником, про який він уникав говорити або ж згадував іронічно. Аналогічною є й основа художнього образу батька в романі: ідеалізований образ батька у творі мав свого прототипа в житті Кримського. На підтвердження цієї тези можна навести фразу із листа А. Кримського до В. Міллера, де зафіксовано захоплення автором енергійною діяльністю свого батька: «Найцікавішим є мій батько з його неприборканою жагою діяльності. Минулого тижня приїжджав губернатор і, оглядаючи чайну, декілька разів міцно тис батькові руку. <...> Кожні два тижні батько влаштовує народні читання» [5, с. 185] (переклад мій. – І. С.). Порівняно з матір'ю, яка до 1917 року майже не фігурує в листах письменника, постать батька згадується щоразу як невід'ємна частина сім'ї, її опора. Доречно припустити, що у творі „Андрій Лаговський” знаходить вияв ставлення митця до власної матері і надія на майбутнє порозуміння з нею. У цьому аспекті визначальним є лист до сестри Марії, де А. Кримський не лише згадує про матір, але й несподівано виражає ніжне й зворушливе ставлення до неї: «Часто мені стає дуже-дуже тужно без мами. Бідна моя старенька!» [8, с. 130]. Отже, як і в романі, в житті письменника після років відчуження могло відбутися зближення з матір'ю. У цьому зв'язку, С. Павличко правильно наголошувала, що в романі «Андрій Лаговський» «роль матері, любов чи ненависть до неї не може бути однозначно витлумачена. Є багато різних варіантів. Obsесивна ненависть до матері як лейтмотив, наскрізна тема Кримського живиться його загадковою нелюбов'ю до власної матері» [8, с. 131]. Дійсно, герой роману Лаговський постійно порівнює себе з матір'ю і ставить питання: «хто з нас щасливіший?» [4, с. 26]. Так, те, що її приниження

перед панамі і заняття лихварством не позбавляє її відчуття себе щасливою людиною, заганяє Лаговського у глухий кут і ще більше віддаляє його від неї.

Дослідниця Ю. Крістева у своїй роботі «Токата і fuga для чужинця» торкається проблеми взаємовідносин між людиною з комплексом «чужинця» та її матір'ю, яка найчастіше була неуважною до дитини, не розуміла її чи була зайнята, що й призвело до відчуження дитини від неї. Це призводить його до втечі як чужинця: «Жодна перепона не спиняє його, всі страждання, образи й неприйняття байдужі йому, коли він шукає ту невидиму й обіцяну територію, той неіснуючий край, який він виношує у своїх мріях...» [6, с. 12]. Герой А. Кримського, Андрій Лаговський, у стосунках із матір'ю теж відчуває себе чужинцем, бо вона не відповідає його сподіванням. Тому він не залишається з матір'ю, установивши собі нове кредо: «Серед чужих людей знайду собі більше щастя!» [4, с. 41]. Автор детально та послідовно відтворив формування характеру «блудного сина», провівши його через ситуації пошуків матері чи того, хто замінить матір і все, що з нею пов'язане – дім, їжу, захист, комфорт, безпеку. На думку видатного німецького психолога Еріха Фромма, «Найелементарніший із природних зв'язків – зв'язок дитини з матір'ю. ...Матір – це їжа, вона любов, вона тепло, вона земля. Відчувати її любов – значить жити, мати коріння, бути вдома» [9, с. 32] (переклад мій. – І. С.). Він також наголошував на необхідності для будь-якої людини відчуття безпеки та зв'язку зі своїм корінням незалежно від віку, адже саме вони пов'язані із матір'ю. Герой А. Кримського, Андрій Лаговський прагне будь-що вирватись з-під матеріної опіки, що опросявнюється в розкритті автором нав'язливого бажання обірвати будь-які контакти з рідним селом Громополем. Його бажанням покинути матір таємно вмотивовано глибоке закорінення у підсвідомості сорому і зневаги героя, що реалізовано у формі сну про двох суддів. На думку М. Кляйн, фундаментального значення для подальшого розвитку дитини набувають стосунки з матір'ю та материнськими грудьми як найважливішим об'єктом, який сприймає дитина. Від того, наскільки ці стосунки будуть задовольняти дитину, активізуються деструктивні імпульси, а також любов – спочатку до матері, пізніше як чинник розвитку стосунків із навколишнім світом. Відповідно якщо матір не виконує своєї ролі в уявній світобудові малюка, який потроху стає дорослою людиною, то малюк починає шукати їй заміник [11]. Постійна потреба матері виливається в Лаговського у відчуття тривоги, зумовлює неврози.

У другій частині роману («Туапсе») письменник подає образ врівноваженого, щасливого, зі спалахами меланхолійності чи розчулення молодого професора. Автор безпосередньо відзначає зникнення у героя неврозів, пов'язуючи останнє зі зміною оточення та середовища його побутування: він знайшов об'єкт – заміник матері – сім'ю генерала Шмідта. За Фроммом, фіксація уваги, почуттів людини на постаті матері може виявлятися у двох видах фобії: небажання кидати материнське лоно і небажання, страх бути віднятим від материнських грудей. Другий вид фактично виявляється в тому, що в людей «зберігається глибока потреба, щоб їх пестив, годував, захищав хтось, хто виконує роль матері; вони

завжди залежні, відчують страх і невпевненість за відсутності материнського захисту, але оптимістичні й активні, коли в них є любляча матір або людина, яка її замінює» [9, с. 34]. Поведінкою дитини, залежної від матері, наділено в романі А. Кримського героя Лаговського. Ставлення Андрія до членів родини Шмідтів оприявнюється через своєрідні сімейні кліше («вона (генеральша – *І. С.*), мов мати на сина, дивиться на нього» [4, с. 49], «здавалося, що він молодого Шмідта знає вже не п'ять тижнів, а трохи чи не п'ятсот літ» [4, с. 62], «він (Андрій Лаговський – *І. С.*) більше не сам, у нього є брат, та й який брат!» [4, с. 81], «Він не тільки на обох Шмідтів (Костянтина й Аполлона – *І. С.*) дивився під ту хвилину, як на малих дітей, але й себе самого ще більше почував наївною дитиною, яка бажає прилаштуватися до когось» [4, с. 95], «За два чи три тижні професор зробився зовсім своєю людиною в сім'ї генерала Шмідта» [4, с. 105]), та аксіологічні висловлювання самого Андрія Лаговського («Шмідтова сім'я – це для мене рідний батько, рідна мати й рідні брати!» [4, с. 291]). Після довгих пошуків сімейного затишку молодий вчений отримує його, як відчуття захищеності, уваги, яких так прагнув. Лаговський вважає, що своїм звільненням від деструктивних імпульсів він завдячує саме Шмідтам, а його світовідчуття звужується до їх ідеалізації: «І всі вони, всі оті чудові, недосяжно гарні люди, всі вони його люблять! Він більше не сирота! ... Чим він може їм оддячитися, хіба як не собачою вірністю?...» [4, с. 105].

Як антитезу сліпому поклонінню героя А. Кримський експлікує раціональне мислення художниці Петрової. Слова професора «...я – не сам, а маю цілу сім'ю, де мене люблять», художниця заперечує: «Ви вірите, що тая ідилія довго тягтиметься...» [4, с. 140]. Ставлення Лаговського до Шмідтів автор характеризує як «надмірна ідеалізація». Імітація досягнутого молодим ученим призводить до заперечення реальності. У своєму засліпленні родинним щастям Андрій не бажає помічати справжньої міщанської сутності Шмідтів, свого схиляння перед ними, що постає виявом лакейства, в ім'я отримання винагороди хай не матеріальної, а у вигляді уваги, ласки, спілкування. Міщанською за своєю суттю є і любов сім'ї генерала до нього.

В образі художниці Петрової сфокусовано своєрідний тип психоаналітика, який визначає психосемантику стосунків Лаговського зі Шмідтами, виділяючи кілька їх стадій. На першій Лаговський «по-дитячому» ідеалізував сім'ю генерала, оскільки мало знав їх, а недостатню інформацію заповнював лише позитивом. На другій стадії молодий професор обмежив своє спілкування зі Шмідтами, при цьому постійно отримуючи про них негативну інформацію, яка відкривала йому їхню справжню міщанську сутність. Третя стадія стосунків в епізодах, де Андрій знову спілкується із сім'єю генерала, маючи вже як позитивне, так і негативне уявлення про неї, врівноваживши цю інформацію на користь останньої. У характеристиках, вкладених в уста Петрової, ставлення сім'ї Шмідтів до Андрія Лаговського інтерпретовано як любов прагматичну. Художниця констатує: «...ви напевне й сами добре знаєте, що Шмідти з свого боку зовсім не захотять вважати і вас за свого рідного сина та морально відповідати за ваші вчинки» [4, с. 291].

Спираючись на тези Й. Бахофена, психолог Е. Фромм виділяв таку функцію матері як любити своїх дітей незалежно від того, які вони: «...матір любить своїх дітей не за те, що один кращий за іншого, а тому, що вони її діти, і так усі вони схожі і мають рівні права на любов і піклування» [9, с. 40]. Любов батька, за його визначенням, якісно відрізняється своєю тиранією й догматизмом у ставленні до нащадка, бо: «це є любов до сина, якого він любить найбільше, бо той живе у відповідності до його очікувань і краще пристосований, щоб стати спадкоємцем батьківської власності та функцій» [9, с. 42]. Тобто любов матері існує апіорі, а любов батька потрібно заслжити. Спираючись на позиції Е. Фромма, можна стверджувати, що для Лаговського любов сім'ї Шмідтів є втіленням концепції «батьківської любові», а любов рідної матері – «любові материнської». Побічні прояви першого типу любові оприявнюються в епізодах після нездужання Лаговського в Туапсе, тобто після того, як він перестав бути активним розважальником для молодих Шмідтів: «Через свій смуток і мовчання професор ставав для них попросту нудний» [4, с. 182]. Зміна ставлення до нього молодих Шмідтів, за автором, зумовила депресію Лаговського, відчуття тривоги, що, у свою чергу, призводить до розщеплення образу ідеальної сім'ї як заміниці матері. Лаговський вирішує обірвати зв'язки зі Шмідтами, тим самим підсвідомо намагаючись помститись їм за те, що вони не виправдали його сподівань. Повернувшись до Москви, професор перестає відвідувати сім'ю генерала: «Нащо йти? Щоб побачили мене слабовитого, сумного, нудного?» [4, с. 220]. Тобто він усвідомлює, що любов Шмідтів потрібно заслжити особливою поведінкою, а реакція Шмідтів на звістку про роман із Зоєю, яку приніс Володимир, акцентує ту «батьківську любов»: «...в душі їхній родилася однакова антипатія як проти осміюваного Лаговського, так і проти оповідача, Володимира» [4, с. 227]. Не розбираючи ситуацію, до якої потрапив молодий Лаговський, вони засуджують його, адже він був не таким, яким вони хотіли його бачити: «Чим далі йшла розмова на цю тему, тим більше всі Шмідти впевнювали себе, що з професора дуже невдячна й егоїстична натура...» [4, с. 229]; «Другого дня вже й не згадували про нього» [4, с. 230].

Примирення Лаговського із сім'єю генерала носить штучний характер, що оприявнюється в роздумах і діях Андрія: він намагається переконати себе, що він їх любить, бажання заслжити «любов батька» у нього зникає як непотрібне: він відсторонюється від Шмідтів та їх середовища. Один із чинників, що зумовлює відчуття – інформація про рідну матір, її почуття. Нові відчуття витісняють рефлексії Лаговського, пов'язані з ідеалізацією та розщепленням образу сім'ї Шмідтів у його свідомості. У вираженні переживань Лаговського експліковано мотив провини. Андрій Лаговський картає себе за те, що, живучи серед чужих людей, зовсім забув про матір і про родинний зв'язок. Він починає цінувати «некуповане-непродажне, природне почуття» своєї матері, гнів, що виник проти неї багато років тому, зникає, залишається лише «сором», «жаль» за свою поведінку.

На думку М. Кляйн, сутністю провини є переживання шкоди, завданої улюбленому об'єкту власними агресивними імпульсами. [3, с. 230]. Зворотний Едіповий комплекс Андрія Лаговського набуває традиційної форми. На відміну від З. Фрейда, який розглядав фіксацію уваги на матері як наслідок сексуального тяжіння до неї маленького хлопчика, як вияв інцестуозного прагнення, що у поєднанні з опозицією до батька виливається в комплекс Едіпа, Е. Фромм інтерпретував це явище ширше. Першочерговим він вважав емоційний сенс зв'язку із матір'ю, не виключаючи, однак, і сексуальний аспект. Опозиційнував Е. Фромм тезам австрійського психіатра і своїм твердженням, що найважливішим об'єктом у житті дитини є матір (Фрейд вважав, що батько). За Н. Зборовською, Едіповий комплекс можна розглядати в багатьох аспектах: як код для розуміння сексуального розвитку індивіда та феномена статі; як психоаналітичний код для пояснення духовності, феномена творчої особистості й культури загалом. А. Кримський репрезентує Едіповий комплекс як код вираження емоційного тяжіння Лаговського до матері, його потреби у стабільності, яку може дати лише «рідна стріха». Інфантильність Андрія може бути прийнятною лише однією людиною – власною матір'ю. Із розумінням цього «Андрієві ще соромніше ставало. Бо виходило, що всенька материна думка була раз у раз тільки про нього!» [4, с. 296]. Його вірність і вдячність за любов знайшли нового адресата – власну матір, що стало початком зародження нових симбіотичних стосунків у родині Лаговських. Реалізуючи вираження моральних пріоритетів, А. Кримський зображує ситуації, що засвідчують еволюцію почуттів героя – останній приходить до усвідомлення переваги «любові матері», яка «любить його такого, який він є» [4, с. 304]. Ситуація примирення в сім'ї і є розв'язкою конфлікту між матір'ю і сином та внутрішнього конфлікту Лаговського, який знаходить рівновагу між своєю сім'єю та родиною Шмідтів «без драматизування своїх відносин, без давнішнього копірвання в усіх відтінках тих відносин» [4, с. 304].

Список використаних джерел

1. Агатангел Кримський. Нариси життя і творчості / відп. ред. О. Василюк, Ю. Кочубей, Е. Циганкова. – К.: Стилос, 2006. – 564 с.
2. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 502 с.
4. Кримський А. Твори: в 5 т. – Т. 2 / А. Кримський. – К.: Наук. думка, 1972. – 718 с.
5. Кримський А. Твори: В 5 т. – Т. 5 / А. Кримський. – Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1972. – 647 с.
6. Крістева Ю. Самі собі чужі /Ю. Крістева. – К.: Основи, 2004. – 262 с.
7. Маленька Т. Агатангел Кримський: портрет на тлі епох / Т. Маленька // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 11 – 14.

8. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К. : Основи, 2001. – 328 с.
9. Фромм Э. Искусство любить / Э. Фромм. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 224 с.
10. Юнг К. Г. Лекция третья // Аналитическая психология: теория и практика / К. Г. Юнг. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 93 – 132.
11. Мелани Кляйн (Melanie Klein) Зависть и благодарность. Исследование бессознательных источников (2006 г.) [Text file] / URL http://www.psychol-ok.ru/lib/klein/zib/zib_03.html (22. 01. 2011 г).

Надійшла до редколегії 20.02.2011

УДК 821.161.2 – 1.09

О.В. Шаф (м. Дніпропетровськ)

МОТИВ БОЖЕВІЛЛЯ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ

Розглядаються ідейно-світоглядне підґрунтя, функції та поетикальні прийоми художнього втілення мотиву божевілля в поезії Т. Шевченка в ракурсі естетико-стильових тенденцій української літератури XIX – XX ст.

Ключові слова: поетика, фольклор, романтизм, модернізм, мотив божевілля.

Рассмотрены идейно-мировоззренческие основы, функции и поэтикальные приемы художественной реализации мотива сумасшествия в поэзии Т. Шевченко в ракурсе эстетико-стилевых тенденций украинской литературы XIX – XX ст.

Ключевые слова: поэтика, фольклор, романтизм, модернизм, мотив сумасшествия.

The main idea and outlook foundations, functions, poetic models of the artistic realization of the motive of madness in the T. Shevchenko's poetry in according with the aesthetic and style tendencies in the Ukrainian literature of 19th – 20th centuries are examined.

Key words: poetics, folklore, Romanticism, modernism, motive of madness.

Так історично склалося, що в поезії Кобзаря відчитують здебільшого зміст – Ідею, Пророче слово. Небагато є розвідок на сьогодні, присвячених поетиці його вірша, тим конкретним художнім прийомам, завдяки яким твориться магія Шевченкового слова. Серед них слід назвати жанрові студії творчості митця О. Ткаченко, осмислення його доробку в аспекті реалізації естетичної категорії прекрасного І. Тереховою, розгляд її версифікаційних особливостей Н. Костенко, Н. Чаматою, О. Кудряшовою та ін. Хрестоматійним є твердження про близькість поезії Кобзаря до фольклору, що вмотивовується народнопісенною ритмомелодикою, зверненням до традиційних фольклорних образів (козака, соловейка, дівчини, тополі тощо) та сюжетів (зведення дівчини лихою матір'ю, розлучення закоханих, звеличення перемог козацтва над ворогами і т.ін.). Однак «фольклорність» поетики Шевченка круто замішана на геніальному відчутті слова, пасіонарного духу українців, досвіді спілкування з прогресивними інтелігентськими колами Петербурга та Києва, що також не раз було наголошено шевченкознавцями (І. Дзюбою, П. Зайцевим, В. Пахаренком, В. Шевчуком та ін.), тому не може бути зведена лише до наслідування та інтерпретації народнопісенної творчості, як лірика більшості вітчизняних поетів-романтиків тієї доби – О. Шпигоцького, М. Костомарова, Є. Гребінки, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін. Переосмислюючи ключову для радянського шевченкознавства тезу про суть «народництва» Кобзаря, названі шевченкознавці вбачають геніальність поета саме в здатності «підключатися» до «енергетичної мережі» народного духу, що пояснює пророче везіння, повсякчасну актуальність його Слова, глибину і, разом з тим, простоту його поетичних одкровень. Тому «фольклорність» творчості Шевченка виявляється не в його наслідуванні народнопісенних традицій, а в її генезі з того самого джерела, що і фольклор – з архетипних підвалин народного духу, з колективного підсвідомого. Тому цілком слушним видається твердження про міфотворчу природу Шевченкового поетичного світу (відзначену Г. Грабовичем, О. Забужко).

Поряд із фольклорністю віршів Кобзаря шевченкознавці твердять про відповідність його творчих інтенцій (особливо 1837 – 1843 років) естетиці романтизму. Повторювана в навчальній літературі теза про переорієнтацію його творчості від періоду «трьох літ» на реалістичні засади сьогодні видається не цілком слушною, адже ключові романтичні мотиви в ній залишаються провідними. Це мотиви фатуму – у Шевченковому варіанті – долі, світового зла, що часом провокує богоборчі інтенції, мотиви відчуженості / самотності, що модифікуються у вітчизняному ліричному дискурсі І пол. ХІХ ст. у мотив сирітства. Цілком у романтичному дусі розгортається мотив дуальності світу – світ перевертнів-матерепродавців, пристосуванців та прислужників імперії протиставлений ідеальному світові згармонізованого українського суспільства майбутнього, вибудованого за типом матріархальної родини [3, с. 164] – «І буде син, і буде мати, і будуть люди на Землі». Ця ж дуальність відбита у виділеному В. Шевчуком мотиві появи близнюків [3, с. 97], один з яких «буде, як Гонта, катів катувати», а другий буде «катам помагати». Попри включеність творчості

Шевченка в естетичну систему романтизму, її самотність нею не вичерпується, що дає підстави, зокрема В. Пахаренку, відшукувати в ній екзистенціальні засади [1].

Звертає на себе увагу повторюваний у поезії Шевченка різних творчих періодів мотив божевілья, який може бути потрактований на межі романтизму, екзистенціалізму та модерного декадансу. Божевілья може розглядатися як реакція свідомості на нездійсненність життєвої програми, а конкретніше – на екзистенціальну порожнечу, нереалізованість любові в душі людини. Саме тому вершиною в зображенні трагедії його героїв (дівчини з «Причинної», Оксани зі «Слепой», «Відьми», «Сови» та ін.) є втрата розуму, яка супроводжується, а точніше – діагностується – відмовою, відходом від Бога. У поета божевілья виступає закономірним наслідком «глухоти» Бога до людської молитви, як у поемі «Сова»:

Скалічені старі руки
До Бога здіймала.
Свою долю проклинала,
Сина вимовляла [2, с. 86].

Таке заперечення могутності і благості Бога в Шевченка йде в жодному разі не від атеїзму, а від його творчої інтенції на пошук шляху до істини.

Прийомом лаконічної констатації виокреслюється психічний стан горя й безвиході героїні, яка втрачає сенс життя і, як наслідок, віру в справедливість, у людей. Як і героїня «Причинної», нещасна мати в поемі «Сова», охоплена божевільям, йде від людей:

Мати пішла селом
На вигоні сіла
І в село вже не верталась.
День і ніч сиділа
Коло воріт...
Помарніла, скалічила.
Ніхто й не пізнає.
Та й кому там пізнавати
каліку убогу?!
Сидить собі та дивиться
в поле на дорогу... [2, с. 86].

Показово, що, за авторською концепцією, саме жінки від абсурдності, жорстокості світу, від світового зла, що заступає Бога, рятуються «божевільям». У вже згаданій поемі «Сова» всепоглинаюча материнська любов і жертвність (пригадаймо, «свою долю проклинала, сина вимовляла...») зумовлює домінування стихійного жіночо-релігійного начала і, як наслідок, переосмисленні дуади Бог-отець – Син на користь мати - син, де віра ґрунтується не на авторитарному фанатичному служінні, а на материнській сакральній любові. Владні структури - Бог (бо не дав долі і не чує молитви) та імперія (син – рекрут, але це залишається

за кадром як несуттєве) позбавляють матір об'єкта любові – сина, після чого вона впадає в остаточне божевілля:

Одуріла!... І цеглину
Муштрує, то лає,
То годує, як дитину,
Й сином називає [2, с.86].

У «Причинній», «Слепой», «Відьмі» аналогічно приводом для божевілля є позбавлення жінки об'єкта любові – коханого чи дітей з вини тих же патріархальних владних структур, зокрема хтивого й безсердечного панства, як в останніх із двох названих творів.

У «Причинній» свідомо обране дівчиною божевілля (бо самохіть пішла до ворожки, зневірившись у захисті Бога, втративши надію на Його допомогу) майже не знаходить авторської мотивації в тексті балади, божевільний стан дівчини зображений схематично, традиційно-узагальнено без характерологічної конкретизації – через поведінкові деталі блукання, мовчання («з вуст ні пари»), химерні дії («На самий верх на гіллячці / Стала... В серце коле»). Світ позасвідомого – «не-Божого» буття – експліковано в сцені гуляння русалок та їх монологів, витриманих у традиціях народної демонології:

Місяченьку!
Наш голубоньку!
Ходи до нас вечеряти:
У нас козак в очереті,
В очереті, в осоці,
Срібний перстень на руці...[2, с. 10].

Ритмічні збої («Місяченьку! Наш голубоньку!»), які виразні на тлі чотиристопного хоря, чергованого з ямбом, звучать як тонічні вкраплення, що модернізують Шевченків текст. Наскрізно символічною є образність у наведеному фрагменті – образ місяця є домінантою демонічного світу, латентний образ вечері – символізує жертвопоглинання, з чим пов'язаний образ козака, який – в очереті, тобто вже в тенетах нечистої сили, бо очерет виступає як метонімічний атрибут болота, стоячої, тобто мертвої, води, на противагу проточній – живій воді річки, джерела. До того ж, етимологія слова «очерет» веде до польського слово «черти», тобто дряпати чимось гострим, як і «осока» – з того ж польського означає «секти», різати ножом, асоціативно скеровує на ідею смерті, насильницького позбавлення життя, жертвопринесення. Деталь, що в козака на руці срібний перстень, – теж не випадкова, хоча її семантика розпливчата. Срібний колір – символ місячного сяйва, альтернативний золотому – сонячному кольору. Перстень – знак обраності. Тому названа деталь може прочитуватися як приреченість козака в жертву нечистим, але за сюжетом балади жертвою стає дівчина, а не козак. При цьому самогубство козака прирікає його душу на блукання в демонічному світі. Отже, пісня русалок звучить як пророцтво, не лише нагнітаючи трагічне, а й порушуючи часовий плин у зображеному світі, розшаровуючи його на усеохопний метафізичний простір та контрольований ним

людський, фізичний вимір. Така картина світу може бути притаманною і модерному художньому мисленню.

У більш зрілій творчості Шевченка зображення стану божевілля ускладнюється, психологічно поглиблюється й вмотивовується. Так, у «Слепой» виражено кризовий душевний стан Оксани, який охопив її після смерті коханого, що слугує нагнітанням трагічного:

Неволя стерла цвет румяный.
Слезой смылась белизна.
«Быть может, здесь, - она шептала, -
Зимой проснулась мать моя.
А я... дитя ее... а я...».
И, содрогаясь, замолчала.
Темнело поле. Из тумана
Луна кровавая взошла.
Взглянула с трепетом Оксана
И быстро молча отошла
От неприветного окна,
Страшась кровавого светила [2, с. 71].

Тут Шевченко майстерно використовує і портретні деталі, акцентуючи блідість героїні, що не просто свідчить про її сльози, горе, тугу, а й підкреслює її «нежиттєвість», і прийом умовчування у невласно-прямій мові Оксани, яким робиться натяк на повторюваність долі матері та доньки, і пейзажну картину ночі з виразними ознаками демонічного (епітети «кровавая луна», «неприветное окно», метафори «темнело поле», образ туману – всі вони мають семантику потойбічного, трагічного, страшного). Саме цей стан переживає героїня (вона «взглянула с трепетом», «содрагаясь», «страшась» відійшла від вікна). І знову двічі у фрагменті наголошено на її мовчазності, що, як і в «Причинній», означає неврівноважений стан психіки, отже, веде за собою божевілля. Воно охоплює Оксану після залишеного в підтексті поеми гвалтування її батьком. Зображено вже катастрофічні для героїні наслідки цього:

Едва одетая, худая,
И на руках, как бы дитя,
Широкий нож в крови качает... [2, с. 72].

Автор звертається до по-романтичному гіперболізованого образу кривавого ножа, який героїня уявляє своєю ненародженою дитиною, що репрезентує ідею знівченого материнства – однієї із ключових у Шевченковій творчості. Викривлене материнство в божевіллі Оксани виявляється в колисанні ножа, у «Сові» – цеглини і означає омертвіння їх світу (адже їхні «діти» – бездушні предмети, тому їхнє майбуття – це смерть).

Головним прийомом вираження божевілля у Шевченка (у поемах «Сова», «Слепая» та інших) є «страшні» пісні (що генетично пов'язані з «народними страшилками», але за символічною глибиною та асоціативним потенціалом багатші від них). Так, у наведеному фрагменті Оксаниної колискової «молчи дитя,

пока спекутся калачи» звучить однозначна вказівка на пожежу, якою героїня помстилася панові. У кульмінаційній сцені Оксаниного божевілья чергуються її божевільні пісні та умовляння матері. Абсолютною домінантою в цих піснях є тема смерті з усіма її образами-атрибутами «сира земля», «могила», «косарі» та демонічним ореолом (образи змій, відьми, чорта, чародійки тощо). У цих піснях постають вражаючі своєю експресією картини:

В темной хате сырой
Спать ложилась со мной
Ведьма черная.
И смеялася,
И обнималась.
Ела, грызла меня,
Подложила огня.
И запела, заплясала
И скакала и кричала:
«Жар, жар, жар»! [2, с. 73] і т.ін.

Вибухова динаміка, зумовлена тонічним віршуванням та перевагою подієвих образів, потужна виражальність образного ряду в цьому фрагменті, що зображує «танок смерті», можуть бути зіставлені з декадансовою поетикою рубежу століть та не тільки з нею, бо абсолютно відсутнє відчуття архаїчності стилю. В аналогічному ключі прочитуються «страшні» пісні і в «Сові»:

Змія хату запалила,
Дітям каші наварила,
Поморщила постолі,
Полетіли москалі,
Сірі гуси в ірій, ірій
По чотири, по чотири
Полетіли – гел-гел!
На могилі орел,
На могилі серед ночі
У козака вийма очі,
А дівчина в темнім гаї
Його з війська виглядає [2, с. 88].

Образний ряд у наведеному фрагменті суцільно символічний: змія асоціюється зі злом, не випадковим у такому контексті є і образ москалів, які теж виступають уособленням зла. Числова символіка призводить до праукраїнської магії: число чотири є числом смерті, розгортає семантичне поле смерті в міфологічному ключі образ-символ ірію. З прадавніх вірувань українців запозичене сакральне значення очей, прямо пов'язане з символікою життя і смерті: орел вийма очі, а дівчина – очима – виглядає... Отже, вони тепер належать до різних світів і не зустрінуться більше.

Завдяки текстуальному, мотивному аналізу можна наблизитися до осягнення природи поетичного генія Шевченка – і це лише окремі, ескізні спроби

окреслити поетикальні засади його лірики. Увібгання ж її у «прокрустове ложе» ідеології не просто збіднює її, а обмежує в часі, закриваючи для нащадків. Рецепція Кобзарєвої лірики у рамках фольклорної традиції, романтизму та реалізму не відбиває, на наш погляд, усю її художню самобутність, що і вмотивовує подальші пошуки її типологічних контекстів.

Список використаних джерел

1. Пахаренко В. І. Начерк Шевченкової етики. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.
2. Тарас Шевченко: Усі твори в одному томі. – К.: Ірпінь: ВТФ "Перун", 2006. – 824 с.
3. Шевчук В. О. "Personae verbum" (Слово іпостасне): Розмисел. – К.: Твім інтер, 2001. – 264 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2011

УДК 821.161.2.09

І.А. Бестюк (м. Рівне)

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
В ЛІТЕРАТУРІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ «ТІНІ НЕТЛІННІ» МИХАЙЛА ІВЧЕНКА)

У статті окреслено поле літературної комунікації авторів 20-х років ХХ ст. із творчістю М.Коцюбинського. Палімпсестну поетику новели М.Івченка вирізняє не тільки зв'язок із прототекстами (Мопассана, М.Коцюбинського, Р.Тагора), а й із наступними – зокрема з оповіданнями В.Підмогильного. «Тіні нетлінні» стверджують інтертекстуальне партнерство з «Тінями забутих предків» й у тенденціях розвинутого символізму апологізують філософію трансценденталізму – абсолютний непізнаний вимір, де звучать «сонячні кларнети» і розгортається «блакитний роман».

Ключові слова: рецепція, інтертекстуальність, ремінісценція, поетика палімпсеста, міфологема «тіней забутих предків».

В статье обозначена сфера литературной коммуникации писателей 20-х годов ХХ ст. с творчеством М.Коцюбинского. Палимпсестную поэтику новеллы М.Ивченко отличает не только связь с прототекстами (Мопассан, М.Коцюбинского, Р.Тагор), но и с последующими – с рассказами В.Пидмогильного. «Тени нетленные» утверждают интертекстуальное партнерство с «Теньями забытых предков» и в тенденциях высокого символизма апологизируют философию трансцендентализма – абсолютное непознанное измерение, где звучат «солнечные кларнеты» и разыгрывается «голубой роман».

Ключевые слова: рецепция, интертекстуальность, реминисценция, поэтика палимпсеста, мифологема «теней забытых предков».

This article explains the field of literary communication of authors of the 20-th XX century with the creative work of M.Kotsubynskyi. Poetics of palimpsest of the novel by Myhailo Ivchenko is connected so with prototexts (by Mopassan, M.Kotsubynskyi, R.Tagor) as with stories by V.Pidmogylnyi. The novel «Imperishable shadows» affirms the intertextual partnership with «Shadows of forgotten ancestors». The first novel in the tendencies of well-developed symbolism denotes the philosophy of transtsendental – it is like unpercepted measure in which «sunny clarinets» are souhded and «a blue novel» is expanded.

Key words: reseption, intertextuality, reminiscence, poetics of palimpsest, mythologema of «shadows of forgotten ancestors».

Рецепцію творчості Михайла Коцюбинського в літературі високого модернізму 1920-х років умовно можемо звести до двох форм – наукової (під різними ракурсами прозу М.Коцюбинського відчитують С.Козуб, В.Коряк, М.Могилянський, А.Музичка, П.Филипович, А.Шамрай, Ф.Якубовський та ін.; С.Єфремов та М.Зеров, відводять йому поважне місце в каноні національної літератури) та художньої, коли рецепція стає креацією, що спричинює розмаїті інтертекстуальні моделі у текстах найодіозніших авторів як «буржуазного» Києва, так і «пролетарського» Харкова (В.Мельник). Обрана лектура в рецепції нового покоління оцінюється як запорука вдалої стратегії у формуванні національної літератури світового рівня: йдеться про тенденцію елітарного літературного дискурсу неокласиків і «ланківців» (марсівців) та рівняння на «психологічну Європу» у виконанні «ваплітян». Діапазон стосунків Учитель – Учень складають такі «київські» авторитети, як Максим Рильський («Intermezzo» називається в одному із циклів дебютної збірки «На білих островах» – 1910), також М.Коцюбинському присвячений прозовий лірико-філософський «малюнок» «Художник» – 1913. У сфері «літературної комунікації» [23] з Коцюбинським – новели Михайла Івченка: «До землі (Лірика осені)» (1917), «Тіні нетлінні» (1919). Трагічне каліцтво Андрія Волика зі знаменитої «Fata morgani» стає пуант-шоком новели «У хаті Штурми» (1920) Григорія Косинки, а в романі Валер'яна Підмогильного «Місто» (1927) ця повість, прочитана Степаном Радченком, знакує трансформацію його свідомості. Поет Тодось Осьмачка, який, як відомо, розпочинав у «Ланці», у написаному в еміграції романі «Старший боярин» (1944) згадує ранній твір класика «На віру» (1891): те, що героїня роману Варка сприймає події повісті «На віру» як документальний факт («на віру»), споріднює неонародницьку тенденцію твору Осьмачки з народницькою – раннього Коцюбинського. Борис Антоненко-Давидович літературний репортаж «Землею українською» розпочинає оповіддю під назвою «Там, де тіні забутих днів» (1927): часопростір твору поділений на «колись» (міф козаччини як конденсат активного національного пробудження – «тіні забути») та «тепер» (герой діагностує злободенну проблему національно-духовного виродження, зокрема комплекс «мазайла»). Вирізняє твір алюзія на повість «Тіні забутих предків» та інтертекстуальний зв'язок із романтичним осмисленням локусу степу в Т.Шевченка і з історіософським – в Маланюка: тут в образі «подоланого віками» степу, що «заснув непробудним сном у легенді», «поховав /.../ скарби своїх давніх днів» [2, с. 599], відчутні водночас докір, ностальгія й іронія наратора в оцінці національної свідомості українців ХХ ст.

Авангардні настанови «пролетарського» Харкова базовані на інтертекстуальному зв'язку з творчістю М.Коцюбинського. Принциповими стають теоретичні (чи радше формальні, що доречно у час жвавих обговорень методології формалізму) питання «як текст зроблений» (за аналогією до «Як

будується оповідання» М.Йогансена). Це насамперед демонструє проза Миколи Хвильового: психоаналітична матриця новели «Я (Романтика)» відчитується через месидж-присвяту «Цвітові яблуні». Творчість М.Коцюбинського в рецепції лідера «ваплітян» – це один із способів реалізації гасла «дайош інтелігенцію!»: засобами інтертекстуальності формувати ерудованого реципієнта, що, приміром, зустрічаємо у «Вальдшнепах» через алюзійне відсилання до «Сміху» чи у паралелях «Пуделя» і «В дорозі», про що йдеться в листах Хвильового до Зерова. З творчістю М.Коцюбинського типологічно пов'язана знаменита «Земля» (1930) О.Довженка. Міфологічний закон з новели «Що записано у книгу життя» (1910) («Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ» [13, с. 147]) можемо розглядати палімпсестом новели «Елегія» Хвильового та архетипом першої сцени кіноповісті Довженка: ідилія «тихого відходу» діда Семена паралелізується із зображенням малолітньої дитини, що намагається вкусити плід. Логічність, «законність» цієї смерті сугестує зв'язок нащадків із «забутими предками»: «Тільки дивне хвилювання на якусь мить пойняло серця нащадків і відчуття врочистої таємниці буття – немовби всі вони раптом торкнулися безмежності часу і його гармонійних законів» [5, с.110]. Нумінозний потенціал міфологеми «тіні забутих предків» закорінений в емоції страху, натомість у Довженковій кіноповісті ця готична візія потойбіччя нівелюється й осмислюється у відверто іронічному ключі: намагання діда Григорія почути «звідти» голос свого померлого приятеля; цвинтар у центрі села, тому мертві почувались як удома, «біля їх могил грались діти, а в неділю сюди сходились на посиденьки баби», «на хрестах часом сушилась білизна або якась макітра чи глечик...» [5, с.117]. В.Панченко припускає, що М.Коцюбинський – попередник Юрія Яновського у розробці мариністичної теми в національній прозі [16, с. 5]. У пізнішому оповіданні «Фантазія» (1939) автор «Майстра корабля» у дусі вже усталених соцреалістичних стереотипів футурологізує утопічний мотив: до М.Коцюбинського з'їжджаються молоді автори привітати його із 75-літтям. Авторитетом називав М.Коцюбинського і конструктивіст Валер'ян Поліщук: «Леся Українка і Коцюбинський для мене зорять» [18, с. 56].

Окреслене поле літературної комунікації авторів 20-х років ХХ ст. із творчістю М.Коцюбинського, безперечно, не є вичерпним, а лише є знаковим і плідним для постмодерних літературознавчих тенденцій, методологічний інструментарій яких спрямований на відстеження своєрідної генеалогії: від рецептивної естетики (фіксації читацької реакції, оцінки) до формування міжтекстових зв'язків, до інтертекстуальності, відправне твердження якої належить Р.Барту («кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культурного оточення. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Фрагменти старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова» [8]). Ілюструє це

спостереження феномен матрициду в літературі 1920-х: від новели М.Коцюбинського «Що записано в книгу життя», яка виконує роль прототексту, до «Я (Романтика)», «Мати» М.Хвильового та «Чистила мати картоплю...» і «Війна» П.Тичини [17, с. 81—82].

У рецепції раннього Павла Тичини Коцюбинський – автор «Intermezzo», італійських образків, міфу Гуцулії, що вказує на спільну точку перетину їхніх творчих методів: зокрема міфопоетичности (солярний міф), міфогенної метафорики – синестезії тощо, що, загалом, вимагає нового прочитання, здійсненого свого часу Г.Ключеком [9]. Натомість у рецепції «соцреалістичного» Тичини Коцюбинський – автор «Fata morgani», канонізованого твору в літературі вульгарного соціологізму, що підтверджує збірка, видана з нагоди відзначення століття з дня народження прозаїка, «На «суботах» М.Коцюбинського» (1963), поезії якої вражають антихудожньою риторикою. Утім, із «відчуттям духовної свободи» (М.Коцюбинська) 1960-х рр. і сакралізованим ювілеєм класика асоціюється інший твір М.Коцюбинського – кінематографічна інтерпретація «Тіней забутих предків» режисера С.Параджанова і його талановитої команди. Знаковою в історії цього періоду стала і презентація фільму 4 вересня 1965 року в кінотеатрі «Україна» (Київ), коли частина публіки влаштувала акцію протесту проти арештів і репресій радянської влади. Відтак, без перебільшення, можемо стверджувати, що саме цей твір наділений феноменальною силою впливу на духовне буття нації.

Мотив «забутих тіней» в українській літературі ХХ ст. завдяки твору М.Коцюбинського набув статусу міфологеми – сконденсованого філософського образу, ментально закоріненого культурного коду. Він зринає не тільки в період «золотого десятиліття» 1920-х рр., а й другої половини ХХ і вже навіть початку ХХІ ст. Маємо на увазі твори В.Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага» (1967 – 1989) та «Тіні зникомі. Сімейна хроніка» (2002), повісті «Мавка» (2001) російської авторки Ф.Грімберг та «Аглая» (2010) Артема Сокола. Внаслідок активної рецепції текст-код «Тіні забутих предків» став культурним кодом, що, у свою чергу, генерує нові літературні смисли: інтертекстуальні моделі поезій «В горах є ще дві гражди. Хлопці, знімайте кіно...» Василя Герасим'юка, «Незнятий кадр незіграної ролі. Іванові Миколайчуку» Ліни Костенко та новели «Різдвяна казка» Володимира Даниленка базовані на зв'язку із фільмом С.Параджанова.

У фокусі пропонованого дослідження – новела М.Івченка «Тіні нетлінні» (1919), художню самобутність якої визначає «інтертекстуальний діалог» (У.Еко) із творами М.Коцюбинського (особливо з «Тінями забутих предків»), Гі де Мопассана (новела «Перший сніг», щоденникові записи «На воді») та В.Підмогильного. Механізми відлуння цих текстів у художній фактурі «Тіней нетлінних» детермінують верифікацію «палімпсеста» (Ж.Женетт) ([8], [3], [20]). Відтак ставимо за мету проаналізувати міжтекстові зв'язки, що просвічують кризь поетику й семантику новели «Тіні нетлінні».

Творча індивідуальність М.Івченка, автора дебютної збірки «Шуми весняні» (1919), у якій уміщена ця новела, сформована під впливом М.Коцюбинського ([7,

с. 9], [22, с. 173], [21, с. 64]). Резонно трактувати «тінь Коцюбинського» в ранньому творі М.Івченка як наслідок учнівського схилення перед Майстром, враховуючи в парадигмі розвинутого символізму (ознаменованого «Сонячними кларнетами» і «Блакитним романом») естетичну спадковість раннього модернізму кінця XIX – початку XX ст. Взування молодшої генерації на вершинні твори попередньої епохи імплікує формування інтертекстуальної практики, в основі якої – оцінний акт, що має на меті засвідчити «літературну еволюцію»: «Інтертекстуальність стає своєрідним викликом для читача. Він має апробувати не тільки новий стиль епохи – має також висловити згоду на нові, на тлі попереднього досвіду, інтертекстуальні відносини» [4, с. 307]. Характер таких відносин фіксують творчі паралелі Коцюбинський / Івченко на рівні стилю (імпресіонізм), світогляду (пантеїзм) та жанру (новела як привілейований жанр раннього модернізму у другій половині 1920-х поступиться жанру роману, відповідно Івченко стане автором «Робітних сил» (1929)).

У поетиці твору «Тіні нетлінні» виразні магістральні теми раннього модернізму, однак мистецька інтерпретація їх – універсалізація художнього світу – витримана в тенденціях зрілого символізму: феномен тіні чи танцюючої тіні (пригадаймо «Камінного господаря» Лесі Українки, «В лабетах (Танець тіней)» М.Яцкова чи «Поза межами болю. Картина з безодні» О.Турянського тощо), символи танцю і блакитної барви, культ потойбіччя, мотив ночі, тема творчості – музики; символічні імпресії, домінуючий ліризм, прийоми синестезії в поетичному мовленні твору («співи срібно-блакитні», «золотострунна дівчина» [7, с. 134] і под.) тощо. Дається взнаки атмосфера мистецького Києва цього періоду. У 1919 році М.Івченко входив до Товариства українських письменників і митців «Музагет» [7, с. 8], де «формувалась нова, третя з черги, хвиля модерністичного руху» (після відповідно молодомузівців та хатян), а вихід альманаху «Музагет» ототожнювався з розвитком і зрілістю символізму як стилю, його апофеозом [19, с. 195].

Переконливе мотиваційне опертя в інтерпретації новели «Тіні нетлінні» як палімпсесту створюють біографічні факти. Повертаючи наприкінці 1980-х ім'я М.Івченка в історію національної літератури, дослідники стверджували амплуа прозаїка як «людини культури»: знавець мов (англійської, французької), перекладач; згадують біографи про епістолярне спілкування з Р.Тагором і захопленням філософією (індуською, Г.Сковороди) тощо. В. Шевчук узагальнює: «Михайла Євдокимовича оточували визначні культурні діячі того часу, до яких належав і він сам» [22, с. 177] і далі: «був літературним діячем широкої освіченості й культури» [22, с. 178]. Реноме автора «Тіней нетлінних» як «людини культури» уможливило аналіз його новели як зразка «прози культури», еквівалентним варіантом якої є поетика палімпсесту [3, с. 24].

Особливості потрактування мотиву «тіней забутих предків» у художньому творі М. Івченка дозволяють звернутися до міфокритичної літературознавчої методології. Культ предків контекстуально об'єднує такі міфопоетичні твори Коцюбинського: «Як ми їздили до криниці» (1908), «Що записано в книгу життя»

(1910) та «Тіні забутих предків» (1911). У новелі «Як ми їздили до Криниці» (1908) події розгортаються «в ніч під десяту п'ятницю» [12, с.11], під магічним впливом якої головний герой усвідомлює свій зв'язок із предками: «Я думаю про тих мудрих людей, що ставлять церкви, монастирі й каплиці в найкращих диких місцях: вони знають, що роблять, – вони промовляють не стільки до нас, як до живих в нас пращурів наших, що віками справляли священні грища по гаях і дібровах та палили там жертви» [12, с. 11], що зрештою посилюється нестримним прагненням самому «розкласти священний вогонь і видобути з грудей дримаючий предківський голос» [12, с. 11]. А от цитата із Мопассанових щоденникових записів «На воді»: «/.../ вертаюсь до первісного життя. / Коли гарна погода, в моїх жилах прокидається кров давніх фавнів, хтивих та мандрованих, і не брат уже я людям, а брат усіх істот і всіх речей» [15, с. 240], – та захоплена реакція Коцюбинського у листі до дружини: «Вчора стрічав Новий рік з Мопассаном. Читав «На воді». Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнучкої думки, блискучих місць і фарб! Чудова річ, варто перечитати» [13, с.158]. Водночас психоаналітичну вказівку на «живих в нас пращурів наших» можемо розцінювати як евристичний потенціал прозаїків, що, по суті, випередила епохальне відкриття американських міфокритиків 1957 року У.Уїмса і К.Брукс, вражаюча ідея яких так звучала: первісна людина все ще живе в нас, людина ХХ ст. відтворює символи давніх міфів у власних снах, мріях, художніх творах [10, с. 135]. Таке спостереження поширюється і на творчий метод М.Івченка: «Десь в глибоких нетрях їхніх [людських – І.Б.] душ zostались ще далекі смутні спомини про первісні свята землі, про ті часи, коли небо і земля бриніли одною музикою блакиті і в потоках її купалися душі людські» [7, с. 116]. У вступній преамбулі новели (витриманій у жанрі «поезії в прозі») герой М.Івченка, ніби щойно по прочитанні повісті Коцюбинського, діагностує: «/.../ з глибоким болем шукає люд минулих первісних часів» [7, с. 116]. Цей болісний пошук – це туга за золотим віком, за раєм, що в літературі *fin de siècle* співмірна тузі «за красою», це екзистенційна спрага гармонії.

«Мнемонічний слід» (Ю.Ковалів) повісті Коцюбинського, помітний у творі Івченка, свідчить про силу впливу «Тіней...» на прозаїка-початківця, результатом чого стає імпліцитна ремінісценція. Рефлексивний герой – митець: у повісті Іван Палійчук – музикант, у новелі пан Стась – композитор. Обраниці обох чоловіків – тонкі творчі натури. Містичне спілкування з коханим панна Ія Пташинська втілює в музичній медитації: «А Іечка дбала про вас. Кожного ранку отут грала на роялі. Се вам посидала вона свої радості. І пісні її були світлі, такі чисті», – розповідала сестра її. У національній міфотворчості органічно трансформуються «тагорівські ремінісценції» [1, с. 6] музичності світу («пісні землі» [7, с. 126]). Візуалізація музики поєднує міфопоетику творів: настроєво-емоційне нюансування зводиться до космогонічної моделі, радше космічної ієрогамії Неба і Землі, з якої бере початок все, що існує: «коли Небо зустрічається з Землею, життя вибухає незліченними формами на всіх рівнях буття. Ієрогамія – це акт творення, вона є

водночас космогонією і біогонією, творенням Всесвіту і творенням життя» [6, с. 254].

Повість «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського	Новела «Тіні нетлінні» М.Івченка
«/.../ чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок, де вигідно послали свої тіні смереки. Холодно було і мороз йшов поза шкуру, коли вилітали перші свистячі згуки. Наче зими лежали по мертвих горах. Та ось з-за гори встає вже бог-сонце і вкладає свою голову в землю. Зрушились зими, збудились води, і задзвеніла земля од співу потоків. Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій – земля, в блакитній – небо... А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу» [12, с. 186].	«Повільно і в'яло повстали перші звуки і, здавалось, скаржились комусь, що розбуркали їх спокій. Але раптом звідкись проскочив ясний і весняно-теплий пук сонця. І все змінилось. / І немає важких суморочних покоїв, і немає болів. / По луках – трави, м'які й зелені, пахучі соками землі. По травах – квіти жовті, червоні, помережались, як зорі. Срібною, холодом пахучою рососою заслалось все навколо. А в росах купаються промені сонця, сяють, привітами стеляться. І небо тонко-блакитне спустилось і злилось в поцілунку з землею. І в блакитно-сонячній музиці дзвенить пишно все навколо» [7, с. 128].

Свято Різдва – спільний хронотоп обох творів – час спілкування з Тінями: «І коли так молились, Іван був певний, що за плечима у нього плаче, схилившись, Марічка ... [12, с. 208]; «Певне, Ія ходить. Вийшла з могили і пригадує старі часи земного життя. Пробує грати на роялі, але не осилають пальці клавішів. Цілує речі, щось шепоче їм. Останки життя забирає від них, залишаючи лише печаль смерті» [7, с. 121]. До речі, такі художні фактори новели, як просторовий локус зимового лісу, коні як провідники в інший часопросторовий континуум, сакральний час Різдва, – інспірують раннє оповідання М.Коцюбинського – «Ялинка» (1891). Інфантильність головного героя підтверджує стилізація казки в образотворенні зимового лісу («шелести лісу» сугестують «чарівну казку дитячих часів» [7, с. 117]; дерева повбирались «в далекі пишні казково-прекрасні гірлянди. За ними палаци, а в них – Царівна Зими, прекрасна панна, /.../» [7, с. 118]). Лейтмотив повісті – балансування Івана над прірвою, відчуття всепоглинаючої безодні, вселенської ночі. У новелі психологема «погляду в себе» символічно осмислюється так: «Настала ніч, /.../ розкривалась безмежно-глибока, страшна своєю темрявою безодня. / І коли підходив і заглядав до неї, божевільний жах охоплював всього і в нервових хвилях увесь тремтів» [7, с. 129].

Чоловіки (Іван, Стась) переживають смерть коханих жінок з нестерпним відчуттям відчуження у цьому світі, дисгармонію тут-і-тепер. Разюча схожість у передачі відчаю героїв вражає:

Повість «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського	Новела «Тіні нетлінні» М.Івченка
«Тусок обіймав серце Івана, душа банувала за чимсь кращим, хоч невідомим, тяглася в інші, кращі світи, де можна б спочити» [12, с. 217]	«Стискалося серце в болісній тузі, і здавалось, нема куточка на землі, куди можна було б сховатись, в маленький клубочок зобгнутись і так застигнути непорушно» [7, с. 121]

Однак, якщо смерть Марічки знакує духовне вмирання Івана, то у новелі, навпаки, унаслідок переживання смертельної втрати Ії Стась усвідомлює причетність до трансценденту, що і символізують Тіні Вічно-Нетлінні («Немає смерті, немає бруду, немає сліз. І Тіні Вічно-Нетлінні, і Ія моя вічно жива, вічно нетлінна. І любов у моїх грудях вічно невмируща!» [7, с.134]). Тіні Вічно-Нетлінні – художня верифікація Абсолюту, ідеальні прояви якого – почуття вселенської любові, втілення її креативно-сакрального потенціалу в коханні, мистецькому натхненні, радісній насназі буття. Символічно, що це усвідомлення герой переживає на світанку, із народженням нового дня, що маркує його ритуал ініціації.

В епізоді грабування панського маєтку, зображенні узагальненого образу стихійної сили юрби («дикий галас», «ревуший потік» [7, с. 122]), відчутна ремінісценція з «Гати morgani», що підтверджує і спільна художня деталь – рояль як означник «панського» / ворожого світу. Тематизація психоаналітичної моделі залежності людини від її інстинктивної природи («звіра») споріднює твір М.Івченка з оповіданнями В.Підмогильного, які побачили світ роком пізніше («Твори. Том І» (Катеринослав, 1920)). Тут дається взнаки креативна продуктивність щоденникових міркувань Мопассана, де натрапляємо й на філософську апологетику землі, поетичне осмислення якої стало ідентифікатором художньої самобутності М.Івченка («поет-філософ Землі» [14, с. 259]): «/.../ звіряче тіло моє впирається всіма чарами життя. /.../ Почуваю, тремтить у мене щось від усіх тварин, від усіх інстинктів та невиразних бажань нижчих створінь. Люблю землю, як вони, – не як ви, люди, – люблю її, не чаруючись нею, не поетизуючи її і не захоплюючись. Люблю тваринною й глибокою, ганебною і священною любов'ю все, що бачу, /.../» [15, с. 240]. Нагадаємо: переклав «На воді» Мопассана В.Підмогильний.

Пафос новели обумовлює антропологічна дилема тіло (влада плоті) / душа («вічно нетлінна» любов, творчість). Згвалтоване тіло – це і згвалтована душа, що призводить до суїциду Ії. Обраний спосіб самогубства – замерзнути – прочитується, з одного боку, як духовна смерть від холоду нелюбові (нав'язливою думкою Стася стала його ревнива реакція, що віддалило закоханих), з другого – це і покарання тіла за пережиту плотську втіху. Схожий мотив обіграний у новелі «Перший сніг» Гі де Мопассана: наслідком «холоду нерозуміння» між чоловіком і жінкою, які є представниками не тільки різних соціальних станів, різного віку, а й географічних просторів – Півдня й Півночі, стає смерть тендітної жінки, яка, намагаючись привернути до себе увагу чоловіка, вирішує застудитися, вийшовши в холодну морозяну ніч. Безіменність героїв у ситуації відчуження підтверджує притчевість цього твору. До речі, саме на 1920-ті роки припадає активне зацікавлення творчістю французького новеліста: знаменитий перекладач – Валер'ян Підмогильний, брати Рильські – Максим та Іван, а також дружина М.Івченка Людмила Івченко-Коваленко, переклади якої опубліковані аж у 1960-х рр., у зв'язку з участю чоловіка у справі СБУ. Отож, у 1920-ті рецепція М.Коцюбинського активізується й перетинається із рецепцією Мопассана, –

з'являються дослідження компаративного характеру творчості українського і французького прозаїків [11].

Палімпсестну поетику новели М.Івченка вирізняє не тільки зв'язок із прототекстами (М.Коцюбинського, Мопассана, Р.Тагора), а й із наступними – зокрема з оповіданнями В.Підмогильного, в яких порушується психоаналітична дилема «між розумом та ірраціональністю» (М.Тарнавський). «Тіні нетлінні» стверджують інтертекстуальне партнерство з «Тінями забутих предків» й у тенденціях розвинутого символізму апологізують філософію трансценденталізму – абсолютний непізнаваний вимір, де звучать «соняшні кларнети» і розгортається «блакитний роман».

Список використаних джерел

1. Акулова Н. Проза Михайла Івченка (семантика, поетика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.Ю.Акулова. – Харків, 2010. – 19 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т./ Борис Антоненко-Давидович. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. – 747 с.
3. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Худож. оформ. Д.В.Мазуренка / Н.Городнюк. – К.: Твім інтер, 2006. – 216 с.
4. Гловінський М. Інтертекстуальність / М.Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. [упор. Б.Бакули; За заг. ред. В.Моренця; пер. з польської С.Яковенка]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с. – С. 284 – 308.
5. Довженко О. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т.1. – 439 с.
6. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містериї; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
7. Івченко М. Робітні сили: [новели, оповідання, повісті, роман] / [упоряд. і текстол. підгот. творів С.А.Гальченка, В.О.Мельника; Передм. В.О.Мельника; прим. С.А.Гальченка] / М.Івченко. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
8. Інтертекстуальность [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovari.ru/~книги/Философский> словарь/Интертекстуальность/
9. Клочек Г. «Душа моя сонця наміряла...»: Поетика «Сонячних кларнетів». – К.: Дніпро, 1986. – 367 с.
10. Козлов А.С. Мифологическое направление в зарубежном литературоведении / А.С.Козлов // Литература и мифология: Сборник научных трудов / Под ред. А.Л.Григорьева. – Л., 1975. – 143 с. – С. 127–142.
11. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський / С.Козуб // Червоний шлях. – 1927. – № 3. – С.113–129.
12. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Михайло Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. – 729 с.

13. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Михайло Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.5. – 432 с.
14. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
15. Мопассан Гі де. Твори: У 8 т. / Гі де Мопассан. – К.: Дніпро, 1971. – Т.6. – 517 с.
16. Панченко В. Морський рейс Юрія Третього / Володимир Панченко. – Кіровоград: ПВЦ «Мавік», 2002. – 148 с.
17. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С.65-84.
18. Поліщук В. «Блажен, хто може горіти...»: [автобіографія, щоденники, листи] / Валер'ян Поліщук. – Рівне: Азалія, 1997. – 132 с.
19. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – Х.: Акта, 2008. – 285 с.
20. Просалова В. Палімпсест у художньому осмисленні українських поетів ХХ століття / В.Просалова // Вісник Донецького національного університету, сер. Б: Гуманітарні науки. – Вип. 1. – 2009. – С. 7–13.
21. Філатова О. Єдиний порятунок, вічний спільник – природа (Рання новелістика Михайла Івченка) / О.Філатова // Слово і час. – 1999. – № 9. – С.64–66.
22. Шевчук В. Михайло Івченко / Валерій Шевчук // Репресоване «відродження» / Упоряд. О.І.Сидоренко, Д.В.Табачник. – К.: Україна, 1993. – 399 с. – С.169–179.
23. Яусс Г.Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Г.Р.Яусс // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 37–46.

Надійшла до редколегії 15.12.2010

УДК 821.161.2 – 31 «192/3»

Ю.О. Волощук (м. Київ)

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ГЖИЦЬКОГО «ЧОРНЕ ОЗЕРО (КАРА-КОЛ)» У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ 20 – 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті зроблено спробу дослідити жанрово-стильову природу роману В. Гжицького «Чорне озеро», обґрунтувати модерний характер твору, що полягає в синкретизмі стилів та синтезі жанрових різновидів в єдиній романній формі, простежити взаємодію традицій та новаторства у творі. По-новому оцінено місце «Чорного озера» в літературному процесі доби та внесок В. Гжицького в розвиток романної прози 20 – 30-х років ХХ століття.

Ключові слова: українська романістика 20 – 30-х років ХХ століття, жанрово-стильовий синкретизм, неоромантизм, імпресіонізм, традиція та

новаторство в літературі, експериментальний, модерний, синтетичний, екзотичний роман, поетика екзотичного.

В статье сделана попытка проанализировать жанрово-стилевую природу романа В. Гжицкого «Черное озеро», обосновать современный характер произведения, который заключается в синкретизме стилей, синтезе жанровых модификаций в единой романной форме, проследить взаимодействие традиций и новаторства в произведении. По-новому оценивается место «Черного озера» в литературном процессе эпохи и вклад В. Гжицкого в развитие романной прозы 20 – 30-х годов XX века.

Ключевые слова: украинская романистика 20 – 30-х годов XX века, жанрово-стилевой синкретизм, неоромантизм, импрессионизм, традиция и новаторство в литературе, экспериментальный, модерный, синтетический, экзотический роман, поэтика экзотического.

This article reveals the genre and stylistic peculiarities of the novel «Black pond» by V. Gzhytskyi and the author tries to consider the modern peculiarities of the novel which is embodied in the syncretism of styles and in the synthesis of genre varieties in the only novel form, the correlation between traditions and innovative approach was distinguished. The role of «Black pond» in the literary process of that time and considerable contribution done by V. Gzhytskyi in the development of novel genre of 20-30years of 20 century was evaluated.

Key words: Ukrainian Romancephylology of the 20-30 years in 20 century, genre and stylistic syncretism, neoromantism, impressionism, tradition and innovation in the literature, experimental, synthetic and exotic novel, poetic of the exotic.

Доба Розстріляного Відродження, попри винищення радянською владою не однієї сотні українських письменників, насаджування в мистецтві «єдино правильного» соцреалістичного методу, позначилась в історії української літератури яскравим цвітінням талантів, відкриттям нових художніх горизонтів. Увагу тогочасних майстрів слова привернув роман як жанрова форма, відкрита до всіляких експериментів та модифікацій. Український роман 20 – 30-х років ХХ століття багатий на жанрові різновиди, стилістично неоднорідний, настільки несподіваний у виборі теми нарації та її композиційному вирішенні, що й сьогодні не припиняє дивувати й захоплювати своєю неординарністю масового читача й науковий бомонд. Зокрема, романістиці 1920 – 1930-х років присвячені монографії З. Голубевої – «Український радянський роман 20-х років» (1967), В. Дончика – «Український радянський роман: рух ідей і форм» (1987), Л. Новиченка – «Український радянський роман (стилий нарис історії жанру)» (1976), Л. Сеника – «Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності» (2002), Н. Бернадської – «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» (2004), дисертації О. Боярчук –

«Експериментальна проза 20-х років ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен)» (2003), О. Журенко – «Модерні тенденції української романістики 20-х років ХХ століття» (2003), М. Васьківа – «Романні форми в українській експериментальній літературі 1920 – 1930-х років: генеза, проблематика, жанрові модифікації й різновиди» (2010) та ін. Як бачимо, проблема шляхів розвитку української романістики 20 – 30-х років ХХ століття є вже досить розробленою, водночас відкритою й актуальною проблемою, яка сфокусовує літературознавчу думку на досі маловивчених об'єктах – творах з різних причин забутих, заборонених радянською владою чи тенденційно потрактованих тогочасною критикою.

На тлі кількісного та якісного розмаїття української романістики 1920 – 1930-х років, сміливого експериментування з формо-змістовими складниками художніх творів цікавою, але малодослідженою сторінкою є творчість Володимира Зеноновича Гжицького (1895 – 1973). Наше зацікавлення його романістикою зумовлене нагальною потребою повернути в літературознавчий обіг самобутнє мистецьке явище – велику прозу письменника, вивчення якої може сприяти збагаченню сучасної естетичної думки, розширенню знань про художній досвід і еволюцію українського прозописма 20 – 30-х років ХХ століття.

Володимир Гжицький сформувався як романіст у літературній атмосфері 1920-х років. Його перу належать романи «Чорне озеро» (1929), «Захар Вовгура» (1932). У 1932 році митець надрукував у журналі «Західна Україна» перші фрагменти роману «Довбуш» («Опришки»). Здійснити повну публікацію «Довбуша» на початку 30-х рр. автор не зміг через репресивні дії влади: 7 грудня 1933 року письменника було заарештовано й вироком від 23 лютого 1934 року заслано в табори за звинуваченням у приналежності до контрреволюційної організації УВО та в підготовці замаху на тов. В. Я. Чубаря [13, с. 4].

Найяскравішим зразком епіки Володимира Гжицького, яка органічно входила в мистецький дискурс доби Розстріляного Відродження, є романи «Чорне озеро» (1929). «Надмірна» увага автора до питань національного розвитку ойротів та «викривлене» потрактування в романі культурно-економічної політики радянської влади стосовно національних меншин викликали бурхливі протести радянської критики. Рецензії на роман початку 1930-х років – Г. Гельфандбейна – «Гжицький Владимир «Черное озеро» (1930), В. Овчарова – «Чорне озеро» Володимира Гжицького» (1930), Л. Рублевської – «Гжицький Владимир «Чорне озеро» (1930) – просякнуті соціологічною методологією, недосконалістю та заідеологізованістю тогочасного літературознавчого аналізу. Внаслідок такого підходу художня специфіка мистецького твору повністю ігнорувалася, цензори підкреслювали в ньому лише соціологічний елемент. Спостерігаємо негативний вплив прижиттєвої критики на авторську коректуру роману. Повернувшись із заслання, В. Гжицький був змушений у 1956 р. створити нову редакцію твору, зняти всі гострі кути, пом'якшити міжнаціональні проблеми, повністю вилучити навіть згадки про російську великодержавність, увести «позитивні» персонажі

росіян. Але й після таких правок оцінки твору не змінилися на краще: «Чорне озеро», як і в 30-ті роки, розглядалося у статтях А. Халімончука – «Світанок над Алтаєм» (1958), М. Родька – «Сім видань одного роману» (1965), А. Іщука — «Про роман «Чорне озеро» (1968), С. Шаховського – «Володимир Гжицький» (1976) виключно під кутом зору політики партії та соцреалістичного бачення дійсності. Дослідники акцентували на висвітленні автором соціальних питань *«класової і національної боротьби в Алтаї, поступового народження нової людини у визволеному від експлуататорів краю»* [10, с. 142], вбачали в романі ідею *«торжества ленінської національної політики в культурному будівництві на Алтаї»* [6, с. 178]. Дослідження жанрової своєрідності та поетикальних особливостей роману «Чорне озеро» частково торкаються діаспорний літературознавець Д. Чуб («На життєвому і творчому шляху Володимира Гжицького» (1981), вітчизняні літературознавці В. Мельник («Володимир Гжицький» (1991)), С. Журба («Національна проблема в романі «Чорне озеро» (2004)), А. Михайлова в дисертації «Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років XX століття» (2004). Проте аналіз жанрологічної специфіки роману, його поетики потребує значно більшої уваги та переосмислення сучасною наукою про мистецтво слова.

Мета нашого дослідження – з'ясувати жанрово-стильову природу роману «Чорне озеро», визначити місце твору в романному просторі 20 – 30-х років, міру традиційного й експериментального, модерного в романі. Д. Чуб зазначає, що редакція 1956 року стала сумним прикладом того, *«як можна цікавий роман, що вніс в українську літературу нову тематику, нове тло, нові персонажі, звести на рівень пропагандивного видання»* [13, с. 170]. Тому за **об'єкт дослідження** обрано роман «Чорне озеро» в першій редакції 1929 року, оскільки саме вона якнайповніше відображає творчий задум письменника, ще незамуленого подальшими автокоректурами під тиском прижиттєвої цензури. **Предмет дослідження** – жанрово-стильові особливості роману «Чорне озеро», поетика екзотичного в ньому.

Жанрові та стильові домінанти роману «Чорне озеро» визначити не так просто. Без вагань можна твердити лише одне: цей роман точно не є зразком соцреалістичного мистецтва, у чому намагалася переконати читача критика кінця 1950 – 1970-х років. І те, що Володимир Гжицький у першій редакції роману 1929 року був безмежно далекий від художнього втілення соцреалістичної теми становлення Радянської влади на Алтаї, засвідчують слова В. Овчарова, який у 1930 році виніс «Чорному озеру» такий вердикт: через те, що *«тематика родинного життя, психологічної еволюції, настроїв і зламів певних осіб, естетизування явищ природного і психічного життя стає занадто вузька чи невідповідна новому (тобто соцреалістичному – Ю. В.) типові літератури»*, роман приречений бути *«поза річищем пролетарської літератури»* [9, с. 54]. Аби вважатися соцреалістичним, романові явно бракує шаблонності, схематичності образів, звеличення людини-робітника, людини-комуніста, ідеї інтернаціоналізму та уславлення культурної політики радянської партії, захопленого ставлення

до вождя пролетаріату. Важливим доказом модерності роману є те, що вперше він побачив світ саме на сторінках «Літературного ярмарку» (числа 7 та 8 альманаху за 1929 рік), редакція якого відбирала для друку лише твори високохудожні, модерні, якісно відмінні від заангажованих соцреалістичних полотен [7, с. 410].

Літературознавець М. Васьків зауважує, що *«на переломі 20 – 30-х років українські письменники досить часто звертаються до відтворення подій із життя інших народів»*, що спричинило появу цілої галереї епічних полотен: «Роман Міжгір'я» І. Ле, «Шурган» П. Капельгородського, «Гюлле» О. Досвітнього, «Чорне озеро» В. Гжицького [3]. Радянські літературознавці також пояснювали зацікавлення В. Гжицького екзотичним світом Алтаю як наслідок масового звернення українських літераторів 20 – 30-х років до *«здорової радянської романтики»* та *«відкриття нових територій»*, проводячи паралелі з «Романом Міжгір'я» І. Ле, «Тургайським соколом» О. Десняка, «Першою весною» Г. Епіка, циклом «північних» оповідань М. Трублаїні «Хатина на кризі», «Лови білого ведмеда», «Берег невідомого острова», «Крила рожевої чайки» тощо [10, с. 142 – 143; 6, с. 174]. Утім, не інтернаціоналістичні мотиви спонукали В. Гжицького до написання цього роману, а його неоромантичний світогляд. Як ми знаємо, саме для неоромантиків було притаманне зацікавлення поетикою екзотичного. Неоромантичні інтенції В. Гжицького виражені в авторському визначенні «Чорного озера» як *«екзотичного роману у двох частинах»* [4, 5]. Така дефініція, на нашу думку, стосується більше не жанру, а змісту роману, який постав під враженнями В. Гжицького від відпочинку на Алтаї та знайомства з життям екзотичного народу. Улітку 1928 року письменник разом з Іваном Багмутом та його братом Йосипом близько місяця подорожує територією Ойротської автономної області [11, арк. 18], *«де жило на той час всього лише понад 100 тисяч майже самого тубільного населення, тобто ойротів»* [13, с. 163]. Радянська влада саме починала там свою колонізаторську політику, а точніше продовжувала те, що не вдалося завершити царській Росії: насаджувала російську культуру та мову, звичаї, асимілювала автохтонне населення. І все те робилося під прикриттям оптимістичних гасел науково-технічного прогресу, освіти, окультурювання «відсталого» братнього народу. Чарівна природа поблизу Чемалу, самотнє життя ойротів і нечесна політика радянської влади щодо них і надихнули письменника на створення роману.

Як було зазначено вище, звернення В. Гжицького до екзотики невідомої тогочасному читачеві землі свідчить про неоромантичний пафос роману. Саме романтики, а згодом – неоромантики цікавилися невідомими горизонтами далеких країн [7, с. 220]. Екзотичними стають у першу чергу хронотоп і сюжет, персонажі, їх імена, мова та поведінка. Відкриття нових територій, заглиблення в географічні координати іншої культури давало неоромантикам можливість перекодувати свою самосвідомість, вільніше орієнтуватися у просторі власної соціально-культурної історії. Тож, можливо, критика 1930-х років небезпідставно робила закиди В. Гжицькому щодо українського підтексту в зображенні трагічної долі ойротів, і автор, звертаючись до проблеми відносин двох народів – колонізуючого й

колонізованого, показуючи звичаї й традиції малочисельної нації, відстоюючи право малого народу на самобутність і власну державність, насправді мав на увазі не лише ойротів, а й українців: *«... фейлетоніст газети «Вісті» Микола Новицький <...> обвинувачував мене в тому, що я під маркою алтайців намагався протиснути українську націоналістичну концепцію»* [11, арк. 18], – згадував Володимир Гжицький про реакцію критики на «Чорне озеро».

Поетика екзотичного містить в собі увесь хронотоп роману «Чорне озеро». Час ніби зупинився на невеликому, незвичному, ніби замкненому й ворожому для чужинців просторі. Усе тут не таке, як звик бачити реципієнт у цивілізованому світі: люди, їхні легенди, пісні й мова, дикунські звичаї й вірування, нескорена природа зберігають код традиційного життя ойротів. Вірні своїм історичним кореням, ойроти нічого не хочуть змінювати, не бажають впускати у свій простір зайд, адже з їх приходом почнеться руйнування світоглядної моделі древнього народу. Простір російської культури поглине духовний материк алтайців, і час почне зворотний відлік – до кінця ойротської цивілізації. Страх перед розчиненням свого культурного простору у ворожому й чужому властивий навіть представникам прогресивної частини ойротського народу. Ось як висловлюється доктор Темір про політику Росії щодо чужих територій: *«Усі одним духом дишуть. І прості перекупки і інтелігенти і комуністи. «Єдіна неделіма» – ось квінтесенція всіх думок і бажань їхніх. Чи біла, чи червона все одно, аби «Єдіна неделіма». Вони всюди хочуть бути дома. Як же вони б могли відмовитись від Кавказу, від Криму, від Алтаю? Хто посмів би сказати, що Крим, Кавказ, Алтай не їхні? Їхні споконвічні!»* [5, с. 309]. Устами простої жінки, якій Темір у потязі гордо засвідчує своє ойротське походження, автор висловлює споконвічні великодержавні мрії про захоплення нових територій і зневагу до національних меншин: *«Раніш того не було <...> Раніш була одна Росія. Велика, могутня Росія. Куди б ти не поїхала, ти чула, що ти в себе, вдома»* [5, с. 308].

Неоромантичне звучання роману зумовлене не лише увагою автора до екзотики. Романові притаманні й інші ознаки цього стилю: яскрава індивідуальність, яка вирізняється з натовпу та бореться із сірим повсякденням, бажає жити за критеріями ідеалу (Таня Токпак), дослідження внутрішнього світу героїв (особливо Тані, Теміра, Олексія Ломова) [7, с. 492]. У романі присутній і основний конфлікт неоромантизму. На думку А. Михайлової, це конфлікт *«між культурою і цивілізацією, що реалізується автором у різних типах героїв: Таня – уособлення патріархальної культури, Олексій – представник цивілізаційного світоустрою»* [8, с. 87]. Конфлікт поглиблено символом Чорного озера, яке, знаходячись високо в горах, є втіленням етичного ідеалу ойротів, *«недосяжність якого для цивілізаційної людини є свідченням духовної деградації»* [8, с. 87]. Як відомо, використання символів є ще однією ознакою неоромантизму [7, с. 492]. Тож слід зауважити, що поетика роману рясніє символами, окрім названого нами образу Чорного озера. Так, ріка символізує кордон, перешкоду, межу між своїм простором і чужим або ж знаходження нового статусу, нового життя, уособлює

колишні волю, нескореність ойротів, їх фізичну й духовну силу; прірва є символом темної сторони свідомості людини, чогось страшного й бажаного, підсвідомих чи позасвідомих потягів; Христос втілює ідею страждання й милосердя; вікно уособлює можливість змін, надію героїні на нове життя тощо.

Стильова палітра роману позначена також технікою імпресіоністичного письма. Автор вдало творить синтетичні образи, його персонажі живуть у світі звуків, запахів, барв. Скажімо, коли лікар Темір прийшов до Тані, то *«у лице йому вдарив давній приємний запах кімнати, запах Тані, що так хвилював його завжди. У кімнаті стояли сутінки»* [5, с. 236], художник Ломов *«...метнувся до дзеркальної шафи з червоного дерева і, відчинивши її, дістав флякончик одекольону <...> і почав перфумувати ліжко, канапу і місце, до вона могла сидіти. За хвилину кімната наповнилась її любимим запахом конвалії»* [5, с. 243]. В імпресіоністичній манері зображені В. Гжицьким ріка Катунь, водоспад, місто: *«Ріка набухала. Серединою її котилися вали, як велетенські казкові сірі коні, ржали на порогах, бризкали мокрими хвостами, кидались на гранітові пороги, кусали їх. Ріка залила пороги дощенту і попливла понад ними рівною масою, тільки внутрі, де заховались вони, дудніло і гуло»* [5, с. 281]; *«...як живий, біг по чорній, місцями замошеній, зморщеній скелі водоспад. Він був так живо зроблений, що, здавалось, наповнив відразу кімнату своїм шумом, здавалось, що колихається травичка, на яку падуть бризки води, а чорна колода, умита водою, здавалось, запахла відразу лісною сирістю, порохом і цвіллю»* [5, с. 244]; *«За вікном гриміло місто. Дзвінки трамваїв, скрегіт коліс по рейках, сирени автомобілів, стукіт ніг на пішоходах, гамір людської мови, церковні дзвони і рев паровика – зливались в одну вечірню міську симфонію»* [5, с. 242]. Митця цікавить не зовнішній перебіг подій, а імпресіоністичні прийоми відтворення перших вражень героїв від довколишнього світу, показ уривчастих фрагментів, відбитих у свідомості персонажів: *«У димарі знову засвистів вітер, але так протяжно, але так зрадливо, немов засміявся. Так, він засміявся. Таня чує сміх, вона чує сміх: – Хі-хі-хі,... – сміється вітер. – Хі-хі-хі,... – чути в кутках. Хто сміється? – То я сміюся... – І я, – дзвенить склянка з ложечкою. – І я, – танцює стілець. – І я, – регоче посуд. – І ми, – дрижать стіни, вікна, лампа...»* [5, с. 256].

Екзотичний зміст накладає певний відбиток на жанрову природу роману. Сильні духом і фізично красиві, неординарні герої, пов'язані пристрастями й складними стосунками, динамічна дія, що розгортається на тлі майже дикої природи та ворожих стосунків між колонізаторами та автохтонним населенням, місцевий колорит романного простору й постійне відчуття небезпеки, що супроводжує героїв, дозволяють говорити про пригодницький струміль у романі В. Гжицького [7, с. 597 – 598]. У 1920-х роках до форми пригодницького роману звертаються Юрій Смолич – «Фальшива Мельпомена» (1928), «Господарство доктора Гальванеску» (1929), «Останній Ейджевуд» (1926), Майк Йогансен – «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі – Руперта та інших» (1925). Утім, дух пригод не є самоціллю в романі Володимира Гжицького. Це лише одна з багатьох граней

твору, тож ми не визначаємо «Чорне озеро» як власне пригодницький роман, а лише говоримо про елементи пригодницького жанру в ньому.

Радянські критики, наприклад С. Шаховський, визначали «Чорне озеро» як соціальний роман, проводячи паралелі з *«творчістю Головка, Івана Ле, Панча, Смолича, Епіка, Копиленка і багатьох інших радянських письменників»* [14, с. 169]. Соціальна лінія в романі дійсно присутня – це зображення стосунків між інтелігенцією та неписьменними ойротами, між багатіями та бідняками, проблеми бідності й неосвіченості нації, економічного й культурного прогресу населення і його можливий вплив на долю народу, статусу жінки в ойротській родині тощо. Окрім того, спостерігаємо навіть певні елементи побутового роману, адже автор яскраво, хоча й без зайвої етнографічності, відобразив звичаї й традиції, вірування ойротів. Утім, зображення побуту є лише прийомом творення національного простору алтайців.

Чільне місце в проблемному колі роману посідає національне питання. У творі діють ойроти, українці, росіяни. Особисті стосунки персонажів є проекцією відносин «братніх» народів у тісних рамках радянської родини-імперії. І те, що ойротка Таня гине, покинута й згнєблена росіянином-шовіністом Ломовим, є певною мірою символічним. Лікар Темір узагальнює зраду Олексія до рівня міжнаціональної ворожнечі: *«Заволодів душею і тілом жінки, що я її мав за найсвятіший ідеал <...> Ворог! Ворог національний! <...> Він руйнував віками наш край! <...> він палив наші аїли, він розстрілював наших жінок, він носив на багнетах дітей <...> Він розір'яв Алтай»* [5, с. 239]. Кожен персонаж має свій чіткий погляд на національне питання, виконує свою функцію у висвітленні автором національної політики Радянського Союзу. У зв'язку з цим доцільно підкреслити приналежність героїв (Тані, Івана Макаровича, Олексія Ломова, лікаря Теміра) до типу «персонажів-схем», які притаманні зазвичай інтелектуальному роману – роману політичної концепції в образах. Утім, беззастережно класифікувати ці образи як «схематичні» не дозволяє їх психологізм, життєва достовірність і складність характерів. Твір містить чимало діалогів між названими персонажами, зміст яких зводиться до проблеми розвитку ойротського народу в «радянській сім'ї». Ось як висловлюються персонажі «Чорного озера» про національні проблеми: *«Народу в нас мало, народ вимирає <...> Щоб спасти народ, змішання крові конечне. Нам страшний напливний елемент. Цього нам треба боятись і з ним усіма силами боротись, а з цим, що тут є, треба мішатись, асимілювати його, затирати його національні риси, і аж тоді можна сміло сказати, що існування нашої нації забезпечене і зріст певний»* (Іван Макарович Токпак) [5, с. 226 – 227]; *«Страшні вони (російські села – Ю. В.). Гірші, ніж алтайські аїли. Хати, як купи гнилої соломи, порозкидані в неладі по полі <...> І вихідці цих сіл хочуть учити нас, «диких» алтайців?»* (лікар Темір) [5, с. 306].

Є в романі й інтимна, любовна лінія. Вона пов'язана з любовним трикутником: Темір – Таня – Олексій Ломов, «тваринним» коханням інженера Манченка та тьоті Груші. Роман насичений навіть еротичними мотивами, що теж

свідчить про його новаторський характер: *«Вона рвучко поцілувала його в уста, і до нього вернулося вмиль дике бажання»* [5, с. 245]; *«Вони випили по третій. Ніна скривилась. Очі її посоловіли, стали вузчі, щоки взялись трояндами. – Мені світ вернеться, – сказала вона. Він підніс її з крісла і притулив до себе. – Приляж, – просив він. Вона стиснула зуби і розхилила вуста: – Цілуй! Він притиснув її сильніше і впився в її уста, підніс з землі і поніс на пахуче ліжко. – Світло... – прошептала вона, закриваючи очі руками. Він незадоволено кинув її і побіг гасити світло...»* [5, с. 249]. Але не можна зводити «Чорне озеро» до рівня банального любовного роману, в якому описано приватне життя героїв, як те намагалися довести критики 1930-х років: *«Спочатку свіжа, цікава героїня Таня потім якось перетворюється на шаблонну героїню шаблонного роману. Напівалтайка, вона закохується в «столичного лева», замість показати зростання Тані (а це ж представниця нового культурного покоління Алтая), автор всю її любов до країни, ідейність, жадабу до життя перетворює на почуття самотності, і, коли її кидає коханець, – вона гине»* [12, арк. 2 – 3]. Проблемне коло роману не обмежується питаннями інтимного характеру.

Любовна лінія роману психологічно насичена. Володимир Гжицький виявляє глибокий інтерес до психологічних основ буття людини, що наближає «Чорне озеро» до творів В. Підмогильного. Як і в «Місті» (1927) та «Невеличкій драмі» (1930), у «Чорному озері» виведено тип жінки, яка жертвує собою заради кохання (Таня), донжуанівський тип чоловіка, який самостверджується за рахунок жінки й любов якого має руйнівну силу (Ломов). В образі Теміра, який з мазохістською впертістю жертвує власними бажаннями заради щастя Тані, готовий служити їй до останнього подиху, Гжицький втілює тип вічного страждальця Вертера. Романіст студіює різноманітні стани людської психіки: закоханість, засліплення пристрастю, відчай, страх, байдужість, марення, релігійний екстаз тощо. Проблеми екзистенційної самотності, вибору людини між життям та смертю, психоаналітичне дослідження кохання-дружби й кохання-пристрасті, стосунків чоловіка та жінки як духовно-тілесного феномена наснажують «Чорне озеро» гостротою переживань, тонким психологізмом, роблять його глибоко трагічним.

Як бачимо, «Чорне озеро» Володимира Гжицького – це не реалістичний соціальний роман, як визначали його радянські критики, а роман синтетичної жанрової природи, що цілком відповідає модерному генетичному дискурсу доби Розстріляного Відродження. На нашу думку, «Чорне озеро» належить до тієї групи модерних романів, яка, за класифікацією Н. Бернадської, ґрунтується на *«відштовхуванні від традиції»*, полягає в оновленні жанру класичного роману засобами нового письма [1, с. 101]. Твір має ознаки соціально-психологічного, інтелектуального, пригодницького, любовного романів, роману-політичної концепції в образах, синтезує неоромантичні та імпресіоністичні тенденції. Така жанрово-стильова дифузія є ознакою генетичної спорідненості твору В. Гжицького з експериментальною прозою 1920 – 1930-х років. Майстерно скомпонований В. Гжицьким поліфонізм твору уможливорює конструктивний

діалог автора з читачем, коли реципієнт залежно від своєї ерудованості самостійно обирає відповідний рівень прочитання твору – *«поверхову лінію пригод, сюжетних хитросплетінь чи глибші текстові нашарування, завуальований полемічний, філософський, іронічний підтекст»*, – що теж є ознакою експериментальних романів 20 – 30-х років ХХ століття [2]. Новаторський характер, модерна сутність роману «Чорне озеро» виражається також у його невеликому обсязі, динамічності дії (навіть описи природи чи діалоги, що зазвичай сповільнюють розвиток сюжету, важко назвати в цьому творі статичними), малій кількості персонажів [3], уведенні в українську літературу нових образів, невідомого географічного простору. Отже, В. Гжицький один із перших українських літераторів 20 – 30-х років ХХ століття модернізував жанровий канон та поетику прозописьма українського роману, збагатив літературу Розстріляного Відродження оригінальним зразком синтетичного романного епосу.

У перспективі – дослідження поетикальних особливостей романів Володимира Гжицького «Довбуш» («Опришки»), «Захар Вовгура» (1932) та романів «У світ широкий», «Великі надії», «Ніч і день», «Слово честі», «Кармалюк» (1960 – 1970-ті роки), виявлення жанрово-стильових домінант романістики Володимира Гжицького, порівняльний аналіз ознак індивідуального стилю письменника у його творчості 20 – 30-х та 50 – 70-х років.

Список використаних джерел

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Ніна Іванівна Бернадська. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література / Боярчук Оксана Миколаївна. – К., 2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу до автореферату: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=649&start=3
3. Васьків М. С. Графіка як композиційний прийом увиразнення (роман Я. Олесіча «На озерах вогні») / Микола Степанович Васьків [електронний ресурс] // Режим доступу до статті: <http://eprints.zu.edu.ua/840/1/15.pdf>
4. Гжицький В. Чорне озеро // Літературний ярмарок. Альманах. Місячник. – Харків: ДВУ, 1929. – Кн. 7 (137). – С. 137 – 272.
5. Гжицький В. Чорне озеро // Літературний ярмарок. Альманах. Місячник. – Харків: ДВУ, 1929. – Кн. 8 (138). – С. 133 – 318.
6. Іщук А. Про роман «Чорне озеро» // На шляху поступу / А. Іщук. – К., 1968. – 232 с. – С. 174 – 178.
7. Літературознавчий словник-довідник / Ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. — К.: Академія, 2006. — 752 с.
8. Михайлова А. А. Модифікації романтичного кохання в романі Володимира Гжицького «Чорне озеро» // Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття: дисертація...канд. філол. наук:

- 10.01.01 / Михайлова Алла Анатоліївна. – Дніпропетровськ, 2004. – 172 с. – С. 79 – 106.
9. Овчаров В. «Чорне озеро» Володимира Гжицького / В. Овчаров // Критика. – 1930. – № 6. – С. 53 – 78.
10. Халімончук А. Світанок над Алтаєм / Аркадій Халімончук // Жовтень. – 1958. – № 12. – С. 141 – 146.
11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971. Оп. 1. Інв. № 24/2. Спр. 155. Гжицький Володимир. Спогади про минуле. Машинопис із правками автора, 1969 р., 76 арк.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. 1906 – 1971. Оп. 1. Інв. № 24/2. Спр. 348. Л. Юровська. Рецензія на роман «Чорне озеро», вміщена в журналі «Життя і революція», №12, с. 167 – 169. Копія, 1929 р., 3 арк.
13. Чуб (Нитченко) Д. На життєвому і творчому шляху Володимира Гжицького // Люди великого серця: статті, розвідки, спогади / Дмитро Чуб (Нитченко). – Мельбурн: Ластівка, 1981. – 243 с. – С. 161 – 179.
14. Шаховський С. Володимир Гжицький / Семен Шаховський // Українські радянські письменники. Критичні нариси / Упор. С. А. Крижанівський. – Вип. 8. – К., 1976. – 286 с. – С. 160 – 187.

Надійшла до редколегії 15.12.2010

УДК 821.161.2-3.09:929

І.С. Гладка (м. Сімферополь)

МОДЕРНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ (НА ПРИКЛАДІ «ІСТОРІЇ
ОДНОГО ЗАМАХУ» ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА)

У статті досліджуються художні особливості першої повісті Гната Михайличенка «Історія одного замаху» як приклад новаторських пошуків української літератури початку ХХ ст. Проводяться паралелі з найвідомішим твором письменника – «Блакитним романом».

Ключові слова: повість, модернізація, експеримент.

В статье исследуются художественные особенности первой повести Игнатия Михайличенко «История одного покушения» как пример новаторских

исканий української літератури начала XX ст. Проводяться параллелі з найбільше известним произведением писателя – «Голубым романом».

Ключевые слова: повесть, модернизация, эксперимент.

The article is devoted to the analysis of the art peculiarities of Hnat Mykhaylychenko's story «The Story of One Attempt». The author compare story with the most known Mykhaylychenko's work «The Blue Novel».

Key words: story, modernization, experiment.

Українська література початку XX сторіччя характеризувалася різноманіттям малих епічних форм, до того ж позначених потужним ліричним струменем. «Велика» проза голосно заявила про себе лише у другій половині 20-х років, коли «з'явилися відповідні умови для глибокого аналітичного осмислення свого часу, тодішньої людини, осмислення їх у метафізичному вимірі...» [6, с. 14]. Однак зразки її можемо спостерігати і раніше, зокрема у творчості Гната Михайличенка. Визначальним для письменника було експериментаторство зі змістом і формою. Схильність до експерименту вбачаємо вже в першому великому творі – повісті «Історія одного замаху», дослідження художніх особливостей якої і є метою цієї статті.

В «Історії одного замаху» Михайличенко поки що більше революціонер, ніж письменник. Суспільно-політична проблематика, яка лежить в основі твору, зумовила зосередження уваги на загальному й фактичну відсутність розкриття індивідуального, а слова оповідача та героїв часто нагадують політичні гасла. У повісті письменник приходить до висновку, що «купка мрійників» «не може впливати на хід історичних подій» [5, с. 149] і що найкраще, що можна робити, – це масове пропагування ідеї однопісців. Можливо, і задумувався цей твір саме як таке пропагування. Згадати хоча б присвяту, у якій автор сподівається, що його читачами будуть «товариші», тобто ідейні співники, і намагається встановити «довірливі» стосунки з ними як з небайдужими співтворцями не просто художньої історії, а історії країни.

Імовірно, через політичну спрямованість або ж просто через низьку художність «Історія...», на відміну від другого великого твору письменника «Блакитного роману», фактично не була помічена критикою і лише перераховувалася з коротенькими заувагами серед його творів, як, наприклад, «імпульсивна і по-юнацькому сирувата» повість [7, с. 11] або «пригодницька повість з дореволюційного життя підпільників» [4, с. 175]. Найчастіше ж твір ставав джерелом біографічних відомостей про Михайличенка (наприклад, на нього посилаються В. Гадзінський, І. Приходько). Цьому сприяв сам автор, який у присвяті зазначив: «Такий був автор цього оповідання, герой його» [5, с. 99].

Щодо стилю письма, то, на думку В. Коція, «автобіографічна «Історія» відповідає майже всім законам класичної прози» [3, с. 136]. Цю думку розділяє Р. Мовчан: «Вона ще реалістична за змістом і манерою виконання – тут у дусі

старої стильової традиції ретельно описано епізод із української революційної боротьби проти царату» [6, с. 218]. Важливими нам видаються слова Р. Мовчан про те, що повість «можна вважати лише необхідним підготовчим тлом, своєрідною пробою пера...» [6, с. 218]. Про це раніше говорив і В. Гадзінський, вказуючи також на наявність модерністських елементів письма, щоправда не називаючи їх: «“Історія одного замаху” значною мірою реалістична. Імпресіоністичних, а також експресіоністичних моментів і, зокрема, пізнішого оригінального символізму в ній майже немає, а коли й трапляються такі місця, то тільки як прогнози майбутнього» [2, с. 73]. Ці «прогнози майбутнього» трапляються на різних рівнях твору, і в цій загалом реалістичній оповіді вбачаємо паростки майбутніх експериментів, зародження елементів подальшого Михайличенкового модерністського письма.

Однією з визначальних ознак реалістичного письма є типізація. Вживання Михайличенком означення «один» у заголовку (хоч у творі йдеться про низку різноманітних замахів) може свідчити про ототожнення подій з багатьма іншими, підкреслювати їх типовість у дійсності. У повісті автор подає розгорнуті абсолютно реалістичні картини роботи революційного гуртка, називає конкретний час подій, певні місця розвитку дії, навіть згадує імена реальних історичних постатей (герой твору Дмитро порівнюється з Бурцевим, він же прагне дістати допомоги від Чернова), створюючи ефект публіцистичної достовірності. Однак характерна для реалістичного письма об'єктивність дещо стирається нарацією від першої особи. Це поки що не схоже на подальше суб'єктивоване письмо Михайличенка, де Я – самодостатній, головний чи навіть єдиний предмет зображення. Оповідач «Історії...» дещо відсторонений, проте не знеособлений повністю, не позбавлений абсолютно індивідуальності. Він не просто всезнаючий свідок, який ділиться інформацією і співчуває іншим, а дієвий персонаж, який до того ж потроху розкриває і свій внутрішній світ, порухи душі від захоплення до розчарування, від знесилення до віри в краще майбутнє. Тож сюжет твору частково стає внутрішнім, обертаючись на внутрішні монологи оповідача.

Як і в багатьох інших творах оповідач Я звертається до героя Ти – виразника центральної ідеї. Аналізуючи «Блакитний роман», дослідники зазначають, що Я і Ти – два боки однієї особистості. Прийом розщеплення однієї особистості у двох формах, на нашу думку, Михайличенко випробував уже в «Історії...» (як і в писаній паралельно новелі «Погроза невідомого»), поки що супроводжуючи авторськими натяками-підказками. Говорячи у присвяті про автора як про героя твору, письменник програмує читача на ототожнення наратора з біографічним автором, підкріплюючи цю думку на початку повісті словами: *«Мені дуже подобається, що мене звуть Гнатом»* [5, с. 100]. Однак наприкінці з'являється прізвище Михайличенко, яке у творі належить героєві Ти, що спонукує вже до співвіднесення Я і Ти і сприйняття їхніх діалогів як розмови Я із самим собою, його самосповідь. Таке використання у творі власного імені дещо скидається на постмодерну гру з читачем. О. Боярчук називає ігрову природу творів однією зі спільних рис для експериментального прозописма 20-х

років ХХ ст., до якого відносить і прозу Г. Михайличенка. На думку дослідниці, гра «розглядається як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу, множинність інтерпретаційного підходу, відмова від всіляких заборонених тем і додатковий відсоток підвищення читабельності» [1, с. 6].

Отож, оповідач – Я-теперішній, який з відстані часу оцінює певний період свого життя, і водночас один з виявів Я-колишнього – романтично налаштований, проте не впевнений у правильності власних дій, не здатний приймати власних рішень. Ти – інший бік Я-колишнього – зібраний, організований, який *«відзначався тверезим розумом і ніколи не допускав одірваності від життя»* [5, с. 101]. Я називає Ти повною протилежністю собі, яка підкреслюється, зокрема, різницею у зовнішньому вигляді: розхристаність Я, що *«навіть не розчісував своєї поганої бороди»*, і підтягнутість Ти, який мав *«біляво-безвусе обличчя»*. Однак письменник не ідеалізує Ти, показуючи і його слабкі сторони. У творі прочитується думка про те, що не можна повністю розмежувати позитивне і негативне. Від цієї позиції Михайличенко відмовився у творах експресіоністичного спрямування, однак знову повернувся у «Блакитному романі».

Я-теперішній знає про Ти все, захоплюється ним, його поміркованістю, розважністю. Не засуджує його за хвилини слабкості, розуміє його біль: *«Славний, хороший Михайлику, невже ти й зараз невдоволений собою?»* [5, с. 112], або *«Любий Михайлику, я зовсім не був тоді сердитий на тебе»* [5, с. 132], або *«Стомився ти, зденервувався. Відпочинь, то пройде»* [5, с. 139]. Я-колишній прагне стати схожим на Ти, але постійно відчуває бар'єр: *«ми з тобою до самого кінця були на ви»* [5, с. 102]. Власне, коли Я і Ти вирішили повністю «порозумітися» і перейти *«на ти»*, Ти безслідно зник, залишивши по собі тільки чутки, які час від часу доходять до Я і які він впевнено називає брехливими.

Словами Ти оповідач говорить те, у чому боявся зізнатися собі Я: *«І я прийшов до висновку, що вся минула ваша трагедія, кров і страждання були жахним непорозумінням. Не з того треба починати»* [5, с. 148]. Натомість Я протягом твору намагається виправдовуватися, зокрема, на запитання Ти про ставлення до дій гуртка в одній з попередніх глав відповідає: *«Коли голодний справді вмирає не уївши і нема іншого виходу, він повинен вкрати, має на це право і мусить це зробити»* [5, с. 148]. Вказуючи на закономірність виникнення подібної організації в конкретних історичних обставинах, він доводить таким чином, що це хоч і був багато в чому хибний крок, проте без нього не можливий був би поступ. Я розходить з Ти, тобто намагається приглушити сумління, відкинути сумніви. Тому в присвяті читаємо: *«Я забув його... Я одного разу забув його і тепер вже ніколи більш не здолаю пригадати знову, не можу. Забув пригадувати»* [5, с. 99]. Хоча з епілогової глави зрозуміло, що позбавитися відчуття провини герой Я так і не зміг.

Слова Ти про марність кривавих жертв виражають центральну ідею твору і зближують його з «Блакитним романом». Однак шляхи запобігання проблемі пропонуються у творах різні. У політизованій «Історії...» звучить думка про

мирний поступ і просвітницьку роботу серед мас, кращу організацію підпільної роботи. У «Блакитному романі», де набагато слабша прив'язка до суспільного життя проповідуються вічні істини, на противагу руйнації постає кохання.

Одна зі вступних глав «Історії...» має назву «Я, ти, він, вона, вони». І хоча, на відміну від більшості Михайличенкових творів, в «Історії...» усі ці «персонажі-займенники» мають ще й конкретні імена або партійні прізвиська, вони, за незначними винятками, більше знеособлені, ніж безіменні персонажі інших творів. Михайличенко лише штрихами подає різні типи революціонерів – *«авантюристів, провокаторів, фанатиків»* тощо. Багато імен у повісті згадуються лише один раз, побіжно, наприклад, перераховуються серед заарештованих, і для сюжету твору не відіграють ніякої ролі. Однак, якщо зважити на провідну ідею твору, зрозуміло, що вони дають можливість підкреслити масштаби трагедії, вказати на значну кількість втрачених даремно життів героїв, які в молодецькому запалі шукали (хоч не знаходили) героїчних вчинків, *«за які так солодко гинути на шибениці»* [5, с. 122].

Порівняння «Історії...» з «Блакитним романом» доводить, що слова Р. Мовчан про першу повість як підготовче тло найбільше стосуються саме цього твору.

Повість стала своєрідним авторським протографом «Блакитного роману». Так, можна провести певні паралелі, іноді майже цитатні, у лінії образів-персонажів. Найперше, звичайно, йдеться про благоговіння Я перед Ти (не вдаючись до прихованих смислів цих форм): *«Я дивився на тебе, як дивиться убогий за шкло розкішного палацу, куди досягти він не може, але все ж таки стримить досягти і вірить це»* («Історія...»); *«Ти був тим, чим стану я завтра. А може, сьогодні?.. Я мав про тебе весь час, відколи побачив вперше...»* («Блакитний роман»). Зустріч Ти і Дмитра – найбільш впевненого у правоті власних дій персонажа «Історії...», лідера, здатного переконати і підкорити будь-кого своїй волі, схожа за емоційним напруженням із зустріччю Ти та Чоловіка у «Блакитному романі», хоча не настільки важлива в становленні героя Ти. Однак так само, як Ти в «Блакитному романі», став залежним від Чоловіка, Ти в «Історії...» став «слухняною іграшкою в руках» Дмитра. Недосяжна леді Оксана Гамалія (в «Історії...» через «прозаїчну» причину – заміжжя) в «Блакитному романі» перетвориться на загадкову панну Мавку-Іріс. По-материнськи турботлива і віддана Марися дуже нагадує Інну. Однаково безжалісним у своїй байдужості і зневазі до некоханої жінки постає герой Ти в «Історії...»: *«Невже ти не помічав, що вона закохана була в тебе? Я не вірю. Коли ти намірявся виходити, Марися стиха покійно попросила:*

– Дозвольте, Михайле, мені пройти з вами...

Ти подивився на неї зневажливо, це ясно бачили всі.

– *Прошу не чіплятися мені на шию...»* [5, с. 134]

та «Блакитному романі»: *«Яся млосно скрикнула, і Ти її ніби вперше помітив.*

– *Ви мені заважаєте, – спокійно їй промовив. Вчувся скрегіт зубів. Яся вдарила Тебе по обличчю, а Ти її вдарив у груди. Вона зникла негайно.*

Потім Ти мляво мусив почати пригадувати.

– Чого вона сюди з'являлась? Чого їй треба? Вона за щось, здається, вдарила мене. Але я їй нічого не робив» [5, с. 101].

Обидві повісті Г. Михайличенка схожі за зовнішньою композицією. Твори складаються з невеликих частин, кожна з яких становить самостійний, закінчений, проте пов'язаний з іншими уривок. Однак пов'язаність ця відрізняється. В «Історії...» – чітка побудова з усіма класичними складниками композиції, послідовна логічна зміна подій, у реальному часі і просторі наведені епізоди діяльності революційної організації. Для авторського задуму важливий подієвий бік твору. Це зрозуміло вже з назви повісті й назв більшості її частин, у яких словом-двома означена основна подія, наприклад, «Змова», «Дмитро приїхав», «Кинув у Десну», «Розпочали готування» тощо. Події, хронотоп «Блакитного роману» мають умовний характер. І ця умовність підкреслюється назвами частин: «Коли пожовкне листя...», «Палала червона заграва», «Аорист»... Частини «Блакитного роману», які літературознавці називають окремими новелами, об'єднані не за класичною схемою, хоча вгадуються (і на своїх місцях) такі елементи композиції як експозиція і розв'язка. Вони пов'язані спільними героями, а також загальною ідеєю, настроєм, емоціями персонажів. Спільною рисою обох творів є наявність доволі широких авторських присвят, щоправда в різних позиціях у тексті. Посвята «Блакитного роману» закінчує повість і є своєрідною підсумковою частиною, а адресат твору прихований за узагальненим «Ти», що, на думку більшості дослідників, відрізняється від героя Ти у творі «Історія...», в якій присвята є більш прозорою. Нею розпочинається твір із зверненням до товариша-читача, з яким автор прагне вступити в діалог. Як доводить О. Боярчук, в експериментальній прозі 20-х років поза «модальністю спілкування (загальна обов'язкова форма звертання – «любий», «прекрасний», «шановний», «милий», «розумний», «вибагливий», «уважний», «дорогий», «вибачливий», «цікавий» читач / читачка) не мислився жоден роман, повість, оповідання, новела» [1, с. 6]. У цьому розумінні присвята «Історії...» є вельми показовою: *«Так, тобі, мій читачу ласкавий, присвячую я ці нариси. Коли я записував їх, завжди мав тебе перед очима. Ти невідступно товаришував мені в усіх подіях, про які оповідається тут. Уявляю я тебе лагідною і щирою людиною незалежно від зросту й громадського становища» [5, с. 99].*

Крім безперечних паралелей з «Блакитним романом», відчутні перегуки з іншими творами. Так, Дмитро в «Історії...», між іншим, промовляє слова, які в подальшому творі «Дівча» стануть основою кульмінаційної сцени: *«Ненавиджу буржуїв. Іноді, коли я бачу на вулиці бичачу шию – мені трудно стримати себе, щоб не вдарить по ній, або не вистрілить» [5, с. 108].*

Майже в кожній главі «Історії...» наявні описи природи. Зображальна функція пейзажів фактично не реалізовується. Вони переважно співзвучні обставинам і емоційному стану героїв. Так, важким думкам Ти про стрімкість і немілість життя передує по-імпресіоністичному подана через сприйняття героя пейзажна замальовка: *«Небо було вкрите сірими хмарами, що злякано тікали*

кудись на північ; гойдались і шаруділи голим галуззям дерева міського парку. Безлюдною стежкою, висушеною вітром, прогулював я, терпляче очікуючи тебе» [5, с. 101]. Ревом вітру, нічною темрявою, яка «була остільки яскраво-темна, що здавалась блискучою і сліпила очі» [5, с. 125], підкреслюється небезпека вилазки за грошима й нервове напруження її учасників. Крім того, у повісті троп «ніч» з'являється в метафоричному образі глупої громадської ночі, якою автор окреслює сучасну подіям у творі дійсність. Однак песимістичні картини змінюються, хоч і меншими, оптимістичними, а образ весняного свіжого вітру, що лейтмотивом звучить впродовж викладу у творі, переростає у символ і виражає своє традиційне значення перемін, що в межах твору відповідає надіям на оновлення життя, на зміну «громадської ночі» на день. Тож пейзажі «Історії...» також засвідчують прагнення молодого письменника до модернізації письма, до відходу від старої реалістичної традиції.

Тема оновлення життя розкривається також завдяки введенню образу міста. Мотив міста – камінного комахника, популярний в літературі цього періоду, зазвичай викликає негативні асоціації: воно давить, пригнічує героя, вчорашнього селянина. Подібні настрої зустрічатимуться в подальших творах Михайличенка, але в «Історії...» вони відсутні. Навпаки, молодий енергійний юнак Дмитро захоплюється швидким темпом життя столиці (і це захоплення не проходить до кінця твору): *«Клекотіли вулиці: метушилися візники, дзвонили й гуркотіли трамваї, завивали автомобільні гудки, цокали копита по брукові. Київ... Від одного того, що Дмитро на вулиці велетня міста, столиці, як вважав він його в душі, – калатало у нього серце з захоплення життям великого камінного комахника»* [5, с. 107]. У той же час картина з життя села в попередній главі викликає легкий сум, ностальгію, зворушує героя Я, однак сприймається як відгук його минулого: *«По шляху ринів віз, а поруч нього йшов селянин в брилі і гукав на воли. Подібні картини завжди зворушували мене, нагадуючи чумаків, мого діда»* [5, с. 106].

В «Історії...» виразні спроби експериментів письменника із синтаксисом і пунктуацією. На вже зазначений діалог з читачем спрямоване часте використання питальних і окличних речень. Письменник також додатково акцентує увагу читача, графічно виділяючи розділові знаки: виносить знаки оклику й питання в окремий абзац чи бере їх у дужки. Крім того, спрямованість оповіді на читача вгадується у використанні певних мовленнєвих формул, що створюють ефект живої бесіди, на зразок: *«А проте, про неї іншим разом, і взагалі – поки досить для початку»* [5, с. 101]. Помітне стилістичне навантаження у творі мають односкладні речення. До них письменник вдається для надання зображуваному стрімкості та напруження: *«Скрізь світло. Люди... Пара візників. Поліція...»* [5, с. 112] або: *«Пішов, доплив, побрів, побіг, впав»* [5, с. 112].

Важливим стилістичним прийомом, випробовуваним в «Історії...», який Михайличенко використовуватиме майже в усіх подальших творах, є повтор. Навіть у межах одного твору він може виконувати різні функції. Так, у першій главі «Це було тоді» звучить співзвучний назві дещо змінюваний повтор: *«Це*

було ще тоді...», «Це було напередодні», «Це було напередодні війни». Цей експозиційний розділ важливий в ідейному навантаженні твору, свого роду виправдовувальний. За допомогою повторів наголошується думка, що саме певний час, історична ситуація спричинили появу революційного гуртка та що на той час це був єдиний можливий шлях.

По-іншому сьогодні прочитується також співзвучний з назвою глави повтор «Ми тікали». Це найбільш динамічна, певним чином і завдяки повтору глава. У ній повтор виконує експресивну функцію, підкреслюючи напруження, схвильованість, інтенсивність вияву переживання людини в критичній ситуації. З'являючись на початку глави, повтор задає тональність їй усій. Напруженість зростає, адже Я змушений боротися зі слабкістю Ти, отже, своєю слабкістю.

Загалом, «Історія одного замаху» – твір художньо-різноплановий. У змісті, формі, доборі мовних засобів, стилістичних прийомів «Історія одного замаху» стала «тренувальним» твором, позиції якого оприявняються в подальшій творчості Г. Михайличенка. Незважаючи на певне зближення повісті з реалістичним письмом, відчутний пошук автором нових способів мистецького вираження, що простежується, зокрема, в особливостях нарації, зображенні людини з роздвоєною свідомістю, її своєрідної самосповіді, описах природи, особливостях синтаксичної будови речень.

Список використаних джерел

1. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література / Оксана Миколаївна Боярчук. – К., 2003. – 19 с.
2. Гадзінський В. Гнат Михайличенко (Життя і творчість) / Володимир Гадзінський // Михайличенко Г. Художні твори / Гнат Михайличенко. – Одеса: Державне видавництво України, 1929. – Т. 1. – С. 19 – 84.
3. Кощій В. «Останній свій погляд тобі я присвячую...» / Вадим Кощій // Вітчизна. – 1993. – № 3–4. – С. 134 – 138.
4. Мельник В. Гнат Михайличенко / Володимир Мельник // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн / за ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – Кн. 1.: Перша половина ХХ ст. – С. 175 – 177.
5. Михайличенко Г. Художні твори / Гнат Михайличенко. – Одеса: Державне видавництво України, 1929. – Т. 1.
6. Мовчан Р. «Модерністичний символізм» Гната Михайличенка // Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – К.: Стилос, 2008. – С. 216 – 230.
7. Шевчук В. Яскраво суперечний / Валерій Шевчук // Україна. – 1988. – № 2. – С. 10–11.

Надійшла до редколегії 25.01.2011

СВОЄРІДНІСТЬ АВАНТЮРНОГО ЗМІСТУ РОМАНУ О.СЛІСАРЕНКА
«ЧОРНИЙ АНГЕЛ»

У статті з'ясовано сутність авантюрного змісту роману Олексі Слісаренка «Чорний Ангел», зокрема розглянуто його проблемно-тематичний комплекс та особливості сюжетного розвитку.

Ключові слова: авантюрний роман, авантюризм, тема, проблема, сюжет.

В статье выяснена сущность авантюрного содержания романа Олексы Слисаренка «Черный Ангел», в частности рассмотрен его проблемно-тематический комплекс и особенности сюжетного развития.

Ключевые слова: авантюрный роман, авантюризм, тема, проблема, сюжет.

The article is the essence of adventure novel content by Oleksa Slisarenko «Black Angel» in particular to consider its problem-themed complex features and plot development.

Key words: adventure novel, adventurousness, theme, problem, subject.

Творчість Олексі Слісаренка є важливою ланкою історії української літератури 20 – 30-х рр. ХХ ст. Проте життя й доля О.Слісаренка склалися так, що його твори, як і в більшості письменників 20 – 30-х років, постраждалих під час репресій, були вилучені з літературного процесу на довгі десятиліття. У 1960-ті роки О.Слісаренко був реабілітований, вийшли у світ його твори. Але науковці майже не відреагували на цю подію. Надто відчутною ще була упередженість до реабілітованих письменників. Лише в 90-ті рр., власне, розпочинається дослідження творчості О.Слісаренка на хвилі зростаючого інтересу до творчості митців «розстріляного відродження». Вершиною романної творчості письменника став роман «Чорний Ангел». У 1930 році він був опублікований у перекладі російською мовою з передмовою О. Білецького, основна частина якої присвячена детальному розгляду поезики «Чорного Ангела». Загальна оцінка твору, яку дав О. Білецький, була досить високою: він уважав, що з появою «Чорного Ангела» «в українській літературі, мабуть, уперше з'явився гарний авантюрно-революційний роман» [3, с.8]. Зазначивши, що «Чорний Ангел» є пригодницьким романом «у стилі Конан-Дойля» [3, с. 7], науковець підкреслив, що автор порушує в романі широке коло актуальних

проблем, тому «у ньому легко відкрити певний синтез думок і спостережень автора-інтелігента над українською інтелігенцією революційної епохи» [3, с. 8].

Помітним явищем у літературознавстві стала монографія З. Голубевої «Український радянський роман 20-х років» (1967). Поряд з іншими творами предметом аналізу дослідниці став і роман О. Слісаренка «Чорний Ангел», розглянутий у ракурсі проблематики й стильової своєрідності. У творі дослідниця помітила «тенденцію сумлінного добору кожної ситуації, кожного малюнка» [4, с.170].

У 90-х рр. до творчості О. Слісаренка, зокрема його романів, звернувся М. Наєнко. Його стаття «Авантюрна проза Олексі Слісаренка» (1990) вийшла як передмова до перевидання творів письменника, здійсненого після 25-річної перерви. Основну увагу дослідник приділив аналізу роману «Чорний Ангел», який вважає найбільшим досягненням Слісаренкової прози. На його думку, тут «найповніше сконцентрувались усі головні принципи творчої манери письменника: орієнтація на інтригуючу фабулу і динамічний сюжет, на активного героя і психологічну забезпеченість його, соціальну значущість зображуваних подій і їх загально-гуманістичне спрямування» [11, с. 18], завдяки чому твір є художньо самодостатнім. За М. Наєнком, письменник досягає «романного синтезу ідей» [11, с.18], вершиною якого є осмислення ролі революції в людському бутті, що ріднить «Чорного Ангела» з такими творами російської літератури, як «Ми» С. Замятіна та «Чевенгур» А. Платонова.

Аналізуючи роман «Чорний Ангел», критики зверталися до тих проблем, які «перебували на площинних відрогах його: інтелігенція і революція, революція і наука, особистість і індивідуалізм, пролетарська ідеологія і жовто-блакитна романтика, здоровий психологізм і хвороблива психіка» [11, с. 18]. Та все ж поза увагою залишилася важлива проблема, що дозволяє поглянути на роман під іншим кутом зору. Отже, метою нашої статті став аналіз авантюрного змісту означеного роману, зокрема його проблемно-тематичного комплексу й сюжету.

У цьому зв'язку є необхідність звернутися до уточнення понять «проблема» і «тема». Науковці, як сучасні, так і минулих років, завжди дещо недооцінювали поняття теми. Тема (гр.thema – те, що покладено в основу) – художня дійсність у її сутнісному аспекті: не те, що безпосередньо зображено (сюжет) у творі, а те, що сюжет «означає», що він виражає, – зазначає С. Кормілов [8, с. 1068]. При цьому теоретик літератури підкреслює, що ці два рівні твору чітко не розрізняються, оскільки іноді важко розділити тему й сюжет, а для детективної літератури, на його думку, сюжет є важливішим за тему й ідею. Щодо жанру авантюрного роману, з його приналежністю до високої класики, то в ньому завжди на першому плані синтез теми і «внутрішньої теми», що відповідає поняттю «проблема». На відміну від філософського визначення проблеми як завдання, літературознавче підкреслює «якість літературного твору, його змісту і образного світу, виокремлення якогось аспекту, акценти на ньому...» [7, с. 810]. Тема – головна думка літературного твору, основна проблема, порушена в ньому письменником [1, с. 405]. Важливою для нашої розвідки є й думка авторитетного дослідника

російської літератури В. Грехнєва, який зазначає, що «спрямованість вибору теми визначається не тільки індивідуальними вподобаннями художника та його життєвим досвідом, але й загальною атмосферою літературної епохи» [5, с. 107]. З огляду на ці визначення, роман О. Слісаренка «Чорний Ангел» – це твір, у якому чітко окреслена як тема, так і проблема – відповідальність ученого за наслідки розвитку наукового знання, наукових відкриттів.

Питання відповідальності науковця за своє відкриття набуло актуальності ще з кінця XIX ст. [6]. Небувалою гостротою позначена ця тема у прозі 20-х років минулого століття. Її розкриття мало свою особливість – «внутрішню тему», тобто проблему. У такий спосіб у романі О. Слісаренка сформувався проблемно-тематичний комплекс, зміст якого визначаємо як авантюрний, оскільки автор порушує питання псевдонаукових відкриттів, пов'язаних з омолодженням, довголіттям тощо. Ця тема-проблема має відповідне історичне тло – революція і постреволуційний час як час авантюри. Так, відомий англійський письменник і фантаст кінця XIX ст. Герберт Веллс, продовжуючи традиції Дж. Свіфта та Ж. Верна, художньо моделював суспільство майбутнього. Центральне місце в його творчості посідає проблема шляхів розвитку науково-технічного прогресу і його вплив на долю людства (романи «Машина часу», «Острів доктора Моро», «Невидимець» та ін.). У фантастичній формі Веллс досліджував сміливі наукові ідеї, випробовував зухвалі відкриття, ставив вражаючі експерименти. Проте не зліт наукової фантазії цікавив письменника, а фатальні зміни в долі людства за умов науково-технічного прогресу. Г. Веллс у своїй творчості засобами наукової фантастики розкривав глибокі соціально-філософські й моральні питання, а саме: чи веде науково-технічний прогрес до прогресу в духовних та соціальних сферах життя людини; де та межа, за якою вчений може перетворитися на злочинця; як поведеться морально недосконала людина з безмежною владою, наданою їй науковим відкриттям. До цієї ж проблеми зверталися класики як російської літератури, зокрема О. Толстой (пригодницько-фантастичні романи «Аеліта», «Гіперболоїд інженера Гаріна»), М. Булгаков («Собаче серце», «Рокові яйця»), так і української літератури – О. Беляєв («Людина-амфібія», «Голова професора Доуеля»), В. Владко («Аргонавти Всесвіту»). І якщо деякі твори мали фантастичний зміст, як-от «Аеліта» О. Толстого, «Аргонавти Всесвіту» В. Владка, то більшість усе ж таки мали авантюрний зміст. Отже, роман О. Слісаренка в аспекті проблеми є типологічно співвідносний з пошуками російської та західноєвропейської літератури.

Щодо роману «Голова професора Доуеля» О. Беляєва, то тут вималювався інший аспект проблеми, коли напрацювання науковця у сфері створення людських органів були використані проти нього, а в образі його колеги й учня вбачається мефістофелівська сила.

Проблема відповідальності науковця в літературі 1920-х рр. нерідко висвітлювалася і в сатиричній площині. Йдеться про відому повість М.Булгакова «Собаче серце». Герой твору, професор із таким промовистим прізвищем, як Преображенський, експериментуючи з омолодження, одержав неочікуваний

результат – собаку перетворив на людину. Його Шариков почав завойовувати світ: знайшов роботу, пов'язану із винищенням у місті бездомних котів. Він так швидко знайшов своє місце в постреволюційному суспільстві, що мав намір витіснити з нього і самого Преображенського шляхом доносів, наклепів, і тих, хто боровся із шариковщиною. Тобто Шариков утілював безпосередню загрозу для життя людей. Усвідомлюючи це, професор перетворює Шарикова на собаку. Питання залишилося відкритим, а саме: чи варто робити такі авантюрні експерименти?

У романі «Чорний Ангел» О. Слісаренка актуалізована проблема етичної відповідальності науковця за свій винахід, появи людини, яка здатна поєднати наукові знання з духовністю, моральністю, гуманістичними ідеалами. Головний герой роману, Артем Гайдученко, ставить собі за мету завершити роботу над винаходом, що стане набагато вагомішим у суспільстві за тисячі комун. Але чи можна стверджувати, що цим героєм автор прагнув утвердити велич людини в мислителі, запевнити, що його інтелект служить вищій людяності. Безперечно, ні, адже життя Артема повністю підпорядковано псевдометі, заради досягнення якої він поступово втрачає будь-які ціннісні орієнтири. «Адже ж то буде ловкий і несподіваний підступ під старий світ із усіма його загально визнаними істинами – з його правом, мораллю, з соціальними проблемами, на розв'язанні яких так ловко шахраюють усякі спекулянти... Хай то буде перший крок людства, але крок справжній, що навчить ходити правильним шляхом, а не борсатися безпорадно, запевняючи себе й інших, що щось там перемагається» [12, с. 403]. Герой починає діяти безвідповідально, свавільно по відношенню до людей. Не рахуючись ні з чим, він починає підпорядковувати їхні долі власним егоїстичним інтересам, ставитися до людини виключно як до засобу досягнення власних цілей. Люди для нього тепер перетворилися на сіру масу, отару, «бородатих дітей», вихованням яких він займається. У розмові з Карлюгою Артем підкреслює значущість комуні, що здатна «навчити оту сіру скотину, якій ви, мудрець, ставите завдання усвідомлювати спільні інтереси» [12, с. 420]. У такий спосіб у романі «Чорний Ангел» відтворено шлях пошуків істинного сенсу буття. Причому вихідними стали основні положення гносеології Шопенгауера, відповідно до яких, аби пізнати сутність світу, людині не обов'язково вивчати його, а достатньо заглибитися в пізнання самого себе, своєї сутності, адже в її суб'єктивності знаходять найбільш повне вираження об'єктивні закономірності буття, природи й суспільного життя. Тому власне «я», відповідно до такої концепції, і є вищим об'єктом пізнання (самопізнання). «Немає істини безсумнівної, незалежнішої від усіх інших, що менш потребують доказу, ніж та, що усе існуюче для пізнання, тобто весь цей світ, є тільки об'єктом по відношенню до суб'єкта, спогляданням для того, хто споглядає, коротше кажучи, уявленням», – стверджує Шопенгауер [13, с. 54]. Але пізнання себе може спричинити вибух потаємних, злих сил у людині. Такий шлях обирає Тома Карлюга, зневірившись у цінностях, що несе революція. «...Його, родовитого шляхтича, нащадка славного гетьманського роду, припрошали до офіцерських загонів і йому одного разу стало ясно, що дійсність

не зміниться знову на блакитний сон, що життя – розбурхана стихія, і немає від неї порятунку...» [12, с. 456]. Самотність, відчуженість від світу – єдиний, прийнятний для нього вибір, адже минуле його «пірнуло в безвість». «Інколи згадував Тома своє колишнє життя, та видавалося воно йому чимось несправжнім, немов то він грав на сцені якусь роль, вирядившись у блискучий мундир гусарина, а тепер скинув убрання й став людиною, довбачем ночов і щасливим шукачем істини...» [12, с. 410]. Роки, які він прожив наодинці з собою, були роками рівноваги та душевного спокою. Коли в його усталене життя вривається світ комуни, зухвалих ідей, а також «донкіхоти, що ламають свої дурні списи об непорушні скелі його життя», герой виявляється не готовим до такого протистояння. Намагаючись розв'язати загадковий клубок таємниць, Тома закінчує життя самогубством, так і не відчувши себе вільним. Як виявилось, порівнюючи життя з театром, а себе із суфлером, що допомагає акторам грати їх ролі, він не знав, як закінчити свою життєву драму.

Для Артема Гайдученка справою життя стає багаторічна праця над винаходом, що має небезпечну силу. Обравши хибний ідеологічний орієнтир, мрію, ілюзію, він стає не на шлях досягнення істини, а опиняється в безвиході. Разом із викраденням паперів, що мали б удосконалити винахід, починається процес остаточного руйнування його свідомості – як фізично, так і духовно. Йому стали байдужі ті «бородаті мудреці», котрі тікали з комуни, дружина, Марта, Чмир. Годинами просиджуючи над паперами, він не міг до ладу згадати жодної формули, думки були неясними і каламутними. Побачене Карлюгою житло Артема нагадує вбоге помешкання старця, що прикрашає «тільки химерний апарат у кутку на дошках та поличка з хімічним склом, рурками, колбами, пробірками...» [12, с. 462]. Єдине, що залишається непохитним, – віра в завершення давно розпочатої ним справи, хай навіть ціною власного життя: «Він ні на крок не поступиться! Він знову й знову розпочне і доведе-таки, що можна будувати на цих злидених пісках нове прекрасне «виноградне» життя! Він вдихне душу живу в цю прокляту землю або трупом ляже на ній» [12, с. 528].

Отже, акцентована в романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» проблема етичної відповідальності науковця за свій винахід засвідчила переконливу співвіднесеність творчості письменника з пошуками європейської літератури.

Сутністю сюжету, за Ю. Лотманом, є «виділення подій – дискретних одиниць сюжету – і наділення їх певним змістом, з одного боку, а також певною часовою, причинно-наслідковою або будь-якою іншою впорядкованістю, з іншого» [10, с. 40]. У романі «Чорний Ангел» значущою стає подія як сюжетний момент. Зводячи до рангу події той чи інший акт, що відбувається в художньому світі, автор виражає власну концепцію дійсності. У «Чорному Ангелі» зафіксоване «оголення прийому»: «Року тисяча дев'ятсот двадцять першого, вночі під шосте жовтня селяни Липового, Тартаків і Вересок з жахом побачили, як над Липівською комуною, в лісі, спалахнуло велике полум'я. Була, либонь, чи не дев'ята година, бо в селі мало хто спав, а ті, що встигли поснути, прокидалися від метушні й галасу та вибігали на вулицю, шепочучи оборонних молитов...» [12,

с. 385]. Подія подається як історичний факт, що вимагає декларативної оцінки події. «Про липівську подію автор дізнався, перебуваючи в тих місцях за продагента, і вона дуже зацікавила його. Щось було в ній тривожно-незрозуміле, якась містична плівка обволікала подію, а відомо, що все незрозуміле і таємниче найбільше притягає нашу увагу» [12, с. 393]. Ця подія триматиме сюжет у напрузі, характерній у цілому для авантюрного роману. Принагідно зазначимо (хоча це тема спеціального дослідження), що жанровою особливістю «Чорного Ангела» є те, що це роман у романі. В основу пригодницького роману покладена пригода, подія, якою зацікавився автор, перебуваючи в тих місцях за продагента: «Та як не цікавився автор подією, як не розпитував про неї, а вона залишалася для нього загадкою, і тільки через чотири роки до його рук дістався ключ од таємниці» [12, с. 393]. Перехід пригодницького до авантюрного роману відбувається через моменти «раптом» та «якраз». Так, М. Бахтін, даючи характеристику авантюрного часу, провідну роль віддає випадку, підкреслюючи, що авантюрна людина – людина випадку. Найбільш адекватними характеристиками авантюрного часу є моменти «раптом» і «якраз», адже він починається і має місце там, де «нормальний і прагматично чи причинно осмислений хід подій переривається і дає місце для вторгнення чистій випадковості з її специфічною логікою» [2, с. 242].

У романі «Чорний Ангел» є принаймні дві ситуації, що підпадають під категорію «раптом». Несподівано автор отримує важливий пакунок з цінними паперами, до якого прикладався лист від добродія Мезенчука, що випадково зустрів колишнього члена комуни «Червона сила». Надсилаючи папери в руки письменника, Мезенчук зазначає в листі, що «багато там заплутаного й незрозумілого, але задовольнити хоч "заднім числом" свою цікавість ви можете» [12, с. 393]. Одного серпневого вечора до автора приходить людина, котра відразу викликала неабиякий інтерес. Гість виявився готовим розвіяти всі сумніви, відкрити завісу таємниць на пригоди з життя людей, що були близькими йому. Перед очима постають події, що «урятують читача і від порожнечі авантюрного оповідання, і від нудоти літературної доброчинності» [12, с. 396], відчутною стає настанова автора на розповідь авантюрного характеру.

Основою сюжету роману О.Слісаренка «Чорний Ангел» є подія, що сталася в селі Липовому: спричинена невідомою силою пожежа в комуні «Червона сила». Липівську подію огорнуло безліч чуток і версій, що зводилися до основних: на комуну впав огневий стовп, Артем Гайдученко – ніхто інший, як диявол, що спопелив своє тіло й подався до пекла, а в копії слідчого акта відзначили той факт, що будинки комуни були повністю зруйновані вибухом якоїсь незвичайної сили вибухової речовини: «Липівська подія сполошила не тільки найближчі села, а й посіяла тривогу далі, аж до самих Оболонів, що стояли на краю світу, там, де стояли непрохідні болота» [12, с. 387]. У процесі розвитку дії розкривається роль Артема, «комунського заводила», що дійсно був безпосередньо причетний до цієї справи. Навколо його винаходу – вибухової матерії – розгортаються події роману, що несуть у собі таємничість, загадковість і несподіваність. Осмислюючи

специфіку сюжету, на наш погляд, доцільно скористатися думкою Л.Левітана та Л.Цилевича про те, що «тема художнього твору являє собою сполучну ланку між життєвим матеріалом та його ідейним осмисленням, момент переходу одного в інше» [9, с. 233]. Саме реалізацією цього переходу і є сюжет. Тема й сюжет взаємопов'язані між собою: тема – елемент художнього змісту – реалізується в сюжеті – елементі художньої форми, реалізується в дії, у динаміці. Так, у романі «Чорний Ангел» тема наукового винаходу, оточеного авантюрним ореолом, повністю знаходить своє відображення в сюжеті. Аналізуючи сюжет, ми тим самим аналізуємо процес реалізації, розгортання, розвитку проблемно-тематичного комплексу твору.

Зображена на початку твору подія втілює в собі загадковість, що повністю охоплює весь розвиток сюжету, а саме: до самого фіналу нерозв'язаних запитань залишається більше, ніж розв'язаних, а хід розвитку кожної з ситуацій неможливо передбачити. Так, Тома Карлюга, який багато років насолоджується самотністю, почуттям душевної рівноваги, відчуває необхідність розплутати клубок загадок і таємниць, аби після того знову назавжди порвати стосунки з розбурханими хвилями життя. Але зі стихією цього разу Тома справитися не зміг: він закохується, відчуваючи, що й думки стали «якісь чудні і зовсім не нагадують поважних думок філософа-анакорета» [12, с. 514]. Не витримавши присмаку зради, він накладає на себе руки.

Провідним мотивом в аналізованому романі О. Слісаренка, на наш погляд, є символічний мотив Чорного Ангела. Традиційно образ Чорного Ангела пов'язують із віщуванням, передбаченням лихого й небезпечного. Тому символістсько-символічною є сама назва роману О. Слісаренка, адже нерозв'язаних питань залишилося достатньо: хто ж був тим Чорним Ангелом і чи справді Петро є втіленням вісника майбутнього. З одного боку, він бореться за вільну, незалежну Україну, а з іншого – у творі не відчутна відповідна оцінка його вчинків: «невідомо про нього, чи був він обдурений, чи сам обдурював... Він виріс, як чортополох на родючому ґрунті...» [12, с. 554]. Чітко не виражена авторська позиція щодо цього персонажа доповнюється такими деталями, як чорна борода, чорні крила, він постає як «усучаснений архангел, що змінив свого архаїчного вогняного меча на машинну зброю» [12, с. 516]. На наш погляд, важливо акцентувати й на тому, що небезпечний винахід Артема, навколо якого розгортаються всі події роману, цікавить Чорного Ангела. Тому автор уже в назві дає ключ до розгадки таємниць роману: Чорний Ангел віщує не тільки зло, але й змушує замислитися над питанням, чи потрібні такі експерименти суспільству і чи зможе нести людина повну відповідальність за винахід, що здатен перевернути світ науки.

Отже, можемо стверджувати, що О.Слісаренко мав намір створити український авантюрний роман, позначений прикметами авантюрності, що звелися до поєднання ідей революції, наукового відкриття та образу псевдонауковця, чиї ідеї не знаходять відгуку та підтримки в суспільстві. У зв'язку з романом О.Слісаренка «Чорний Ангел» можемо стверджувати, що

творчі пошуки письменника не були завершені. Адже він тільки почав працювати в рідній авантюрній прозі, його шлях у літературі було обірвано, а ім'я письменника надовго викреслено з її історії.

Список використаних джерел

1. Абрамович Г. Тема / Г.Абрамович // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 405 – 406.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Белецкий А. И. О. Слисаренко // Слисаренко О. Чёрный Ангел: Роман. – М. – Л.: ГНЗ, 1930. – С. 3 — 9 .
4. Голубева З. С. Український радянський роман 20-х років. – Х.: Вид-во Харк. ун-ту, 1967. – 216 с.
5. Грехнев В. А. Словесный образ и литературное произведение. – Н.Новгород, 1997. – С.107 – 109.
6. Камаева Е. М. Французский социально-философский роман конца XIX века в борьбе против политической реакции. – Львов: Выща шк. Изд-во при Львов. ун-те, 1989. – 200 с.
7. Кормилов С. Проблема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 810 – 811.
8. Кормилов С. Тема // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1068.
9. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
10. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. – Тарту: Тарт.гос.ун-т, 1973. – 95 с.
11. Наєнко М. Авантюрна проза Олексі Слісаренка // Слісаренко О. А. Чорний Ангел: Вірші. Новели. Повісті. Роман. – К.: Дніпро, 1990. – С.5 – 20.
12. Слісаренко О. А. Чорний Ангел: Вірші. Новели. Повісті. Роман. – К.: Дніпро, 1990. – 557 с.
13. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр.соч.: в 5 т. Перевод с нем. Ю.И.Айхенвальда. – М.: Московский клуб, 1992. – Т.1. – 395 с.

Надійшла до редколегії 25.01.2011

У статті розглядається питання взаємозв'язку літератури й філософії в аспекті творчого засвоєння ідей Ф. Ніцше В. Винниченком щодо поглядів на людську особистість та впливу на світоглядні й естетичні позиції українського митця.

Ключові слова: особистість, «чесність з собою», мораль, надлюдина, індивідуалізм, інстинкт.

В статье рассматривается вопрос взаимосвязи литературы и философии в аспекте творческого освоения идей Ф. Ницше В. Винниченко в отношении взглядов на человеческую личность и влияния на мировоззренческие и эстетические позиции украинского художника.

Ключевые слова: личность, «честность с собой», мораль, сверхчеловек, индивидуализм, инстинкт.

This article is about problem of correlation literature and philosophy in aspect of creative mastering of the idea's by F. Nitshe to V. Vynnychenko about opinion on personality and influence on outlook and estetic position to ukraineian artist.

Key words: personality, «honesty with oneself», moral, superperson, individualism, instinct.

Актуальність взаємозв'язку літератури та філософії зумовлена тим, що різні етапи історії характеризують різні концепції людини як цілісні системи цінностей. На думку М. Жулинського, «за кожною історичною концепцією людини прихована певна історична реальність, ключем до духовно-естетичного “коду” якої може бути домінуюча в цю епоху... концепція людини як певної системи ціннісних орієнтацій особистості у світі» [9, с. 40].

Питання філософської основи творчості письменника і мислителя ХХ ст. В.К. Винниченка не раз привертало увагу науковців. Серед провідних європейських авторитетів – представників цієї науки (Артур Шопенгауер, Густав Лебон та ін.) осягти складність людської особистості в епоху *fin de siècle* намагався й автор популярної ідеї надлюдина німецький іммораліст Фрідріх Ніцше. Відома стаття П. Христюка «В. Винниченко і Ф. Ніцше» [27] надрукована в «Українській хаті» ще 1913 року. Вважаючи Винниченка блискучим прикладом художника, який «іде далі і вченого, і філософа» [10, с.177], І. Кончіщ осмислює творчість митця як «конгломерат минулої доби і всього яскравішого, що тільки

з'явилося від творчості людського генія» [10, с.169] та робить висновок про здійснення в його творах «мрій Ніцше щодо мистецтва – аби воно дало нове життя суспільству, влило в нудне існування сучасної людини зміст і переродило її»¹ [10, с.177]. Рецензуючи працю німецького професора Ганса Вайнінгера «Фрідріх Ніцше – його філософія», А. Товкачевський назвав її кращою студією над творами мислителя, у якій окреслено, виходячи з його основних філософських принципів, сім головних «тенденцій»: 1) антиморалістична; 2) антисоціальна; 3) антидемократична; 4) антифеміністична; 5) антиінтелектуалістична; 6) антипесимістична; 7) антихристиянська, – проте український оглядач виділяє ще антинаціоналістичну, антиутилітаристичну та ін. [25, с. 214]. Зокрема, про «утилітаристичність» українського письменства – його «зв'язок з життям» писав М. Сріблянський, ще 1909 р. спостерігши, що життя «кличе на кон мораль, естетику, філософію» [23, с. 24].

Порівняльний аналіз творчості В. Винниченка з працями інших мислителів дозволяє простежити їх вплив на формування світоглядних та естетичних позицій українського митця стосовно поглядів на людську особистість, становлення його концепції людини. Літературознавець діаспори С. Погорілий вважав: «Уже в перших літературних творах Винниченка філософія є частиною мистецького сприймання і зображення світу» [21, с. 76].

Не минули увагою цього підходу й сучасні дослідники; розглянемо деякі аспекти їхніх праць. Так, Л. Мороз характеризує Володимира Винниченка як такого, що «мав виразне обличчя митця особливої філософської спрямованості» [15, с.10]. Звертаючись до першого підступу «до осягнення комплексу філософських ідей та проблем, над якими думав драматург...» [15, с.10], дослідниця робить висновок про «перегук умів», тобто спільність деяких думок Винниченка «із ідеями найбільш неординарних мислителів його часу й попередньої епохи, і лише честі йому додає, якщо ті ідеї були не запозиченими, а виникли незалежно, синхронно або й раніше» [15, с.24]. Зіставленню поглядів В. Винниченка й Ф. Ніцше, С. Франка, Ф. Достоевського та ін. присвячені розділи в монографії В. Панченка «Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті» [18]. Учення Епікура як підвалину конкордизму, використання постулатів еволюційної етики, вплив на Винниченкову рецепцію буддизму філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та спільні моменти в поглядах українського письменника й італійського «позитивного екзистенціаліста» Н. Аббаньяно досліджувала Г. Сиваченко [22]. Тракткування ідеалу «надлюдини» як творчого принципу самого життя та наповнення індивідуального життя самодостатнім смислом «тут» і «тепер» (а не в перспективі Воскресіння і Спасіння), зв'язок Винниченка «з ідеями, формами і ...структурами мислення Ніцше і Фрейда» [7, с.166], розгляд «чесності з собою», яка «спирається на елементи нігілізму, етичної метафізики, волюнтаризму, екзистенціалізму, психоаналізу, віталізму» [7, с.170], як «перетворення» власного

¹ Тут і далі в цитатах збережено правопис джерела.

я, а отже, й цілого буття» [7, с.171], запропоновано Т. Гундоровою в підрозділі її книги «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація».

Вплив на світоглядну систему В. Винниченка філософських ідей Заходу в сучасній науці розглядається вже не одне десятиліття. Найбільше уваги дослідників приділено постаті Ф. Ніцше (традиція, що бере початок ще з перших десятиліть ХХ ст.). «Паралелі» з постулатами німецького філософа й думками В.К. Винниченка проводили О. Драган (стаття «Моделі вияву філософії Ф. Ніцше в українській літературі: наближення та інтерпретація» [8], у якій окреслено основні напрями спорідненості (Леся Українка) та впливу (О. Кобилянська та В. Винниченко), Н. Паскевич «Ніцшеанство Володимира Винниченка як джерело модерної мистецької орієнтації у його драматургічних пошуках». Зокрема, вона твердить: «Ідеї Фрідріха Ніцше, що заклали філософський дискурс модерності у світовому масштабі, у великій мірі вплинули і на формування філософського підґрунтя Винниченкової творчості...» [20, с. 665]. Цю проблему вивчали також М. Линченко («Ніцшеанський імморалізм та індивідуалізм у світоглядних орієнтаціях В. Винниченка») [12] та І. Гайванович. Останній наголошує на точках дотику і розходженнях у поглядах В. Винниченка та Ф. Ніцше, доводячи на противагу вже усталеним у літературознавстві твердженням, що «про апологію ніцшеанства говорити підстав немає...» [6, с.186]. Досліджуючи малу прозу Винниченка через функціонування категорій метафізичного та естетичного, Н. Михальчук звертає увагу на нігілізм мислення і цинізм Ф. Ніцше, вільну інтерпретацію українським письменником гайдеггерівської вимоги «справжності» та десакралізацію героя Винниченка в етико-моральному відношенні, оскільки «істина для життя має більше значення, ніж мораль» [14, с.11]; «прагматизм стає гносеологією його «філософії життя», моральність визначається тепер згодою із внутрішніми спонуками особистості, тобто «чесність із собою» стає моральністю» [14, с.10–11]. В. Хархун подає компаративістський аналіз у плані «зв'язаності» модернізму Винниченка з модернізмом С. Пшибишевського і робить висновок про те, що «діалог, навіть полеміка з Ніцше характеризують творчість і Пшибишевського, і Винниченка... Увага письменників сфокусовується на понятті «ніцшеанська нігілістична людина», яке побутує у творчості обох авторів [26, с. 406].

Отже, з наведеного огляду праць щодо питання філософських впливів на українського майстра художнього слова бачимо, що цей аспект вивчення його творчості має певну традицію, і хоча розглядалася ця проблема досить різноаспектно, проте глибоких філософсько-літературознавчих зіставлень не так уже й багато, дослідники обмежуються здебільшого констатацією цих впливів. Тому для аналізу формування основи Винниченкової філософсько-світоглядної системи зосередимось на тих моментах, які, на нашу думку, не були ґрунтовно висвітлені в літературознавчій науці.

«Особлива роль у формуванні концепції людини належить філософії», – правомірно стверджує В.П. Марко [13, с.30]. Очевидним постає вплив на твори

В. Винниченка праць і поглядів Фрідріха Ніцше (1844 – 1900), ідеї якого були дуже популярними серед української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. Зацікавленість ними О. Кобилянської, за твердженням В. Панченка, «дещо випереджала в часі аналогічні тенденції в російській літературі» [19, с.165]. Показовим є оповідання письменниці «Він і вона», побудоване на цитатах із праць філософа, повісті «Людина» (1894), «Царівна» (1896). М. Сріблянський у статті «Літературна хвиля (Погляд на літературу українську р. 1912)» розглядає проблему творення «людини вищого типу» у творах «Через кладку» О. Кобилянської та «Камінний господар» Лесі Українки, згадуючи і В. Винниченка [24]. Прагнення героями усамітнення заради пізнання самих себе як спільне для Ф. Ніцше й О. Кобилянської та вияв впливу філософа на походження персонажів української письменниці (вони аристократи, обранці долі) помічає сучасна дослідниця О. Драган [8, с.102]. В. Хархун також писала про це: «Опробування концептуальних ідей німецького філософа стає прикметою модерністської художньої практики» [26, с.406].

Актуальним щодо рецепції В. Винниченком є положення Ф. Ніцше про два різновиди моралі в праці «По той бік добра і зла» (1886): шляхетну, мораль людини сильної і владної, що «за мірило вартостей має себе, їй не потрібне схвалення, ... вона – *творець вартостей*» [16, с.157], її ознаки – здатність до тривалих вдячності й мстивості, вишуканість уявлень про дружбу, певна потреба мати ворогів, – що не є мораллю «нових ідей» (тобто людей, які вірять у «прогрес» і «майбутнє», втрачають повагу до старовини); другим типом є *рабська мораль* – «осуд людини разом з її становищем» [16, с.159], недовіра до всього «доброго» (для владного), вшанування співчуття, допомоги, щирості, смирення – якостей, що полегшують існування скривджених. Це «мораль корисності», у якій німецький філософ убачає джерело протиставлення «добра» і «зла»: «За рабською мораллю, «зло» навіває страх» [16, с.159], а за мораллю панів, навпаки – «добро»; за уявленнями рабів, зближується значення слів «добрий» і «дурний» (добрягу легко обдурити). Любов як пристрасть повинна мати шляхетне походження. Доказ шляхетності – не вчинки, а *віра*; зауважимо й принцип егоцентризму: «*Шляхетна душа має повагу сама до себе*» [16, с.176].

Філософам завжди хотілось *обґрунтувати* мораль, і її вважали за «дану», але істинні проблеми, на думку Ф. Ніцше, відкриваються при порівнянні багатьох систем моралі. «Кожна мораль... – це своєрідна тиранія щодо «природи» і щодо «розуму», ... вона здійснює тривалий примус...» [16, с. 78], він характеризує їх у проекції на особистість: «Усі ці моралі спрямовані... на індивіда з метою його «ощасливити», тож вони ніщо інше, як правила поведінки, ... як запобіжні рецепти проти його пристрастей, добрих та лихих схильностей» [16, с. 86].

Мислитель розглядає питання брехні, злочину й кари, розуму й інстинктів, дитини і влади батьків над нею, погляди на єврейський народ і його роль для Європи, існування «людських отар» (громади, племена, держави, церкви) і їхніх повелителів, пише про спадковість стадного інстинкту покори, міркує про багатогранність людини, яка внаслідок змішання рас увібрала «протилежні

інстинкти та мірила вартостей» і веде війну з собою, через що щастя уявляється їй примітивно: «як заспокоєння, безтурботність, ситість, досягнута єдність» [16, с. 88]. «Матір'ю моралі», за Ф. Ніцше, виступає *страх перед ближнім*, адже колись найпотужніші інстинкти (відчайдушність, лукавство, хижість, владолюбність), що, прориваючись у пристрастях, виводили індивідів «за межі пересічності й приземленості стадного сумління», шанували, бо відчували в них потребу, тепер сприймають як загрозу й таврують як аморальні. Він заперечує стадну мораль, яку *демократичний рух* бере у спадок від християнського, «бо коли всі рівні, «права» вже нікому не потрібні» [16, с. 92], убачаючи тенденцію знецінення особистості. Вважає, якщо обрати чесність за чесноту (згадаємо Винниченкову «чесність з собою»), то треба в ній удосконалюватися, щоб не перетворилася на марнославство й глупоту.

Проповідуючи індивідуалізм, німецький філософ говорить про самовипробування, «іспит, який складають перед самим собою і не перед жодним суддею» та формулює своєрідні заповіді: «Не прив'язуйтеся до особистості, нехай і найлюбішої вам, бо кожна особистість – це в'язниця...» [16, с. 43], що нагадує Винниченкове восьме правило конкордистської моралі: «Не силкуйся любити ближніх без оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них» [2, с. 185].

У праці «По той бік добра і зла» яскраво виявилися антирелігійні погляди Ф. Ніцше. Він тлумачить християнську віру як жертвування свободою, гордощами, а натомість – уярмлення та самоприниження, називає це «релігійний невроз» із його «небезпечними дістичними приписами: усамітненням, постом і стриманістю» [16, с. 49]. Подібно до українського письменника, висловлює думку, що «людям звичайним, переважній більшості... релігія дає... задоволеність своїм становищем і місцем, душевний спокій, ушляхетнює покірливість,... трохи виправдовує... всю приниженість, всю напівтваринну злиденність їхньої душі» [16, с. 59]. У дусі дарвіністичної теорії потрактовано тут людське існування: «Серед людей, як і серед будь-якого іншого виду тварин, завжди існує надмір невдалих, хворих... і страждених» [16, с. 60], релігії підтримали те, *що мало б загинути*, чим прикували «людину» як тип до найнижчого щабля. Це також знайде відгомін у словесних тирадах «чесних з собою» героїв В. Винниченка, яких критики назвуть «ніцшеанцями».

Ф. Ніцше звертає увагу на взаємоперехід протилежних понять (добре – погане), твердження, «що істина має більшу вартість за ілюзію» [16, с. 39], вважає моральною упередженістю, а визнання філософією брехні за умову існування вже саме цим ставить цю науку по той бік добра і зла. У «Щоденнику» Винниченка читаємо: «Натрапив у Метерлінка на ту саму думку, що на ній зупинився: абсолютної істини, абсолютних учень нам не дано, все – гіпотези наші, більш чи менш відповідні до *нашої* логіки» [4, с. 524].

На думку німецького філософа, «саме життя – це жадання влади» [16, с. 19], а інстинкт самозбереження – його наслідок. Він зараховує себе до аморалістів: «Нам слід нарешті перестати бути *тільки* моральними людьми!» [16, с. 38], «ми

«люди без обов'язків!» [16, с. 120]. Відомі і його неоднозначні афоризми, які могли позначитися на світогляді В. Винниченка: «Незалежність – талан небагатьох, привілей сильних» [16, с. 34], «Все глибоке любить маску» [16, с. 42], «Аж ніяк не людина є «мірою всіх речей» [16, с. 11], «Співчуття до всіх» було б бездушністю й тиранією щодо *тебе*, мій ближній!...» [16, с. 64], «Те, що одна доба сприймає за зло, – здебільшого просто невчасне відлуння того, що колись вважали за добро: атавізм давнього ідеалу» [16, с. 72], «Нашому наймогутнішому інстинктові – тиранові всередині нас – не кориться не тільки розум, а й сумління» [16, с. 73].

У праці «Генеалогія моралі» (1887), що є продовженням згаданої вже «По той бік добра і зла», Ф. Ніцше наголошує на проблемі пізнання людиною себе, своєї сутності: «Себе ми не знаємо, – ми, пізнавачі...» [16, с. 186], називаючи цей твір «полемічним писанням» “про походження наших моральних упереджень» [16, с. 186]. Автор прагне дослідити, «за яких умов людина виробила для себе ці судження... про добро і про зло?» [16, с. 188] й заважали вони або сприяли людському розквітові? Чи це вияв виродження або навпаки, повноти, жаги життя, мужності й майбутнього людини? Відомо, що над подібними питаннями міркував і В. Винниченко: «Найчастіше бажання собі добра родить іншим зло. Добро і зло – одне, вони, як вода. З бажанням собі добра можна завдати іншим і зла, і добра, це залежить від обставин» [5, с. 73].

Німецький філософ називає *критику* моральних вартостей *новим імперативом* і, з'ясовуючи історію їх розвитку, вдається до етимологічного дослідження: «добрий» у різних мовах означає «шляхетний душею», а «нищий», «простонародний», «низький» переходять в уявлення «поганий» [16, с. 197], пояснює формування таких моральних уявлень, як «провина», «сумління», «гріх», «обов'язок», що засновані на крові й катуваннях. Ф. Ніцше твердить: «За допомогою моральності звичаїв та соціальної гамівної сорочки людину... зроблено прогнозованою». Але «постане суверенний індивід, тотожний лише самому собі, незалежний, надморальний індивід... (бо ж «незалежність» і «моральність» несумісні), –... володар *свободи* волі» [16, с. 225].

Роль інстинктів у житті людини цікавила й українського, і німецького авторів. За Ніцше, державні заборони призвели до того, що інстинкти «вільної, нескutoї в своїх рухах і вчинках людини повернулися в протилежний бік, *проти самої людини*» [16, с. 248]. Вона схожа на звіра, «який до крові б'ється об ґрати своєї клітки», мордований ностальгією за пустелею. Ця метафора, на нашу думку, близька до характеристики персонажів багатьох творів В. Винниченка. Тому «людина хворіє на *людину*, хвора на *саму себе*, і це... – наслідок насильного відокремлення від тваринного минулого,... оголошення війни колишнім інстинктам, на які доти спиралися її сила, радість і страхітливість» [16, с. 249]. У романі українського письменника «Вічний імператив» читаємо: «Як ці релігійники запламували великі чисті сили природи!.. Де, які інстинкти в людині є темними, низькими? Інстинкт життя? Інстинкт роду? Інстинкт колективу?

Інстинкт самозбереження?.. Всі інстинкти – чисті, моральні, прекрасні, необхідні, всі вони служать людству мільйони років...» [1, с. 145].

Ф. Ніцше пише про *інстинкт свободи* (жадання влади), «проблему *вартости істини*», яку слід *піддати сумніву* [16, с. 310], і дає таке визначення: «Людина, цей великий експериментатор над собою, невдоволена й ненаситна, змагається з тваринами, природою і богами за право панувати...» [16, с. 282]. Такими є герої Винниченкових драм «Закон», «Гріх», «Пророк» та ін. На думку О. Драган, обидва мислителя «були одними з небагатьох..., які випробовували свої філософські ідеї на власному житті» [8, с. 107]. Дійсно, постійним експериментуванням – із собою, з оточенням (як з чоловіками, так і з жінками), із персонажами своїх творів – позначене все життя В. Винниченка. Він відверто писав: «Коли сам не готовий, коли сам не можу справлятися з дисгармонізаційними моментами, то як можу, як смію щось проповідувати іншим?» [4, с. 580].

Оригінальне осмислення Ніцше людини як апофеозу сили й дужості: «Недужі – це найбільша загроза для здорових... Споконвіку нещасні, подолані, надломані – ось хто... найтяжче отруює та несе зневіру до життя, до людини, до самого себе» [16, с. 283], – близьке до Винниченкового. Крім того, Ф. Ніцше виділяє три фактори, що негативно позначилися на здоров'ї європейської людини: «аскетичний ідеал та його утопічно-моральний культ», «алкогольне отруєння» Європи, сифіліс [16, с. 303]. Проти «старої» релігійної моралі активно виступав у своїх творах і В. Винниченко, зокрема Ніцше і його філософія є об'єктом дискусій у романі «По-свій», а згаданої хвороби як суспільної і моральної проблеми письменник торкався в листуванні, драмі «Щаблі життя», романі «Заповіт батьків», соціологічному трактаті «Конкордизм».

Глибокий аналіз поглядів В. Винниченка у філософсько-антропологічному дискурсі ХХ ст. здійснила у книзі «Пророк не своєї вітчизни...» Г. Сиваченко. Дослідниця наголошує: «Коли йдеться про Ніцше та переоцінку ним цінностей, то мається на увазі передусім не деструкція, а де-конструкція, тобто руйнація попередніх цінностей з одночасним їх переосмисленням» [22, с. 184]. Тема «надлюдини», що є сенсом світу, а «людина – це те, що треба подолати» [17, с. 11], протиставлення тіла й душі, питання щастя, чесноти, співчуття втілено в міфічно-символічній формі у праці Ф. Ніцше «Так казав Заратустра» (1886). Філософ пропонує новий погляд на світ: «Колись хула Богові була найбільшою хулою, але Бог помер, а з ним померли й богохульники» [17, с. 11] й закликає творити нові цінності. «Кому випало бути творцем, той завжди знищує» [17, с. 59]. Так чинять і «нові люди» Винниченка («Щаблі життя», «Memento», «Чесність з собою» та ін.). Три загальні зошити з перекладом цього трактату Ф. Ніцше, виконаного українським митцем, очевидно, під час одного з трьох його тюремних ув'язнень зберігаються в архіві й датуються приблизно 1903 – 1907 рр.

Заратустра помічає закономірність: віруючі найбільше ненавидять того, «хто розбиває їхні скрижалі цінностей» [17, с. 22], хто є творцем, тобто руйнівників добра і зла. Опір критики, нерозуміння оточення не раз доводилося

долати й письменникові Винниченку, персонажі якого в досить епатажній формі утверджували нові цінності, нову мораль. У розмові з юнаком герой твору Ф. Ніцше протиставляє «доброго» і «шляхетного» як «старе» й «нове»: «Шляхетний хоче творити нове і нову чесноту. Добрий хоче старого і щоб старе залишалось» [17, с. 43]. Вислів: люди меншають – *«такими їх робить їхнє вчення про щастя і чесноти»* [17, с. 166] перегукується з Винниченковим: «Маленькі люди люблять заповіді, догми, циркуляри» [4, с. 506]; критика німецьким філософом того, що в «юних серцях запанувала старість,... утома, нищість і заспокоєння» [17, с. 176], – позначилася на змісті статті В. Винниченка «Несколько слов о нашей молодежи», який теж не сприймав цих якостей. Заповіді героя Ніцше: «збудувати самого себе, випростаного тілом і душею» [17, с. 70], «бути здоровим і дужим» [17, с. 283], «любов – це смолоскип, що має світити вам на вищих дорогах» [17, с. 71], – засвідчують, що все в людині, у тому числі й любов, повинно підпорядковуватися вищій меті. Людина тлумачиться як перехідний етап, ґрунт для зростання чогось високого: «Людина, – це линва, напнута між звіром і надлюдиною,... вона міст, а не мета...» [17, с. 13]; «індивід – це те, що створено зовсім недавно...» [17, с. 59], бо «ти» давніше, ніж «я» [17, с. 60].

Вважаємо, що погляди Ф. Ніцше на жінку мали значний вплив і на світогляд українського письменника. «Я не знайшов ще жінки, від якої хотів би мати дітей, бо мав би її любити – а я люблю тебе, Вічносте!» [17, с. 229], – майже дослівно ці слова Заратустри, що є рефреном у розділі «Сім печаток», повторює В. Винниченко в листі до Є. Чикаленка від 10.11.1911 р.: «Женився я, себто зійшовся з тою жінчиною, від котрої хочу мати дітей, вже більше, як півроку... Я хочу збудувати собі таку сім'ю, щоб вона відповідала своєму *природньому* призначенню, а не приписам моралі й законів. Я хочу, щоб вона давала і мені, і громадянству, в якому я живу, користь і благо» [28, с. 177–178]. Головне для жінки, за вченням Заратустри, – народити надлюдину [17, с. 66], тобто тут може бути джерело Винниченкового дуже обережного, виваженого ставлення до вибору собі дружини – тієї жінки, з якою він хотів би мати дітей. Про це він через багато років писав у заповідях «Конкордизму»: «Кохайся, з ким либо кохатися, але родину твори тільки з тією людиною, яку ти всією душею і всім тілом твоїм хотів би (хотіла б) мати за матір (батька) дітей твоїх» [2, с. 185], тому й досить байдуже поставився до вагітності Люсі Гольдмерштейн, яку вважав пересічною жінкою, «товаришем». При детальному порівнянні складається враження, що В. Винниченко будував своє життя мало не за заповідями Заратустри, переносючи думки Ф. Ніцше майже без змін у свої ранні твори.

Головна ідея незакінченої праці Ф. Ніцше «Жадання влади» (1888) – різке засудження християнства, яке він називав «велике прокляття,... інстинкт нелюдської помсти,... тавро на всьому людстві!...» [17, с. 414]. Висміював логіку священників: зробити людину нещасливою за допомогою понять провини і кари, бо та мусить *страждати*. Християнство спирається на інстинкти поневолених і пригноблених, коли «нездатність боронитися перетворена на мораль...» [17,

с. 361], з якої мислитель іронізує, наводячи цитати з Євангельських текстів: «А як місто яке вас не прийме і не послухають вас, то виходячи звідти, обтрусіть порошок (підкреслення наше. – С.Н.), що у вас під ногами, на свідчення супроти них» [17, с. 382]. У «Щоденнику» В. Винниченка за 1920 р. читаємо: «Я їду за кордон, обтрую з себе всякий порошок політики, обгороджуюсь книжками й поринаю в своє справжнє, єдине діло – літературу» [3, с. 446]. Так біблійна метафора, почерпнута українським митцем, можливо, із праці Ф. Ніцше, була переосмислена у контексті реалій сучасного йому життя.

Зіставляючи християнську релігію з буддизмом, Ніцше писав про переваги останнього: «буддизм нічого не обіцяє, але дає, а християнство все обіцяє і *нічого не дає*» [17, с. 377] і вважав східне вчення реалістичнішим, бо наявний об'єктивний розгляд питань, пов'язаних із тілом, – аспект життя, який також цікавив В. Винниченка. Г. Сиваченко твердить, що український письменник, «як, до речі, й Ніцше, отримав уявлення про буддизм з других рук: через Шопенгауера і книжку Г. Ольденберга “Будда, його життя, вчення і община» [22, с. 138].

«Нові люди» Винниченка прагнуть заперечити релігійні догмати словами й діями. Мало не дослівно на початку ХХ ст. буде повторене героями його творів оригінальне трактування Ф. Ніцше моральних категорій: добро – «все, що помножує в людині чуття сили, жадання влади...», зло – «все, що походить від слабості. Що таке щастя? Коли відчуваєш, як *зростає* сила... Потрібна... *не* чеснота, а дія...» [17, с. 332]. Такі провокаційні постулати зацікавили надзвичайно активного й темпераментного українського письменника, сповненого віри в безмір власних сил. Життя, за Ніцше (і для Винниченка!), – «інстинкт зростання і тривкості, накопичення сил і влади...» [17, с. 334], а надлюдина – *вищий тип*, «найгідніший життя і майбутнього» [17, с. 332].

Т. Пороховська в енциклопедичному словнику з етики зазначає: «Заперечуючи християнську мораль, Ніцше висуває як орієнтир ідеал надлюдини й віддає перевагу новій моралі майбутнього. Творче начало, що було раніше визначальною рисою Бога, тепер утілюється в людській діяльності» [30, с. 211]. Як Ф. Ніцше не вважає людину вінцем творіння (бо є надлюдина), так і В. Винниченко, захоплений реаліями революційного часу, хотів показати виступаючих у ролі надлюдей – «нових людей» – які бажають змінити старий лад життя і є творцями нових цінностей.

З'ясовуючи причини, чому в українській літературі не розвинулася школа В. Винниченка, у підрозділі «Релігійно-моральні рефлексії в ранньому модернізмі» своєї докторської дисертації Н. Шумило розгортає думку, що в Україні модернізм не склався в естетичну систему на зразок західноєвропейської, а витворив свою, зумовлену хвилею національного відродження. «Тому-то філософський концепт Ф. Ніцше «Бог помер!», яким мислитель заявляє про знедуховлення сучасної йому епохи, не стосувався української культури, ... а зумовив інтроспективне рефлектування у вигляді модерного художнього слова з мінімальним виявленням естетики потворного...» [29, с. 13], винятком була доеміграційна творчість Винниченка. А сталі архетипи національного образного

мислення (земля, природа, мати, доля, ідея Бога) «набули додаткового полівалентного смислового навантаження в сув'язі з новими поняттями про людину, її внутрішній світ, індивідуальні й суспільні рефлексії» [29, с. 14].

Отже, попри відмінності й збіги у філософсько-світоглядних системах німецького й українського мислителів, безперечним є факт, що ідеї Ф. Ніцше впливали на морально-філософський та загальнолюдський аспекти проблематики творів В. Винниченка, естетичні позиції митця, зумовивши діапазон людських характерів, зокрема й тип «нової людини» – революціонера в перших драмах і романах письменника.

Список використаних джерел

1. Винниченко В. Вечный императив. Бог Господь Иванище / Володимир Винниченко. – Дайджест. Машинопис російського перекладу роману, що зберігається у відділі рукописів Колумбійського університету, з особистої бібліотеки Г.М. Сиваченко. – 84 с.
2. Винниченко В. Конкордизм. Система будування щастя / Володимир Винниченко // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – К., 2010. – Вип. 82. Невідомий Винниченко. – С. 26–257.
3. Володимир Винниченко. Щоденник: У 2 т. / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Ін-ту Українських Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. – Т.1.: 1911-1920 [ред., вст. ст. і прим. Г. Костюка]. – 1980. – 500 с.
4. Винниченко В. Щоденник. Том третій (1926 – 1928) / Володимир Винниченко. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Комісія УВАН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, Канадський Інститут Українських Студій [ред. Г. Костюк]. – Київ – Едмонтон – Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. – 624 с.
5. Винниченко В. Щоденники / Володимир Винниченко // Київська старовина. – 2000. – №4. – С. 62–83.
6. Гайванович І. Винниченкова система конкордизму як проект саморегуляції суспільства / Іван Гайванович // Молода нація : Альманах. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 180–191.
7. Гундорова Т. Дискурс і текстуальність (проза Володимира Винниченка) / Тамара Гундорова // Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів : Літопис, 1997. – С. 160–206.
8. Драган О. Моделі вияву філософії Ф. Ніцше в українській літературі: наближення та інтерпретація / Оксана Драган // Українське літературознавство : міжвідомчий наук. зб. – Львів : Світ, 1995. – Вип. 61. – С. 92–107.
9. Жулинский Н.Г. Человек в литературе: Общественные ценности и проблема художественного характера / Николай Жулинский / [отв. ред. Л.Н. Новиченко]. – К.: Наук. думка, 1983. – 303 с.
10. Кончіц І. Володимир Винниченко. (Ескіз) / І. Кончіц // Українська хата. – 1909. – № 3. – С. 169–177.

11. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка / Григорій Костюк. – Нью-Йорк, 1981. – Українська Вільна Академія наук у США. Комісія для вивчення і публікації спадщини В. Винниченка. – 283 с.
12. Линченко М. Ніцшеанський імморалізм та індивідуалізм у світоглядних орієнтаціях В. Винниченка / Максим Линченко // Вісник Київського національного ун-ту. Філософія. Політологія. – К.: ВПЦ “Київський університет”. – 2005. – Вип. 74. – С. 90–92.
13. Марко В.П. Основа творчих шукань. Художня концепція людини в сучасній українській радянській літературі / Василь Марко. – К.: Вища шк., 1987. – 165 с.
14. Михальчук Н.І. Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного. – Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – К.: Вид-во Ніжинського держ. ун-ту ім. Миколи Гоголя, 2005. – 22 с.
15. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Мороз. – К.: ІЛ НАНУ, 1994. – 208 с.
16. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Фрідріх Ніцше; пер. з нім. А. Онишка. – Львів: Літопис, 2002. – 320 с.
17. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше; пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
18. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград: Друкарня газети “Народне слово”, 1998. – 272 с.
19. Панченко В. Тінь Заратустри. Ніцшеанський слід у творчості Володимира Винниченка / Володимир Панченко // Всесвіт. – 1998. – №4. – С.163–170.
20. Паскевич (Клибанюк) Н. Ніцшеанство Володимира Винниченка як джерело модерної мистецької орієнтації у його драматургічних пошуках / Наталія Паскевич (Клибанюк) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23-25 жовтня 1998 р.). – Львів: Світ, 1999. – Ч.І. – С.665–674.
21. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / Семен Погорілий. – Нью-Йорк, 1981. – Українська Вільна Академія наук у США. Комісія для вивчення й публікацій спадщини Володимира Винниченка. – Серія: З нашого минулого, ч.4. – 212 с.
22. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст / Галина Сиваченко. – К.: Альтернативи, 2003. – 280 с.
23. Сріблянський М. Українське письменство року 1908 / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1909. – № 1. – С.18–24.
24. Сріблянський М. Літературна хвиля (Погляд на літературу українську р. 1912) / Микита Сріблянський (Шаповал) // Українська хата. – 1913. – № 2. – С.101–110.

25. Товкачевський А. Д-р Ганс Вайнінгер. Фрідріх Ніцше – його філософія / Андрій Товкачевський // Українська хата. – 1910. – №. 1. – С. 214.
26. Хархун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський: “нове” мистецтво / Валентина Хархун // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: зб. наук. праць Міжнар. конфер., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті (Львів, 23-25 жовтня 1998 р.). – Львів: Світ, 1999. – Ч. I. – С. 402–408.
27. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / Павло Христюк // Українська хата. – 1913. – №. 4–5. – С. 275–299.
28. Чикаленко Є. Щоденник (1907 – 1917) : У 2 т. : Документально-художнє видання / Євген Чикаленко. – К.: Темпора, 2004. – Т.1. – 428 с. : іл.
29. Шумило Н.М. Українська проза кінця XIX – початку XX ст. Проблема національної ментальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література / Н.М. Шумило. – К., 2004. – 39 с.
30. Этика: Энциклопедический словарь / [под. ред. Р.Г. Апресяна и А.А. Гусейнова]. – М.: Гардарики, 2001. – 671 с.

Надійшла до редколегії 20.04.2011

УДК: 821.161-3.09: «1920/1930»

О.В. Носова (м. Сімферополь)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ІСТОРИЧНОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20 – 30-Х РОКІВ XX СТ.

У статті аналізуються особливості створення, функціонування та трактування традиційних історичних образів на прикладі образу І. Мазепи в епопеї Б. Лепкого «Мазепа».

Ключові слова: традиційний образ, історична постать, І. Мазепа, Б. Лепкий.

В статье анализируются особенности создания, функционирования и авторская трактовка традиционных исторических образов на примере образа И. Мазепы в эпопее Б. Лепкого «Мазепа».

Ключевые слова: традиционный образ, историческая личность, И. Мазепа, Б. Лепкий.

The article deals with the peculiarities of creating, functioning of traditional and the author interpretation historical images, for example, of the image I.Mazepa by B.Lepkiy's epos "Mazepa".

Key words: traditional image, historical personality, I.Mazepa, B.Lepkiy.

За словами А.Волкова, «традиційним слід уважати образ, який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої, тобто такий, який зберігається й активно функціонує протягом значного історичного часу» [12, с. 59].

Немає образів, що функціонують вічно. Всі вони з'являються за певних історичних, суспільних, психологічних та інших умов, і саме залежно від цих умов люди звертаються в більшій чи меншій мірі до традиційних образів. Звернення до якогось традиційного образу залежить від певних умов, а коли ці умови зникають, функціонування образу майже зупиняється.

За походженням традиційні образи можна поділити на кілька груп. Скажімо, А. Нямцу виділяє такі: фольклорно-міфологічні, літературні, історичні [11, с. 6]. Хоча в іншій його роботі зустрічаємо вже більш розширену структуру походження традиційних образів: фольклорні, легендарно-міфологічні, легендарно-церковні, історичні, літературні [1, с. 14].

В основі певної групи традиційних образів знаходиться реальна яскрава особистість, що увійшла в історію й народну пам'ять, а потім була відтворена в літературі. Зазвичай прототип такого традиційного образу є складною, суперечливою, неоднозначною особистістю (Сократ, Мазепа, Ярема Вишневецький, Роксолана тощо). У традиційних образах цієї групи первісно закладені взаємозаперечні оцінки – це завжди боротьба і єдність суперечностей.

Традиційні образи не є незмінними структурами. Вони можуть переосмислюватися в доволі широкому діапазоні, змінювати акценти тощо. Це призводить до того, що традиційні образи мають значну кількість різноманітних тлумачень, варіантів. М. Бахтін відзначає, що образ «стає відкритим, живим взаємодіянням світів, точок зору, акцентів. Звідси можливість переакцентації такого образу, різних позицій у цьому питанні і, відповідно, різних тлумачень самого образу. Образ стає багатозначним символом» [2, с. 220].

В українській літературі більшість традиційних образів історичної групи бере початок з періоду козаччини, коли відбувалося відродження національного руху. Це були часи, коли всі почуття загострювалися до краю, і людина повністю розкривалася, показуючи себе такою, якою є насправді. Особливе місце займає період після смерті Богдана Хмельницького, коли не було єдності, взаєморозуміння, засліплювала можливість здобути владу, багатство, славу. Звичними стали відступництво, зрадництво, зневіра, людські душі дрібнішали, благородні патріотичні пориви придушувалися. Все це вело до втрати власної ідентичності. Саме ці непрості часи, сповнені постійної боротьби, пошуку себе і сформували ті історичні особистості, які потім знайшли своє відображення в літературі.

Серед них можна виділити осіб, які репрезентовані в художній літературі, і не лише в українській. Наприклад, Б.Хмельницький, І.Мазепа тощо. Це дає змогу віднести такі образи до міжнаціональних. Крім них, спостерігаємо образи, які не мають широкого ареалу побутування, але їх також можна вважати традиційними. Це П. Дорошенко, Я. Вишневецький, І. Виговський та багато інших. Більшість традиційних образів, народжених на українському ґрунті, вирізняються своєю неоднозначністю і досі викликають багато суперечок. Щоб об'єктивно і якнайповніше розкрити і зрозуміти ці образи, варто насамперед звернутися до історії. Історія України тісно пов'язана з історією сусідніх держав, особливо Польщі та Росії. Вплив цих країн наклав помітний відбиток на розвиток України, що широко відображений у літературі. Сталося так, що кожна більш-менш значна подія, кожна політична особистість знаходили свою оцінку не лише у своїй державі, а й у держав-сусідів. Зазвичай ці оцінки були різними, навіть бінарно опозиційними. А між цими антагоністичними силами перебувала Україна, на той момент нестабільна і несамотійна у своїх судженнях. Тому й хилилася то в один бік, то в інший. Ці вагання в період Руїни призвели до того, що втрачено розуміння істини. На перше місце вийшов власний зиск. Звичайними стали віровідступництво, прагнення величі за будь-яку ціну, національна зрада. З'явилося безліч перевертнів, запанувало дворушництво. Все це знайшло своє відображення в літературі. Особливе місце займає проблема зради. Вона стає постійною в літературі й поширюється майже на всі традиційні образи.

Напевно, з усіх традиційних образів історичної групи, що з'явилися в українській літературі, саме образ Мазепи є найпоширенішим. Але, на відміну від Виговського, якого намагалися викреслити з історії, Мазепі присвячено безліч історичних розвідок та досліджень. До постаті гетьмана зверталися Д. Бантиш-Каменський, М. Грушевський, О. Оглобін, О. Рігельман, С. Соловйов, О. Субтельний, Г. Хоткевич, Д. Яворницький та багато інших. Саме через численність дослідників, які часто по-різному тлумачили постать гетьмана, і з'явилося багато літературних інтерпретацій, що зумовили розмаїття оцінок гетьмана Мазепи та його діяльності. З одного боку, він представлений як герой, патріот України, борець за свободу, а з іншого – зрадник. 20 – 30-ті роки ХХ ст. характеризуються досить широким діапазоном трактування образу Мазепи. Але як зазначав Д. Донцов: «душа цього чоловіка ... була занадто складна, аби її можна було схопити цілу» [3, с. 17].

Незважаючи на чималу кількість творів, лише декілька подій з життя Мазепи відображені в літературі. Переважно, це любовні авантюри (особливо популярна історія кохання Мазепи і Мотрі) та політична діяльність останніх років, з якою часто поєднують стосунки Мазепи та Палія. На першій події (роману часів молодості Мазепи, за який його було покарано – прив'язано до спини дикого коня, що нісся степами України, і яка з часом, доповнена домислами, стала легендою) засновано міф про Мазепу. А на другій – (політичні дії гетьмана, що були спробою звільнити Україну від російського гніту і її трагічної розв'язки) заснована історія Мазепи, що ширше представлена в

історіографії, ніж у літературі [10, с. 162]. Звичайно, між міфом та історією Мазепи існують взаємовпливи та взаємозв'язки, що відображені в літературі. Залежно від того, наскільки твір близький чи, навпаки, віддалений від історичної традиції трактування образу, формується відповідно міф або історія Мазепи. Слід зазначити, що в різні епохи та в різних творах було неоднакове співвідношення легендарності та історичності образу. У XVIII ст. домінує історичне начало, скероване на створення реального образу історичного діяча, але, звичайно, присутні й елементи міфу. Саме в цей час образ Мазепи виходить за межі національного. З приходом у Європу романтизму в першій половині XIX ст. погляди на Мазепу дещо змінюються і відбувається посилення міфологічного впливу. Саме в цей період образ Мазепи вабить видатних письменників-романтиків. Першим увів Мазепу в контекст поезії романтизму Дж. Байрон поемою «Мазепа».

У сучасному літературознавстві саме ця поема розглядається як твір, що започаткував «міф Мазепи», який згодом ампліфікувався в численних інтерпретаціях і трансформаціях. Відбувається власне перехід з історії в міфологію, що й робить її важливою віхою в усій літературі мазепіани [10, с.165]. Міфологізація образу Мазепи, починаючи з Байрона, проходить через усе XIX ст. та не втрачає своєї сили у XX ст. Але сліпого слідування Байрону немає, міфологізація образу Мазепи зовсім неоднотипна і неоднозначна. Зустрічаємо твори різноманітного змісту та тенденційності. Особливу увагу привертають ті, де міфологізація пов'язана з політичною ідеологією, заангажованістю. Зазвичай певна політична ситуація, ідеологія вимагають того чи іншого тлумачення образу Мазепи. Переважно це стосується тих країн, для яких гетьман не був нейтральною особою, зокрема для України, Росії та Польщі. Відбувається відхід від образу, створеного Байроном, майже зовсім ігнорується історія кохання Мазепи молодих років. У центрі уваги – період гетьманування Мазепи, переважно його останні роки, коли відбулася спроба відійти від Росії і приєднатися до Швеції. На перший погляд, у таких творах розглядаються відомі історичні події. Тож можна було б подумати, що твори мають на меті висвітлення історичної правди. Але саме в цьому і полягає особливість політичного та ідеологічного переосмислення. У творах історичну правду корегують, часто заміняють на протилежну, і відбувається все це залежно від політичної орієнтації держави, її потреб. Міфологізація образу набуває політичного характеру. Особливо широке корегування історичних подій згідно з власними потребами притаманне Росії. Як зазначає Павло Штепа, «навіть історія є власністю царя і він міняє її на свій розсуд. Майже кожного дня він видає своєму народу історичну правду, підправлену залежно від потреб цього дня» [14, с. 81]. Тому й не дивно, що подібне відбувається в літературі із постаттю Мазепи. В основі багатьох літературних творів про Мазепу лежить так званий імперський міф про нього як про зрадника, лиходія, підданого анафемі і навіки засудженого історією. Така інтерпретація образу гетьмана має в основі указ Петра I 1709 року про визнання Мазепи зрадником імперії і проголошення йому анафемі. Починаючи з того часу,

протягом трьох століть образ гетьмана розглядався в царській Росії, а пізніше і в радянській, як образ підступного лиходія, зрадника тощо. За цей час таке тлумачення постаті Мазепи настільки глибоко вкорінилося у свідомості переважної більшості суспільства, що стало для неї незаперечною істиною. У літературі одним із найпоказовіших зразків використання такого імперського міфу при творенні образу гетьмана Мазепи є поема «Полтава» О. Пушкіна. Загалом, варто зазначити, що таке тлумачення Мазепи притаманне переважно російській літературі, але беручи до уваги, що Україна довго була частиною Російської імперії, то воно позначилося і на українській літературі. Також у літературі існує міф образу Мазепи як борця з деспотизмом за свободу, політичну і національну.

В українській літературі тема Мазепи розроблялася широко, але неоднозначно. Довготривала імперська політика, спрямована на осудження і прокляття гетьмана як зрадника, зробила свою справу. Саме через це в українській літературі існує певна кількість творів, у яких Мазепу показано з проросійської позиції. Наприклад, роман «Цар і гетьман» Д. Мордовця, який спробу Мазепи визволити Батьківщину називає зрадою. Але поряд з таким тлумаченням образу існує (і навіть переважає) інший – патріотичний, який показує гетьмана борцем за волю України й високоосвіченим, розважливим політиком. Патріотична традиція зображення гетьмана найвиразніше і найповніше простежується, починаючи з 20-х років ХХ ст. Її вершиною можна вважати епопею Б. Лепкого «Мазепа». І. Кедрин, прочитавши «Мазепу», написав: «Нарешті заповнена прогалина, про яку сором було згадувати. Діждався Мазепа українського пам'ятника, і можуть українці вдивлятися в його обличчя, різьблене вже українським долотом» [13, с. 421]. А критик М. Струтинський писав: «Б. Лепкий заповнив прикру і впокараючу прогалину в українській літературі; дав першу дійсно талановиту повість про великого будівничого української держави на переломі 17 і 18 віку...» [13, с. 422].

Попри різноманітні і часом суперечливі та навіть протилежні оцінки гетьмана в літературі, ця особистість була величною і, як зазначив Волков, «типово національною й водночас унікальною» [12, с. 296].

Трагічна доля історичної особи, образ якої традиціоналізується, – це, напевно, спільна риса майже всіх традиційних образів історичної групи, створених на українському ґрунті. Не став винятком і гетьман Іван Мазепа. Поклавши понад 20 років на розбудову України та національне виховання українців, він не зміг у потрібний момент об'єднати країну і його державотворча місія була болісно обірвана. Але, незважаючи на це, постать Мазепи в дечому можна вважати навіть визначнішою за постать Богдана Хмельницького. Адже Хмельницький шукав для України протекцію, а Мазепа – рівного союзника. І саме тому в одних творах гетьмана возвеличують як провідника народу, як пророка, а в інших – засуджують як Юду. Саме з 20-х років ХХ століття розпочинається увага до психологізації традиційних образів. Б. Лепкий в епопеї «Мазепа» чи не вперше зосереджує на цьому увагу. Гетьман постає у його творі мудрим

державним політиком, патріотом України, що віддасть усе за її свободу. Мазепу показано хитрим, але лише за політичної необхідності, дещо улесливим, але в жодному разі не лицемірним. Наголошено на його освіченості, якої він прагне і для України, розумі, на чистій вірі, милосердності, самопожертві. У творі показано, що любов до Мотрі чиста, а не гріховна, як зображено у «Полтаві» О. Пушкіна, але навіть нею він жертвує задля України. Підкреслено, що Мазепа доволі прозорливий і заглядає далеко у майбутнє (що не притаманне О. Пушкіну, у якого гетьман недалекоглядний, засліплений власними амбіціями). Значна увага надається відтінкам та нюансам світогляду Мазепи. Розкриваються переживання, страхи Мазепи, надії, сумніви та сподівання. Загалом епопея Б. Лепкого «Мазепа» є вершиною в творенні образу гетьмана на патріотичних засадах. Тут образ вирізняється глибиною, а також об'єктивністю зображення стосовно історичної дійсності. Характер Мазепи змальовано як складний, багатогранний, багаторівневий. Неодноразово загострено увагу на освіченості гетьмана, яку бачить і Петро І: «Іван Степанович нашому братові не рівня. Учений, досвідчений, чоловік заграничний» [7, с. 387]. За допомогою освіти гетьман намагається відкрити українському народу дорогу до нового життя, до європейських реалій, прагне виплекати нове покоління українців.

Б. Лепкий наголошує на чистій, безмежній вірі гетьмана у Бога: «Боже, допоможи, і ти, Свята Пречиста! Підвів очі на небо і тривав, ніби в захопленню несамовитім. Войнаровський не смів глянути на нього – боявся стати поміж гетьманом і Богом...» [9, с. 19]. А також на любові до рідного краю, патріотизмові: «А невже ж я її не люблю?» – спитав гетьман. — «Коли б ти її не любив, то я тебе за сина свого не мала б. Але Україна, бачиш, хоче від тебе великої і неподільної любові, щоб ти тільки про неї дбав і більше ні про кого!» [5, с. 89]. Акцентується увага, що в житті Мазепи було дві великі пристрасті, дві великі любові: до України і до Мотрі. Але у боротьбі між серцем і обов'язком любов до Батьківщини виявилася сильнішою. «І гетьман рішився. Для загального добра, із-за державної konieczности жертвує своїм власним щастям» [6, с. 288].

Особливо глибоко розкрито в романі несприйняття гетьманом Москви, а також причини цього. Мазепа як розумний політик, крім амбіцій Москви, її самозакоханості, жорстокості, варварства, бачить основну причину, через яку не можна залишатися з Москвою – вона не терпить волі: «Москва не може стерпіти вольного народу. Вона й у себе не дає людям волі. Цілу Європу рада би прибрати до свого кріпкого кулака» [8, с. 181]. Україна ж завжди славилась вільнолюбством. Отже, логічно, що цар, створюючи могутню Росію, знищить усі вольності на Україні, позбавивши «не тільки самостійності, не тільки їх громадського устрою, але й характеру національного» [8, с. 182]. Звернено увагу на важкість прийнятого Мазепою рішення. Показано, як він проводить політику з Польщею, Туреччиною, Швецією, Москвою. І в цих складних політичних маніпуляціях викристалізовується єдиний для України шлях до волі – союз із Швецією. «Союзи з Польщею, з Кримом, з Семигородом і з Туреччиною завели, оставалося те, чого не вів зроби Хмельницький, союз зі Швецією, на основі,

що Україна... має бути вічними часами свобідною від усякого чужого володіння» [8, с. 182]. Маємо доволі швидке розкриття політичних намірів гетьмана. Мазепа мало не з перших сторінок говорить про свої плани звільнити Україну. До нього про незалежну Україну говорили тільки Б. Хмельницький (і то лише перед своєю смертю) та І. Виговський (переважно на рівні мрій, сподівань, натяків). Отже, гетьман Мазепа вперше у повний голос заговорив про Україну як незалежну державу. «...Хочу я за помочєю Божою так зробити, щоби... весь наш край рідний... ні під царем, ні під королем, ні під ханом, ні під жодним ворогом нашим не загинули, лиш осталися вольними і незалежними от нині і до віку віков» [5, с. 50].

Думки про незалежність України неодноразово повторюються у Б. Лепкого, але гетьмана навіщають і сумніви, нехай лише миттєві, але сумніви: «...сумнів підкрадається до нього. Чи годиться піддурювати царя?» [5, с. 342]. У той же час як обережний та хитрий політик Мазепа прораховує негативні наслідки своїх дій у випадку невдачі і розуміє, що багато крові проллється. Мазепа знає, як жорстоко цар Петро карає росіян за найменший непослух. А що ж тоді буде з українцями? «...Шибениці нечисленні, котрими приоздоблено Москву... Це робив Петро в Росії, котру він все-таки любив, а як же тоді лютував би він на Україні, котрої ненавидить?» [7, с. 169].

Гетьмана можна назвати провідником народу, що і робить Б. Лепкий, зазначаючи: «Провідник мусить забути про все, забути, що він чоловік. Треба бути зимним, невблаганним, жорстоким, щоб до цілі вести. Треба не бачити нічого, крім мети. ...Треба бути злим, незрозумілим для багатьох, не любленим товпою, самотним» [7, с. 365 – 366]. Заради України Мазепа забуває, що він чоловік, відмовляючись від кохання, стає невблаганним та жорстоким, хоча його душа прагне толерантності. «Толерація... це мій ідеал» [7, с. 44], – заявляє гетьман. Він будує настільки грандіозні плани, що стає занадто складним та незрозумілим для більшості, а люди не люблять те, чого не розуміють. Гетьман це знає і добровільно йде на таку жертву заради вищої мети, що характеризує його як людину благородну. Отож, можна зазначити, що Мазепі притаманне почуття благородної, безкорисної жертвності. Особливо на цьому наголошує Б. Лепкий: «Гетьман не самолюб, він до найбільшої жертви для справи спосібний» [9, с. 145].

Але І. Мазепу не варто й ідеалізувати. Тому автор зображає, що гетьману не чуже все людське і він не позбавлений деяких вад. Наприклад, гордості (але не самозакоханості), облесливості, дещо надмірної таємничості тощо.

З аналізованого твору випливає, що на ситуацію в Україні величезний вплив мала Москва, яка в жодному разі не мала наміру втратити українські землі. Тому закономірно, що, коли Мазепа піднявся на боротьбу за самостійність України, Москва почала всіляко протистояти цьому. Вона провадила досить підступну, але майстерну політику, яка розпалювала ворожнечу в Україні й розділяла її. Саме завдяки діям Москви – маніфестам, що вона розсилала по всій Україні, і, як вершині її підступної діяльності, анафемі, яку проголосили гетьману в усіх

церквах, за Мазепою закріпилася слава зрадника Москви й українського народу зокрема.

Б. Лепкий чітко виявляє власну патріотичну позицію стосовно оцінки діяльності гетьмана, і зазначає, що Мазепу можна було б назвати зрадником лише в тому випадку, коли б він зрадив великій ідеї звільнення України. А так, говорить Б. Лепкий устами Мазепи: «...зрада зраді нерівна» [7, с. 62], «я зрадив тебе (Петра), бо не хотів зрадити власної ідеї» [4, с. 59]. У виборі між Петром та Україною гетьман вибрав Україну. Цей вибір був складний, але благородний, його міг зробити лише великий патріот і аж ніяк не підлий зрадник, яким намагалися представити Мазепу.

Варто зазначити, що Б. Лепкий також розкриває позицію Москви стосовно Мазепи, а також її вплив через маніфести, підкупи тощо на формування суспільної думки про гетьмана в Україні. Відповідно автор зображає старшину двояко: патріотична і боязна чи шкурницька, яка відрікається від гетьмана за першої небезпеки заради власної вигоди. І саме від цієї старшини чуємо гасла стосовно Мазепи на зразок: «... гетьман хоче зрадити цареві» [1, с. 259]. Саме такі люди в пошуках власної вигоди відкривають ворота Батурина, здають Січ, ідуть проти власного народу, щоб отримати милості Москви. Саме через них і страждав Мазепа. «Гриз його біль і палив сором... що так багато тих своїх зраджувало й покидало його» [9, с. 392]. Отже, буде правомірно сказати, що зрада крилася не в гетьманові, а в тих, хто зрадив ідею і продав Україну Москві. Це можна порівняти зі зрадою Христа, коли Юда, один із найближчих учнів, заради користі зрадив Учителя. Не даремно ж Б. Лепкий в епопеї «Мазепа» говорить, що Бог відвернувся від України, бо «...ми обиджаємо його незгодою, сварнею і найгіршим із усього зла – зрадою! Поки на Україні виростатимуть Носи і Галагани, доти нам добре не буде» [9, с. 376]. І коли, з патріотичного українського погляду, означення Юди відносимо до Носів, Галаганів і всіх зрадників України, то з іншої позиції з Юдою асоціюється Мазепа: «на гетьмана посипалися щонайгірші і найбридливіші слова як на ... Юду Іскаріотського» [9, с. 87]. У свою чергу, з патріотичної точки зору Мазепа порівнюється з Мойсеєм, який був провідником народу 40 літ, і навіть частково з Христом, який приніс себе в жертву заради людства, а від нього відреклися: «Не гетьман зрадив народ, а ви зраджуєте його, відрікаєтесь від нього, як Петро від Спасителя свого, нікчемні труси, грязюко з торгового майдану!» [4, с. 98]. Таким чином, маємо своєрідну асоціативну парадигму, у якій образ гетьмана інтерпретується від Юди і аж до Христа, залежно від того, якої позиції стосовно Мазепи дотримується автор. У часи, коли Москва вперто проголошувала гетьмана Мазепу зрадником, Б. Лепкий показав його правдиво – як державного діяча-патріота, справжнього європейця, спростовуючи в такий спосіб деструктивні підходи чужинців до української історії.

Список використаних джерел

1. Антофійчук В. І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 200 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. литература, 1975. – 502 с.
3. Донцов Д. І. Мазепа і мазепинство / Д. Донцов. – Черкаси: Освіта, 1918. – 17с.
4. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Батурин: [Історична повість] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – 416 с.
5. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Мотря: [Історична повість; у 2 т.] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – Т. 1. – 387 с.
6. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Мотря: [Історична повість; у 2 т.] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – Т. 2. – 308 с.
7. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Не вбивай: [Історична повість] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – 395 с.
8. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Полтава: [Історична повість; у 2 т.] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – Т. 2: Бої. – 1959. – 419 с.
9. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. Полтава: [Історична повість; у 2 т.] / Богдан Лепкий. – Чікаго: Вид-во М. Денисюка, 1959. – Т. 1: Над Десною. – 1959. – 331 с.
10. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
11. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века / А.Е. Нямцу. – К.: УМКВО, 1988. — 84 с.
12. Традиційні сюжети та образи / [упор. А. Волков] /. – Чернівці: Місто, 2004. – 445 с.
13. Шевчук Вал. Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий козацької держави і як літературний герой / Валерій Шевчук. – К.: Либідь, 2006. – 464 с.
14. Штепа П. Московство – его происхождение, содержание, формы и историческое развитие / Павло Штепа. – Киев-Ровно: Планета-Друк, 1998. – 382 с.

Надійшла до редколегії 20.01.2011

УДК 821.161.2-3.09

Н.П. Олійник (м. Дніпропетровськ)

ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В РАННІХ ПОВІСТЯХ АНДРІЯ ГОЛОВКА

У статті досліджується проблема своєрідності вираження авторської позиції в ранніх повістях А.Головка («Червоний роман», «Зелені серцем», «Пасинки степу»). Увага акцентується на поєднанні у творах письменника різних

стильових ознак, хронологічній організації, сюжетно-композиційних особливостях, характеротворенні та інших чинниках, що в цілому виокреслюють позицію автора.

Ключові слова: авторська позиція, лірична повість, імпресіонізм, кольористика, художній час.

В статье исследуется проблема своеобразия выражения авторской позиции в ранних повестях А. Головка («Червоний роман», «Зелені серцем», «Пасинки степу»). Внимание акцентируется на переплетении в произведениях писателя разных стилевых признаков, хронологической организации, сюжетно-композиционных особенностях, создании характеров и других факторах, которые в целом очерчивают позицию автора.

Ключевые слова: авторская позиция, лирическая повесть, импрессионизм, цветовая гамма, художественное время.

The problem of originality of expression of the writer's position in the early stories by A. Golovko ("The red novel", "Zeleni sertsem", "Pasyanky stepu") is analyzed in the article. The attention is focused on the tangle of different style features, time and space organization, peculiarities of plot and composition, creation of the characters and other factors that show the writer's position in his works.

Key words: the writer's position, lyric story, impressionism, colour range, artistic time

Неординарна постать Андрія Головка, безперечно, виділяється серед яскравих творчих особистостей бурхливого літературного життя 20 – 30-х років ХХ століття. Сучасний «неоцинізм» (за Ліною Костенко), який особливо розквітнув загалом в ідеології нашого суспільства і в літературі зокрема, спрямований на «виштовхування» з історії літератури і культури тих, хто стояв біля її витоків і творив за тими законами соцреалізму, які тоді суворо насаджувалися зверху, єдиними і загальноприйнятими, коли політична доба накладала свій відбиток і на позицію автора, і на стиль його письма. Та й не тільки виштовхування, а й вираз відвертої зневаги, висміювання, обплывування. Андрій Головка, автор таких хрестоматійних творів української літератури, як оповідання «Пилипко», «Червона хустина», роман «Бур'ян» та інших теж опинився серед викреслених письменників. Як справедливо зазначає Г. Яструбецька, «Самодостатній художній світ А. Головка, неповторний фрагмент багатобарвної стильової картини ренесансних 1920-х, опинився на маргінесі сучасної літературознавчої свідомості швидше з морально-етичних причин, аніж через ідентичність із «червоними» (соціалістично-революційними) ідеалами» [9, с. 31].

Сьогодні, вивчаючи твори письменників непростої епохи 20 – 30-х років – А. Головка, М. Йогансена, Г. Косинки, М. Куліша, А. Любченка, В. Підмогильного,

М.Хвильового та багатьох інших, украй важливо, на глибоке переконання В.Дончика, яке ми повністю підтримуємо, «розрізняти явища й тенденції процесу (а не «перевіряти» їх теоретичними абстракціями)», що є нормою для будь-якого історико-літературного дослідження [3, с. 40]. Відомий літературознавець справедливо говорить про необхідність «уважного, доскіпливого», «мікрохірургічного» підходу до вивчення «чи не фантазмагоричних процесів у тоталітарній літературі 30 – 50-х років» (додамо від себе – і 20-х – *Н.О.*) [3, с. 40]. Сказане повністю стосується й творчого доробку А.Головка, що потребує вдумливого перепрочитання, дбайливого і ґрунтовного аналізу його художніх текстів, бо, скористаємося тезою Г.Клочека, «перепрочитувати класичні твори – це встановлювати зв'язки між їх вічними смислами і головними проблемами свого часу. Перепрочитувати класику – це шукати у ній відповіді на питання, породжені часом, у якому ти зараз живеш» [5, 21].

У традиційному радянському літературознавстві рання творчість письменника розглядалася, як правило, в аспекті розвитку епічного жанру, хоча, скажімо, такий серйозний дослідник, як Л.Новиченко, акцентував на її ліричному спрямуванні, шукаючи пояснення цьому зокрема в самій атмосфері епохи: «Крайнє форсування тодішніми прозаїками виражальних засобів, властивих ліриці, багато в чому зумовлене історично – майбутні майстри ще не дуже вміли зображувати людей і події у їх об'єктивних самовиявах, а, крім того, на ліричний пафос, на «негайне» вираження почуттів оповідача і всіляко підкреслену соціальну оцінку фактів і явищ надзвичайно настроювало саме емоційне «повітря» часу» [6, с. 15]. У передмові до видання творів А.Головка в п'яти томах (1976-1977 роки) знаходимо розгортання цієї думки: «...реалістична точність, зіркість, ґрунтовність малюнка природно й легко поєднуються в молодого Головка з емоційним наспівним ліризмом, з романтичною «підсвіченістю» образів (а подекуди і з певними, досить помірними, елементами імпресіоністичної поетики)» [7, с. 11].

Праці сучасних дослідників В.Агеєвої, Н.Богуцької, Г.Сіпаки, Г.Яструбецької та інших засвідчують актуалізацію в 70-х роках минулого століття інтересу до ранньої прози А.Головка, яка розглядається в площині імпресіоністичного письма, поєданого з елементами експресіонізму, романтизму та почасти реалізму. Названих дослідників не цікавить соціальна заангажованість прози радянського класика, його політичні симпатії, хоча провідна ідея багатьох його творів спрямована на досягнення людиною «комуністичного щастя». Вони звертаються насамперед до розгляду поетики А.Головка, її психогенетичного та феноменологічного підґрунтя, асоціативно-почуттєвих домінант, хронотопічної площини тощо. Беручи до уваги зроблене сучасними дослідниками в науковому осмисленні творчого доробку А.Головка, зокрема його ранньої прози, спробуємо в цій статті висвітлити питання своєрідності вираження в ранніх творах письменника авторської позиції, що зумовлена особистісним авторським світосприйняттям і життєствердженням.

Українська повість народилася у перші пореволюційні роки, винятково щедрі на талановитих письменників-особистостей, яскравих і самобутніх. Саме тоді розквітнув талант В.Підмогильного, М.Хвильового, Г.Косинки, Г.Епіка і багатьох інших. Тоді ж у літературу прийшов і Андрій Головка зі своїми повістями «Червоний роман», «Можу», «Зелені серцем», «Пасинки степу», «Інженери» й дитячими оповіданнями «Пилипко», «Червона хустина», «Дівчинка з шляху» та ін.

Письменники, зокрема автори повістей, художньо скрупульозно осмислювали події, зумовлені кардинальними змінами в суспільному житті. Тому повість відразу стала прикметним прагненням до багатогранного відтворення актуальних життєвих проблем, характеру людини нової епохи. У творах цього часу, як справедливо підкреслювала З.Голубєва, «на першому плані суспільні події, громадські проблеми і лише потім – людина з її почуттями. При цьому і в людині домінантою стає її соціальний статус (бідний і багатий, пан і наймит тощо), все ж інше (емоції, переживання, естетичні і моральні засади) згадується лише подекуди» [4, с. 43]. У повістях «Пасинки степу» А.Головка, «Брати» І.Микитенка, «Політика» Г.Косинки та інших осмислюється складний напружений шлях формування нової свідомості трудівників міста і села, гострі антагоністичні конфлікти у суспільстві.

Названі письменники (як і багато інших) творили здебільшого в руслі реалістичного напрямку, певною мірою зорієнтованого на висунуті владними структурами ідеологеми – класовості, домінування так званих «пролетарських» підходів до зображення дійсності, що були заакцентовані у постановках ЦК ВКП(б) та ЦК КП(б)У 1920 – 1927 рр. і були предметом дискусії 1925 – 1928 рр. про шляхи розвитку української літератури. Та все ж особливістю розвитку української літератури, зокрема прози, цього періоду було стильове розмаїття творчої манери письма (поруч із, так званим, пролетарським чи революційно-романтичним реалізмом побутовали символізм, імпресіонізм, романтизм, футуризм тощо). Особливістю української малої прози 20-х років ХХ ст. був ліризм оповіді.

Глибокий ліризм, схвильованість, щирість вираження почуттів, що поєднувалися з уривчастістю, фрагментарністю оповіді, багато в чому зумовлювали функції автора в сюжетно-композиційній організації твору. Автор не впливав відчутно на розвиток сюжету, композиційну своєрідність, не цементував окремі, розрізнені елементи, як правило, аморфного сюжету. Ця сюжетна незібраність, невибудованість певним чином репрезентувала емоційну настроєвість автора і героїв у сприйнятті життя, соціальних перетворень, прагнення співвіднести глобальні зміни епохи (ще не зрозумілі й не осмислені повністю) із власним життям. Так, у повістях А.Головка «Зелені серцем» (1923) і «Пасинки степу» (1924) ліризм, «просвічування» зображуваного зсередини й водночас прагнення до соціальних узагальнень, у яких концентрувався дух часу і проекція в майбутнє, безпосередньо сприяли і функціональності двох основних променів зору. Зображуючи чисті пориви душ і сердець своїх героїв, їхню гостру

емоційну реакцію на світ, створений для щастя і добра, а насправді розшматований класовими протиріччями, автор тим самим відкривав себе. Саме він, схвилюваний, тонкий, ранимий, «зелений серцем», зосереджує свою увагу на героях і ситуаціях, близьких йому по духу, обходячи при цьому все менш важливе, другорядне. Звідси – виразний кінематографізм зображуваного як своєрідна форма художнього мислення, яку несла епоха, нерівномірність освітлення, яка зумовлює фрагментарність сцен і епізодів, обмеженість зовнішньою, поверховою констатацією думок і почуттів героїв (і все ж такою, що містить у собі прямі соціальні характеристики), відсутність необхідної глибини в розкритті характерів. Усе це й дало підстави Л.Новиченку назвати твори А.Головка «Зелені серцем» і «Пасинки степу» не повістями, а швидше етюдами до повістей, у яких «немало влучних деталей, жвавих сцен, що передають атмосферу часу, а ще більше, можливо, власного авторського ліризму, в якому поетично вихлюпувалась любов письменника до його героїв і віра в їхнє «ясне завтра» [7, с. 12].

Наскрізний ліризм ранніх творів А.Головка засвідчив прагнення молодого письменника шукати нові стильові форми відображення дійсності. То ж не випадково творчі успіхи ранніх оповідань і повістей А.Головка традиційно пов'язують із зверненням письменника до стилю імпресіонізму, зокрема із впливом творчої манери М.Коцюбинського, що проявилось, зокрема, в чутливості молодого письменника до гри кольорів і тіней («Очі променисто дивились на нас, і в них я вгледів знайому ще з рожевих снів казку.

А за нею – степ золотий, хвилястий. У сонячній тремтінні далечинь всміхалася химерними палацами... садами в цвіту... Дзвеніла блакитнодзвонно...» [1, с. 34]), у створенні картини живої, «олюдненої» природи («Рано-пораненьку світанком голубим прокинувся степ. Віями-колосьям стріпнув, зашелестів... Синя далина глибока із-за туманів глянула. І полилися шуми тихі ранкові на гони далекі... [2, с. 236]). Імпресіоністичні ознаки ранньої прози А.Головка виявилися, за тонким спостереженням Г.Сіпаки, і у введенні конкретно-чутливого образу як основного, у фіксації нестійких, раптово впливаючих емоцій, що композиційно оформилися як фрагментарні, ескізні замальовки, кожна з яких залишає за собою право на самостійне існування [8, с. 94].

Звернення молодого автора до традицій імпресіоністичного письма можна розглядати і як пошуки форм реалізації основної, центральної ідеї його творів – людина і революція, віра в перемогу нової людини – селянина в «Червоному романі», молодих юнаків і дівчат, які навчаються на педкурсах у «Зелених серцем», учорашніх наймитів – пасинків степу Прокопа і Федорки («Пасинки степу»). Авторська позиція безпосередньо виражалася і у виборі персонажів, як правило, заглиблених у своє «я», мислячих, шукаючих шляхів у новому житті, у домінуючому внутрішньому конфлікті, як і характерному для літератури тієї епохи розчиненню власного «я» в загальному «ми», вибору червоного кольору – кольору революції, перемоги і водночас крові, смерті – як визначального у світосприйнятті епохи. У повісті «Зелені серцем» це, наприклад, «червона крапка

семафора», руки, «до крові заціловані житами», семінарія, що «язика червоного впустила», «потекли крапельки червоні», «шматки тіла заробітччанського, одірвані з кров'ю – за харчі», «прапор червоний», «червона зима», «пляма червона», «маками червоними села зацвіли»; у «Пасинках степу» – «вуса дідові сиві наче скривавлено», «прийшла червона, молода», «переливи червоні», Федорка «червона вся», «хустка червона», «прапор червоний», «сонце червоне-червоне» та ін. Червоний колір, домінуючий у текстах ранньої прози письменника, виконує виразну психологічну функцію, у ньому закодована оцінка реалій тогочасної дійсності.

Художнє втілення категорії художнього часу визначало специфіку творення характерів у повістях молодого А.Головка. Так, у центрі «Пасинків степу» – людина, яка проходить через новий складний час, стверджуючи себе в ньому повноправним господарем. Бурхливий час докорінної перебудови світу за законами соціалізму народжував інших людей, і для письменника було важливим показати те якісно нове, що формувалося в їхньому світобаченні. Для цього він співвідносить окремі ознаки дійсності, що вибудовується на соціалістичних засадах і її сприйняття героями. Але проникнення в сутність характерів не завжди відзначалося глибиною, що значною мірою компенсувалася за рахунок їх соціального наповнення, найчастіше у часових вимірах дії, та власне авторського ліризму.

У повісті «Пасинки степу» часові межі, що характеризують Прокопа, головного героя твору, відзначені начебто мимохіть, відповідно до сприйняття ним процесу праці: «Ого, аж сім разів обійшов на гони. Значить – тпру» [2, с. 177], а про вік наймита автор згадує у зв'язку з важливими подіями в житті селянства: «...була чотирнадцята весна по метриці, а так – перша бідняцька весна» [2, с. 178]. Для часової організації сюжету у ранніх повістях А.Головка прикметною є й своєрідність оповіді, як, скажімо, у «Червоному романі». Вона нерідко переривається ретроспекціями, асоціативними спогадами про дитинство, що починаються риторичними питаннями й виражені уривчастими еліптичними реченнями: «Пам'ятаєш? Голодне й сумне обличчя материне? В кутку скорботні очі: «Прідіте ко мнє всі труждаючієся і обремененії, і аз упокою ви...» Пахло ячником черствим, потом... Потім – у бур'янах з тобою, під тинами в дранті... За чужими вівцями... На роботі тяжкій, та й то як-як з голоду не здохнеш...» [1, с. 36]. Хронотопічна організація ранніх повістей А.Головка в цілому динамічна, хоча час розгортання подій, як правило, не конкретизується, інколи він розмитий і безпосередньо пов'язаний зі зміною у світогляді героїв.

Таким чином, у повістях А.Головка «Червоний роман», «Зелені серцем», «Пасинки степу» авторська позиція виражена через поєднання різних стильових ознак, що підпорядковано єдиній меті – художньо достовірно показати місце і роль людини у суспільстві, що стало на шлях революційної перебудови, через акцентуацію на почуттях і емоціях героїв. Умовний сюжет, довільна уривчаста композиція, взаємодія оповідача і власне автора, співвіднесені з соціальними характеристиками, часова ущільненість і розмитість часового виміру, кольорова

гамма, у якій домінує червоний колір, – усе це підпорядковане вираженню цілісного авторського погляду на світ, особистісного авторського світовідчуття і життєствердження.

Список використаних джерел

1. Головка А. Пасинки степу / Андрій Головка // Андрій Головка. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1976. – Т. 1. – С. 176 – 236.
2. Головка А. Червоний роман / Андрій Головка // Андрій Головка. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1976. – Т.1. – С. 33 – 67.
3. Голубєва З. Двадцять роки ХХ століття. Зошит другий: найвидатніші письменники доби / З. Голубєва. – Харків, 2001. – 95 с.
4. Дончик В. Якщо з позицій національних і конструктивних (нотатки з приводу) / В.Дончик // Слово і Час. – 2008. – № 9. – С. 30 – 45.
5. Ключек Г. Як наблизитись до Давида Мотузки? (роман Андрія Головка «Бур'ян») / Г.Ключек // «...І вічна тайна слова: Аналіз великого епічного твору: посібник для вчителя. – К.: Рад. школа, 1990. – С. 21 – 60.
6. Новиченко Л. Світ боротьби й любові: Передм. / Леонід Новиченко // Андрій Головка. Твори: В 5-ти т. – К.: Дніпро, 1976. – Т.1. – С. 5 – 30.
7. Новиченко Л. Український радянський роман / Леонід Новиченко. – К.: Наук. думка, 1976. – 131 с.
8. Сіпака Г. Увертюра після «Intermezzo» (витоки імпресіонізму раннього А.Головка) / Г.Сіпак // Слово і Час. – 1990. – № 8. – С. 90 – 94.
9. Яструбецька Г. Одержимий літературою, або про Андрія Головка і його сонячно-червоний роман / Г.Яструбецька // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 31 – 38.

Надійшла до редколегії 15.12.2010

УДК – 82.091(821.111+ 821.161.1)

А.А.Степанова (г. Днепропетровск)

МОТИВЫ ЗАКАТА ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНАХ В.ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ» И А.ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

В статье исследуются отраженные в литературе XX в. предпосылки заката фаустовской культуры. На поэтологическом уровне романов В.Вулф и А.Платонова осмысливается специфика развития и угасания фаустовского

сознания. Анализируется своеобразие воплощения в романах художественной парадигмы «фаустовского / экзистенциального».

Ключевые слова: фаустовская культура, фаустовское сознание, экзистенциальное сознание, поэтика закатности.

У статті досліджуються передумови присмерку фаустовської культури, відображені у літературі ХХ ст. На поетологічному рівні романів В.Вулф та А.Платонова осмислюється специфіка розвитку та занепаду фаустовської свідомості. Аналізується своєрідність втілення у романах художньої парадигми «фаустовського / екзистенційного».

Ключові слова: фаустовська культура, фаустовська свідомість, екзистенційна свідомість, поетика присмерковості.

The precondition of a faustian culture's decline, which are reflected in literature of XX century, are investigated in the article. On poethological level of novels of V.Vulf and A.Platonov the specific character of progress and fading faustian consciousnesses is comprehended. The originality of an embodiment in novels of an art paradigm «faustian / existential» is analyzed.

Key words: faustian culture, faustian consciousness, existential consciousness, poetics of decline.

Роль фаустовской культуры в развитии литературы ХХ века остается одной из важнейших проблем литературоведения. При этом, наиболее значительный интерес в исследовании представляет не столько пик ее расцвета, сколько момент закатности, обнаживший наиболее противоречивые ее аспекты как причины, по которым она сдавала свои позиции, а в свете этого – и ее достижения, ценности, составившие наследие для пришедшей на смену иной культурной парадигмы.

Фаустовская культура отразила «смятенную душу европейского человека, сотворившего и творящего столь бурную и сумбурную историю» [5], главной интенцией которой была положена воля к власти. Отталкиваясь от концепции О.Шпенглера, современные философы отмечают, что целеположенность, целеустремленность и динамичность, составляющие системообразующие признаки фаустовской натуры, одновременно выступают главными конструктами теории насилия, из которой вытекает центральная максима фаустовской философии: естественное состояние фаустовской души – это состояние борьбы и стремление к завоеваниям [5]. И в то же время, обозначая фаустовскую культуру как культуру воли, определившую в качестве единственной ценности *деятельное, борющееся, преодолевающее* бытие, в котором Я посредством формы управляет миром [16, с. 491, 497], О.Шпенглер акцентировал внимание прежде всего на том, что «вся фаустовская этика есть некое “вверх”: совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение

Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, и наконец, высочайшее: бессмертие Я» [16, с. 489]. Противоречия, коренившиеся в самой сущности фаустовской души, фаустовской идеи, наиболее явно обозначились в тот момент, когда многие цели преображения мира были достигнуты, и фаустовская культура стала приобретать черты некоей завершенности как целостности образа, и как следствие, приближаться к своему исходу, закату.

Литература 1920 – 30-х гг. явилась выразительным маркером угасания фаустовской культуры, запечатлев на поэтологическом уровне процесс распада фаустовского сознания, его переход на новый уровень. В этой связи представляется целесообразным исследовать этот вопрос в сравнительном анализе романов В.Вулф «Миссис Дэллоуэй» (1925) и А.Платонова «Счастливая Москва» (1936). Отметим, что выбор произведений для анализа не случаен. «Миссис Дэллоуэй» и «Счастливая Москва» для западноевропейской и русской литератур явились знаковыми произведениями, в которых различный характер отхода от фаустианства отображается во многом типологически.

В романе Вирджинии Вулф обозначен классический, «запланированный» процесс угасания фаустовской культуры, органичность, плавность которого отчасти была обусловлена спецификой творческого сознания писательницы, его духовной перестройкой как естественного отхода от традиций викторианской эпохи. И.Гарин отмечает, что В.Вулф так и не смогла преодолеть остатки собственного викторианства. Одна половина существа Вирджинии Вулф, та, которая принадлежала английской культуре рубежа веков и даже викторианской эпохе, высоко ценила порядок, размеренность, надежность, терпеть не могла беспорядка и разрухи, в чем бы они ни проявлялись. Другая половина ее «я» была целиком в XX веке с его революциями, Первой мировой войной, учениями Фрейда и Юнга. И эта половина отчасти даже бессознательно восставала против упорядоченности [4, с. 345].

Творчество Андрея Платонова 1930-х гг. представляло открытую полемику с литературой социалистического реализма. Л.Юрьева отмечает, что общее мироощущение, поэтика, структурные особенности и персонажи «Счастливой Москвы» дают основания утверждать, что Платонов шел наперерез общему потоку советской литературы, во многом приближаясь к роману западному [17, с. 276]. Полемизируя с романом социалистического созидания, который в определенной степени был основан на идее перестройки мира (А.Малышкин «Люди из захолустья», А.Серафимович «Новая стройка», Ю.Крымов «Танкер «Дербент» и др.), Платонов одновременно продолжал традиции неангажированной литературы 1920-х гг., в которой уже обозначились признаки распада фаустовской культуры («Собачье сердце», «Роковые яйца» М.Булгакова, «Мы» Е.Замятина, «Встречи с Лиз», «Портрет» Л.Добычина и т. п.), вследствие чего закат фаустианства в «Счастливой Москве» проступает более ярко, контрастно.

Мотив закатности фаустовской культуры в романах Вулф и Платонова является одним из основных в композиционной структуре произведений и реализуется в образах главных героев-носителей фаустовского сознания.

В романе «Миссис Дэллоуэй» фаустовское начало в большей или меньшей степени является слагаемым сознания практически всех главных героев. Однако наиболее ярким представителем фаустовской культуры в романе выступает образ доктора Уильяма Брэдшоу – врача-психиатра, выразительный портрет которого [«целитель духа, жрец науки..., он очень много работал; у него был тяжелый взгляд и... репутация блистательного врача и непогрешимо точного диагноста»] [2, с. 92 – 93] несет на себе отпечаток великой деятельности преобразовательного духа, направленной на «упорядочение» человеческой нервной системы. Одержимый «чувством пропорций», доктор Брэдшоу является олицетворением идеи власти над человеческой жизнью, отпавшей от установленного им уклада и образа мыслей. В этом смысле в образе доктора Брэдшоу просматривается сходство с образом Томаса Грэдграйнда – одного из сатирических персонажей романа Ч.Диккенса «Тяжелые времена», являющегося основоположником и проповедником теории фактов*. В романе В.Вулф образ доктора Брэдшоу также содержит признаки сатирической типизации в объяснении той легкости, с которой доктор решает проблемы человеческого сознания, возвращая тем самым пациентов в границы установленного миропорядка:

Здоровье – прежде всего; здоровье же есть пропорция; и если человек входит к вам в кабинет и заявляет, что он Христос (распространенная мания) и его посетило откровение (почти всех посещает), и грозитя (они вечно грозятя) покончить с собой, вы призовете на помощь чувство пропорции; предпишете отдых в постели; отдых в одиночестве; отдых и тишину; без друзей, без книг, без откровений; шестимесячный отдых; и человек, весивший сорок пять килограммов, выходит из заведения с весом в восемьдесят (96).

Однако, по существу, викторианский сатирический тип у Вулф модифицируется в откровенно агрессивный, когда фаустовские устремления являют угрозу человеческой жизни:

Боготворя пропорцию, сэр Уильям не только сам процветал, но способствовал процветанию Англии, заточал ее безумцев, запрещал им деторождение, карал отчаяние, лишал неполноценных возможности проповедовать свои идеи, покуда сами не обретут чувство пропорции – его чувство пропорции (96).

...Великий доктор, но неуловимо злобный, способный на неопишемую гадость – он тебе насилует душу (159).

Эта «Жажда-всех-обратить», поработившая, прежде всего, волю собственной жены [«Пятнадцать лет назад она не выдержала. Ничего, в сущности, особенного; ни сцены, ни вспышки; просто воля ее утонула в его воле, и она пошла ко дну» (97)]** и устремленная к власти над человеческой жизнью,

* Так, роман Диккенса открывается монологом мистера Грэдграйнда: «Итак, я требую фактов. Учите этих мальчиков и девочек только фактам. В жизни требуются одни факты. Не насаждайте ничего иного и все иное вырывайте с корнем. Ум мыслящего животного можно образовать только при помощи фактов, ничто иное не приносит ему пользы. Вот теория, по которой я воспитываю своих детей. Вот теория, по которой я воспитываю и этих детей» / Диккенс Ч. Тяжелые времена // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. – Т. 19. – М.: Художественная литература, 1960. – С. 5.

** Ср. у Диккенса: «Миссис Грэдграйнд... равно немощная и плотью и духом, которую каждый раз, как она подавала признаки жизни, оглушало увесистым осколком какого-нибудь факта» / Диккенс Ч. Указ. Соч., с. 20.

превращает доктора в «искусственный аппарат, запрограммированный на необходимый результат» [3, с. 49], в образчик «человеческой природы», которая внушала страх Септимусу Смиту и самой Клариссе Дэллоуэй [«Почему же у нее все сжалось внутри при виде сэра Уильяма?.. Ему приходилось решать страшно трудные проблемы. И все же – она чувствовала – в несчастье не захочется попадаться на глаза сэру Уильяму Брэдшоу. Только не ему» (157)].

Несомненно, в образе доктора Брэдшоу есть определенное величие, но в состоянии исхода, и при ближайшем рассмотрении «столь маслянисто пылавшее в глазах доктора стремление властвовать и царить» (97) оказывается призрачным, поскольку не имеет под собой в качестве основы главного, – того, что делает Фауста Фаустом: «жрец науки» Уильям Брэдшоу напрочь лишен *тяги к познанию* и заботится исключительно о собственном процветании: «сэр Уильям, не имея на чтение времени, питал затаенную неприязнь к тонким личностям, которые, заявляясь к нему в кабинет, давали понять, что врачи, постоянно вынужденные напрягать интеллект, не относятся тем не менее к числу людей образованных» (94). Подмена *жажды вечного познания* «Жаждой-всех-обратить», «фаустовской этики “вверх”» (Шпенглер) этикой материальных благ делает Фауста-Брэдшоу Колоссом на глиняных ногах, свидетельствуя о вырождении фаустовского духа.

Более приглушенно фаустовские тона, реализующие в романе мотивы безграничных возможностей человека и благ цивилизации, преломляясь в сознании и подсознании персонажей, звучат в образах Клариссы Дэллоуэй, мечтавшей в юности преобразовать мир, Питера Уолша [«Происходя из почтенной англо-индийской семьи, он ценил цивилизацию – даже в таких ее проявлениях – как свою собственность» (63)], Ричарда Дэллоуэя, Септимуса Смита, «избранного Богом» для спасения мира, и других персонажей. Показательно, что в романе Вулф фаустовское мироощущение еще является сквозным и отражает характер сознания не только личностного, но и национального, это еще – сознание нации, выразительный портрет которой, сообщающий реакцию на проехавший мимо королевский автомобиль, находим на первых страницах романа:

На целых тридцать секунд все головы замерли, дружно склонившись в одном направлении – к окнам... Нечто произошло... волнующее; ибо во всех магазинах – мужских ли костюмов, перчаток ли – незнакомые люди посмотрели друг другу в глаза; подумав о мертвых; о флаге; о Великой Британии (36).

Образ национального сознания реализует в романе мотив «бытия-в-государстве», еще актуального, но уже приближающегося к своему исходу, уступающего место новой форме – «бытия-в-мире», – супруги Брэдшоу еще входят в круг общения Клариссы Дэллоуэй, но в ее доме, на светском рауте, являющем заключительный аккорд композиции романа, утверждается иной тип мироощущения, тяготеющий к чувственно-телесному восприятию мира: [«Что такое мозги в сравнении с сердцем?» (166); «Нет большей радости, думала Кларисса, чем, оставя победы юности позади, просто жить; замирая от счастья, смотреть, как встает солнце, как погасает день» (160)]. Этот вывод итожит мятежные искания героев Вулф, заявляя, тем самым, о естественном завершении фаустовского этапа культуры.

Роман А.Платонова «Счастливая Москва», написанный десятилетие спустя, более выразительно обозначил несостоятельность фаустовской идеи как неудавшейся попытки преобразования мира, неосуществимости власти над жизнью. Герои-демиурги Платонова (Божко, Самбикин, Сарториус) являют, скорее, пародию на Фауста, балансируя на грани двух сознаний – фаустовского и экзистенциального. В образе хирурга Самбикина нет даже призрачного благообразия и величия доктора Брэдшоу. «Сниженность» образа демиурга передается в портрете, который являет наглядный пример неудавшейся попытки Бога создать человека («Его громадное лицо имело вид опечаленного животного» [10, с. 672]). Показательна и его неудавшаяся попытка операции на мозге (ребенок умирает), показывающая неосуществимость власти над жизнью. Л.Юрьева отмечает, что в творчестве Платонова смерть ребенка, трагическая сама по себе, приобретает некий общий смысл, обозначая обвал, общую катастрофу, крах некоего большого замысла [17, с. 281], что проявилось уже в повести «Котлован». Высокие устремления Самбикина [«Он хотел добыть долгую силу жизни или, быть может, ее вечность из трупов павших существ» (682), развить из зародыша человека «летающий, высший образ»] завершаются выводом о том, что душа человека сосредоточена в кишечнике («пустой участок между пищей и калом»), утверждая, тем самым, примат не разума, а физиологического состояния.

Божко, с образом которого, по мнению С.Семеновой, «в повествование входит новый идейный мотив – особого пролетарского мессианизма» [13, с. 56], радующего о всеобщем счастье и всемирном социализме, ограничивает себя семейной жизнью, его детище – трест весов и гирь – пришло в упадок и «было обращено к своей ликвидации». Сарториус – «лучший инженер, озаботившийся переделкой внутренней души» (715) – снедаемый идеей «окончательного устройства мира» и торжества «проникновенного технического существа», приходит к выводу о том, что «природа более серьезна, в ней блага нет» (752):

Сарториус сделал движение рукой – по универсальной теории мира выходило, что он совершил электромагнитное колебание, которое взволнует даже самую дальнюю звезду. Он улыбнулся над таким жалобным и бедным представлением о великом свете. Нет, мир лучше и таинственней: ни движение руки, ни работа человеческого сердца не беспокоят звезд, иначе все давно бы расшаталось от содрогания этих пустяков (743).

Этот вывод знаменует закат фаустовской идеи и «бытия-в-государстве», возвращая человека к естеству природы. Идея преобразования мира и «великого воспитания земли», приобретающая характер эпидемии [«как мы все похожи, один и тот же гной течет в нашем теле» (715)], движется к саморазрушению. Мотив «угасания» фаустовской культуры в романе Платонова передается через распад фаустовского сознания, реализуясь на двух уровнях. Первый – представляет распад быта (как отсутствие чувства дома) и душевный разлад героев: мечта о всеобщем счастье резко контрастирует с серостью и убожеством жизни и быта самих героев [«бедное суровое убранство» комнаты, «железная кровать эпидемического образца, с засаленным, насквозь прочеловеченным одеялом» (649) и т. п.] и их душевным состоянием [«Божко... ложился вниз

лицом и тосковал от грусти, хотя причиной его жизни была одна всеобщая радость» (652) и т. п.].

Второй уровень являет распад непосредственно сознания, прослеживающийся уже в поэтике имени, заключающего в себе либо момент пародии как несоответствия, «недотягивания» до собственных амбиций (Божко), либо отсутствие качеств цельности и целеустремленности, присущих фаустовской натуре. В.Ристер отмечает, что имена лишь на первый взгляд делают персонажи романа дискретными, так как разноименованные персонажи сводятся к общему персонажу/модели, и поэтому разные имена/обозначающие соотносятся с некоторым общим обозначаемым, совместным для модели и группы, придерживающейся определенного мировоззрения [12, с. 140]. По мысли исследователей, в фамилии *Самбикин*, состоящей из двух корней, "*сам*" и "*би*" (два), можно усмотреть также отражение двойственности Самбикина, борющихся в нем противоположных стихий тела и разума, а также его теории двойственного сознания [9, с. 425] – качество общее для героев-демиургов «Счастливой Москвы». Подобная двойственность заключена и в образе Сарториуса. Его имена – Жуйборода-Сарториус-Груняхин указывают на «цикличность его жизненного пути не только в социальном плане, но и в плане экзистенциальном» [6, с. 97]. Так, на телесную сферу бытия указывают фамилии *Жуйборода* (жевать) и *Груняхин* («пищевой работник»). Значения же фамилии *Сарториус* (от латинских корней *sartus* и *sartor* – “переделанный”, “исправленный”, “починщик”, “полольщик”), по мысли И.Спиридоновой, моделируют Сарториуса как активно делающего свою жизнь героя, нравственно сосредоточенного на налаживании внутренней и окружающей жизни [14, с. 305]. Эта же раздвоенность сознания, также заявленная в поэтике имени, характерна и для образа Септимуса Смита («Миссис Дэллоуэй»). Семантика имени «Септимус» (от латинского *septimus* – седьмой), включает в себе мифологический и философский смысл. Уже выбор числа в качестве имени указывает на характер «стремления души осуществить себя в картине окружающего ее мира» [16, с. 205], что в значении числа «семь» являет некую двойственность, противоречивость как качество, составляющее специфику сознания героя. Л.Миронова отмечает, что число семь исчисляет все самое священное, богодухновенное, пророческое. Седьмая сефирота Древа жизни называется «истина», или «сверхчувственное» [7]. С другой стороны, семь – порядковый номер Солнца в космосе (согласно Пифагору), день сотворения мира Богом и число Аполлона (с образом которого в мифологии связаны понятия управляющей силы, власти, совершенной формы и порядка). Сверхчувствование Септимуса по отношению к природе, таким образом, вырастает в мессианскую интенцию, в основе которой – та же, что и у Сарториуса, фаустовская задача – преобразовать мир. В этом смысле образ мученика Септимуса предстает перевернутым зеркальным отражением образа «проникновенного технического существа», заданного Сарториусом, являя, по сути, крайнюю, гротескную форму божественной мессианской идеи и обозначая ее несостоятельность:

Деревья – живые... (39) Люди не смеют рубить деревья! Бог есть. (Свои откровения он записывал на обороте конвертов). Изменить мир...

Невидимое взывало к нему, величайшему из людей, Септимусу, недавно взятому из жизни в смерть, Господу, пришедшему обновить человечество и легшему на все, как покров, как снежный покров, подвластный лишь солнцу, к неизбывному страдальцу, козлу отпущения, страстотерпцу... (41-42).

...Направить скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли – для великого воспитания земли – для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия (675).

...Озабоченно склонялся Сарториус над своей работой. Надо было решить не только задачу весов, но и железнодорожный транспорт и прохождение кораблей в Ледовитом океане и попытаться определить внутренний механический закон человека, от которого бывает счастье, мучение и гибель (713).

Такая двойственность внутреннего мира и сознания героев, отражающая отсутствие цельности характера, на наш взгляд, предусматривает и невозможность единого целеполагания, являющегося неотъемлемой чертой фаустовского сознания. Двойственность, присущая фаустовскому сознанию как противоречивость, склонность к сомнению, сопровождающая акт познания и духовных поисков, трансформируется у героев Вулф и Платонова в неуверенность в себе, приводящую к неспособности к практическому устремлению, направленному на достижение цели.

В повествовательной структуре романов Вулф и Платонова мотив заката фаустовской культуры выполняет важную функцию, по сути, организуя логику сюжета. Момент заката определяет некие границы развития образов персонажей, устанавливая пределы их человеческим возможностям. Поражение, которое в конечном итоге терпят герои романов (доктору Брэдшоу не удастся «обратить» в чувство пропорции Септимуса, Септимусу – изменить мир, Самбикину – получить власть над жизнью, Сарториусу – «воспитать землю» и т. д.), указывает на неспособность героев к действию, практическое бессилие, когда есть порыв изменить жизнь, преобразовать мир, но он остается порывом. Эпоха «деятельных прагматиков», творцов истории уходит в прошлое. Ее закат начинается тогда, когда практическая устремленность уступает место умозрительно-чувственной интенции, когда глобальная цель преобразования мира оставляет после себя только мечту.

Способность мечтать как выражение активности внутреннего мира человека является той ценностью, которую, уходя, оставляет фаустовская культура, и которая побуждает человека к духовному самопознанию. Последние научные идеи и открытия, – отмечает С.Франк, – принцип энтропии, предрекающий смерть вселенной, принцип относительности, растворяющий механико-математические основы космического бытия в неуловимости, зыбкости, вечном трепете невообразимого, почти духовного начала – суть последние, предельные выражения умирающего «фаустовского» духа, который перед смертью как бы подводит итоги своей мировой картины, узнает в ней самого себя и в этом последнем самосознании возвращается в то исконное лоно духовности, из которого он некогда исшел [15, с. 49]. В этом лоне духовности зарождается

новая мечта преобразовать мир, к которой периодически возвращается человечество.

Образ мечты в романах отражает, по выражению А.Платонова, потребность героев «жить воображением другой жизни» [11, с. 72-73]. Внутренний мир героев в этой ситуации оказывается противопоставленным миру внешнему, что продуцирует как у Вулф, так и у Платонова активность вымышленного мира как мира мечты, обнаруживающего сходство духовных устремлений героев. Так, Кларисса Дэллоуэй и Питер Уолш мечтали, «как они преобразуют мир» (137); Септимус – о мире, где нет смерти и преступления; Москва Честнова – «наполнить весь мир своим вниманием» (657); Самбикин – «добыть долгую силу жизни» (682); Мультбауэр – о «воздушной стране бессмертия», «счастливой стране будущего» (683) и т. д. Символически мечты героев представлены Вирджинией Вулф в образе летящего в даль аэроплана:

Все дальше, дальше летел аэроплан, пока не стал яркой искоркой; стремлением; сутью; символом души человеческой; ее вечного стремления вырваться за пределы тела, своего обиталища, с помощью мысли – Эйнштейн, теории, математика, законы Менделя, – аэроплан же летел и летел (43).

Мечта в этом смысле являет, словами Н.Бердяева, «заклученный в фаустовской душе неиссякаемый творческий источник жизни, порождающий все новые и новые культуры» [1, с. 58]. Трансформируя интенцию вечного познания в идею самопознания, цель практического переустройства мира и неудовлетворенность от уже достигнутой однажды цели – в мечту о всеобщем счастье, закат фаустовской культуры уже несет в себе черты нового возрождения. Фауст не умирает, как утверждал С.Франк, он – отступает, чтобы, погрузившись в себя, сделать «работу над ошибками», как бы ожидая момента, когда в очередной раз на развалинах культуры заявит о себе «неистребимая потребность человеческого духа существовать и возрождаться» [8, с. 207], чтобы претворить в жизнь новые преобразовательные проекты.

Список использованной литературы

1. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и «Закат Европы». – М.: Вузовская книга, 2006. – 96 с. – С. 53 – 69.
2. Вулф В. Миссис Дэллоуэй // Вулф В. Избранное. – М.: Художественная литература, 1989. – 558 с. – С. 25 – 166. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
3. Галактионова О.В. Проблема самоубийства в романе В.Вулф «Миссис Деллоуэй» // Вестник Новгородского государственного университета. – № 25. – Новгород, 2003. – С. 46 – 51.
4. Гарин И.И. Вирджиния Вулф // Гарин И.И. Век Джойса. – М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2002. – 848 с.

5. Грузман Г. Демократия демоса и демократия личности (соображения и воображения) // Эл. ресурс: http://lit.lib.ru/g/gruzman_g/demokratiya.shtml. Последнее обращение – 28.03.2011 г.
6. Костов Хели. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». – Helsinki: Helsinki University Press, 2000. – 325 с.
7. Миронова Л.Н. Опыт нумерологической колористики, или число и цвет. Число семь (септернер) // http://www.mironovacolor.org/articles/article_05/. Последнее обращение – 28.03.2011 г.
8. Павлова Н.С. Интеллектуальный роман // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. – М.: Высшая школа; Изд. центр «Академия», 2000. – 559 с. – С. 194 – 215.
9. Пискунова А. Бикогитальность (двоемыслие) в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 3. – М.: Наследие, 1999. – С. 424 – 431.
10. Платонов А. Счастливая Москва // Платонов А. Котлован. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – С.643 – 756. – С. 672. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
11. Платонов А. Счастливая Москва. Некоторые фрагменты романа, сокращенные или заново переписанные Платоновым в процессе работы // Новый мир. – 1991. – № 9. – С. 69 – н78.
12. Ристер В. (Rister, V.) Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. – 1988. – № XXIII.IV. – С. 133 – 146.
13. Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 2. – М.: Наследие, 1995. – С. 54 – 90.
14. Спиридонова И.А. «Узник»: образ Сарториуса // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – Вып. 3. – М.: Наследие, 1999. – С. 303 – 311.
15. Франк С.Л. Кризис Западной культуры // Освальд Шпенглер и «Закат Европы». – М.: Вузовская книга, 2006. – 96 с. – С. 34 – 52.
16. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – 663 с.
17. Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 320 с.

Надійшла до редколегії 27.01.2011

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ПРОЗІ ЛЕВА СКРИПНИКА

Стаття присвячена особливостям хронологічної організації в прозі Лева Скрипника. Увага акцентована на виявленні та аналізі хронологів порога, зустрічі та дороги в таких його творах, як «Маленька степова рудня», «За все», «Кортаяк», «Немає праці» та «Будинок примусових праць».

Ключові слова: хронолог, замкнутий простір, топос, час.

Статья посвящена особенностям хронологической организации в прозе Льва Скрипника. Внимание акцентировано на выявлении и анализе хронологов порога, встречи и дороги в таких его произведениях, как «Маленький степной рудник», «За всё», «Кортаяк», «Нет работы», «Дом принудительных работ».

Ключевые слова: хронолог, закрытое пространство, топос, время.

The article is devoted peculiarities of hronotopical organization in the Lev Skripnik's prose. Attention emphasize to revealing and analyzing hronotops of doorstep, meeting and way in some his works "Little steppe mining", "For all", "Not working" and "The house of forced-labour".

Key words: hronotop, closed space, topos, time.

Поняття часу й простору належать до складу базових понять різних наук: філософських, соціологічних, культурологічних, історичних тощо. Художні твори, як відомо, розгортаються в часі й просторі. Часопростір потрібен для їх сприйняття. Літературознавство нещодавно звернуло увагу на художню значущість цих категорій. Визначальними тут стали праці М. Бахтіна, у яких він визначив саме поняття хронотопу, його змістове наповнення, естетичні функції. Важливими для з'ясування часопросторової організації тексту є наукові розвідки Д. Медриша, Т. Мотильової, А. Мостепаненка, Р. Зобова, В. Топорова та ін.

Проблема хронотопу є досить вагомою й важливою в сучасному світі. Особливого значення набуває вона в царині мистецтва слова. Художньо осмислюючи проблему часопростору, література тим самим прагне змодельовати тонку взаємодію зримо-незримих форм буття матерії, виявити сутність і характер людської екзистенції на рівні мікро- і макросвітів. Художній час і простір – найважливіші характеристики художнього образу, які забезпечують цілісне сприйняття художньої дійсності й організують композицію твору. У сучасному літературознавстві проблема часопросторової організації твору є однією із найважливіших, оскільки саме від оволодіння всіма законами такої складної й

суперечливої системи залежать і художня цінність твору, і його місце в літературному процесі. Художній твір функціонує в поліаспектних часопросторових вимірах: вимірах творення, наступних часопросторових осмислень, у контексті історичного минулого. Категорія часу залежить від багатьох зовнішніх і внутрішніх факторів, впливів і взаємопроникнень – руху, ритму, ліній, площин, поворотів, контрастів. Кожна дія, ситуація, герой художнього твору функціонують у відповідному просторі й часі, які мають свою специфіку, характеризуються певними властивостями, не завжди співвідносними з реальним простором і часом [5, с.10].

Дослідження прози Лева Скрипника (1903 – 1933) – письменника, чиє ім'я загубилося у вирі соціального, політичного, культурного життя 20 - 30-х років минулого століття у плані часопросторових відношень дає можливість з'ясувати його творчу індивідуальність, самотність прозових творів. Лева Скрипника, як і кожному письменникові, властиве своє розуміння художнього часу й простору, власне трактування цих проблем. Лише практика митця може показати, якою мірою кожне з цих рішень допомагає йому в художньому освоєнні світу й місця людини в ньому. «Просторово-часові уявлення, - пише Б. Мейлах, - зберігаючи свою об'єктивну основу, стають не лише засобом передачі думок, почуттів і переживань героїв і автора, але й служать образному узагальненню найскладніших процесів дійсності» [6, с. 8].

На сьогодні творчість Л.Скрипника не досліджена; питання особливостей функціонування часопросторових параметрів у стилі письменника й зовсім не розглядалося. Короткий огляд біографії та творчості майстра слова був зроблений свого часу в працях В. Бурбелі, Є. Волошка, В. Оліфіренко, Л. Талалає, К. Спасенка та ін. Метою нашої статті є виявлення особливостей хронотопічного зображення в прозі Лева Скрипника на матеріалі таких його творів, як «Маленька степова рудня», «За все», «Кортояк», «Немає праці» та «Будинок примусових праць».

До питань дослідження категорії часу й простору в літературі 20 – 30-х років ХХ століття зверталися такі літературознавці, як В. Агеєва, С. Білокінь, М. Гірняк, Н. Копистянська, Н. Кудря, І. Назаренко, А. Соколова та ін. Автори низки дисертаційних робіт теж не оминули увагою цю проблему. Назвемо хоча б дослідження Б. Вальнюк «Поетика історичної романістики Б. Лепкого» (1998); О. Романенко «Концепція людини в українській літературі 20-х років» (2002); В. Терещенка «Метафізичні інтенції української повісті 20-х років ХХ ст.» (2002); І. Цюп'як «Поетика повістей М.Хвильового» (2002); К. Ганюкової «Еволюція історичної повісті в українській літературі ХІХ – початку ХХ століття» (2003); М. Яремкович «Проза Гната Михайличенка» (2004); Б. Денисюк «Історична проза І.Филипчука» (2006) та ін.

Дослідженню часопросторової організації прози зазначеного періоду присвячена низка науково вартісних статей (М. Гірняк, С. Білокінь, У. Федорів та ін.). Так, Мар'яна Гірняк у статті «Часопросторові координати інтелектуальної прози Віктора Домонтовича як форма вираження авторської свідомості»

розглядала часопросторову організацію прози В.Домонтовича в контексті проблеми авторської присутності в тексті, зокрема зосередила свою увагу на повісті «Без ґрунту» [3, с. 297]. Сергій Білокінь зробив цікаві спостереження, аналізуючи категорію хронотопу порога в українському інтелектуальному романі 20-х років XX століття, зокрема у творах В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус», В. Підмогильного «Невеличка драма» та М. Могилянського «Честь» [2, с.218]. Уляна Федорів у статті «Особливості функціонування часу і простору в соцреалістичних текстах» скрупульозно дослідила особливості функціонування часу й простору в текстах соцреалістичного канону (твори П. Тичини, М. Рильського, О. Гончара, І. Ле, О. Корнійчука та ін.) [14, с. 298].

Розглянувши загальний стан вивчення проблеми часу та простору в прозі 20 - 30-х років XX століття, можна констатувати, що багато чого в цій царині вже зроблено. Зокрема, була розглянута часопросторова організація прози таких письменників, як М. Хвильовий, Г. Михайличенко, М. Івченко, В. Підмогильний, Б. Лепкий, В. Домонтович, М. Могилянський. Дослідниками було виокремлено різноманітні типи хронотопів: урбаністичний, філософський, актуальний та індивідуальний тощо. У літературі досліджуваного часу панівним був соцреалістичний канон, тому для більшості творів 20 - 30-х років поняття часу було не індивідуальним, а колективним, єдиним для всіх. Соцреалізм пропонував свою модель реалізації об'єктивного часу, завдяки чому офіційна влада могла зреалізувати одне зі своїх завдань – руйнацію суб'єктивного (особистісного) хронотопу. Однак, незважаючи на певні обмеження тієї доби, проблематика часопростору вже розроблялася окремими дослідниками як фундаментальна категорія не тільки філософії, а також естетики й мистецтвознавства. Проте проза багатьох письменників тієї доби, зокрема тих, чиї імена лише сьогодні повертаються в літературу, не була проаналізована в цьому аспекті. До цих письменників належав і Лев Скрипник.

Для характеристики часової організації прози Лева Скрипника звернемося до аналізу його оповідання «За все». Часові межі твору охоплюють один день: з ранку до вечора. Події, що вписані в конкретний суспільно-історичний час, розгортаються в 1905 році. Як відомо, у цей час по всій території країни не припинялися страйки та повстання робітників, зокрема шахтарів. Н. Полонська-Василенко підкреслювала, що «найбільшого успіху досягли революціонери у Донбасі, де повстання почалося у середині грудня 1905 року. Центральне місце у повстаннях Донбасу належить Горлівці, де війська з трудом придушили повстання...» [8, с. 421]. В основу оповідання «За все» Лева Скрипника покладені історичні події, пов'язані зі страйком шахтарів на копальні № 3. Протягом одного дня події швидко змінюють одна одну: шахтарі піднімають повстання, відбувається кривава бійка між ними та військовими. У названому оповіданні автор прагнув відтворити актуальні проблеми того часу, боротьбу шахтарів, які були незадоволені існуючими порядками, соціальною несправедливістю. Ця ж проблематика є центральною і в інших оповіданнях письменника, зокрема таких, як «Кортояк», «Маленька степова рудня» та інших. Наприклад, в оповіданні

«Кортояк» темпоральність не акцентована конкретно: час вимірюється або годинами («за годину – півтори сиділи вже в хаті комполка...» [11, с. 14]), або кількістю днів («третього дня, потомлені, заснули по своїх квартирах, навіть не вечерявши» [11, с. 29]). Інколи оповідач зазначає, коли саме відбувається подія – вранці чи ввечері: «...вранці коло волости гудів великий бородатий і безбородий натовп селян, димилася махорка...» [11, с. 16]. Але, незважаючи на відсутність конкретики в означенні часу, письменник усе ж таки співвідносить історичні події з індивідуальним часом героїв. У центрі сюжету оповідання «Кортояк» – перебування на фронті самого Лева Скрипника та його друзів-червоноармійців, одні з яких були переконаними комуністами, інші ж пішли за більшовиками лише тому, що інших політичних сил, інших програм будівництва нового життя не було.

На початку оповідання «Маленька степова рудня» Л.Скрипник, фіксуючи зміни Донбасу впродовж століть, використовує прийом зіставлення часів: минулий час протиставляється теперішньому: «Колись – Дике Поле, безлюддя, тиша, трава майже в сажень... Толочили землю запорізькі коні, з вигуками скакали степом орди татарські...» [9, с. 15]. А тепер: «Сірі касарні, сірі будинки, копри, естакади, машини...» [9, с. 15]. У цьому творі час фактично не деталізований. Актуалізація часових маркерів міститься в окремих авторських зауваженнях: «І відрізані од землі, од сонця, ми працювали 8 годин у своїх вузьких, закулених штольнях...» [9, с. 24]. Зображувані події відбуваються на доволі вузькій часопросторовій «території» - від кількох годин до одного дня: «А вранці в шість або ввечері в десять, мідним горлом вив гудок, розсікаючи своїм посвистом ранкову чи нічну тишу...» [9, с. 23].

Так, художній час у прозі письменника невіддільний від художнього простору, який теж є багатофункціональним. У романі «Будинок примусових праць» найбільш повторюваними є топоси порога, дороги, закритого простору (камери, БУПРу) тощо. Усі вони тісно взаємодіють між собою, взаємодоповнюючи один одного. Відповідно, кожен названий топос має власне місце в художній структурі твору. Прикмети часу в прозі Л. Скрипника концентруються на реальних ділянках простору, які є безпосереднім середовищем для розвитку дії. Простір відтворюється головним чином у вигляді вузько локальних об'єктів: від маленької степової рудні до БУПРу.

Події роману «Будинок примусових праць» відбуваються в основному на території БУПРу, який і є центральним топосом перетинання часових і просторових прикмет. Це замкнутий, захисний простір, з якого починається власне сюжетний хронотоп. БУПР у художньому просторі Л.Скрипника опиняється в центрі світу, він осередок життя. Письменник нерідко персоніфікує БУПР, що виступає наче жива істота: «У вісім БУПР, оповитий густою мрякою, затихав. Величезний і сірий стояв, причаївшись невидимим різнооким звіром. Уночі запалювалося світло, унизу виблискували калюжі, вешталися сірі похмурі постаті. Камери затихали...» [12, с. 10]. Письменник порівнює БУПР з «невидимим різнооким звіром», використовуючи для його характеристики епітети

на позначення розмірів («величезний») і кольору («сірий»). Повністю БУПР постає як певний суспільно-просторовий об'єкт, замкнений у колі своїх інтересів та проблем. Звернемося до ще одного прикладу характеристики життя БУПРу: «Знову почало бурувати життя і в нашому бупрі. Правда – це не світовий океан, де вогняні хвилі ковтають цілі держави. Правда, правда. Наше життя – не той світ, що за ґратами. Безумовно, в порівнянні з тим світом, що ланами, океанами, горами й блакиттю просторів розметався за муром наших стін, за ґратами, - наші хвилювання, наші бурі – якраз «бурі у склянці води», але головне те, що й ми живемо. І в нас свій світ, крихітний, і своє суспільство, викинуте з «того» широкого суспільства, в нас своя державка, яка живе особливим і часом – не жарт! – досить цікавим життям» [12, с. 250]. Тут Лев Скрипник відверто протиставляє життя в БУПРі тому світу, що знаходиться за ґратами. Життя в БУПРі протікає, як «бурі у склянці води», проте й тут живуть цікаві люди. Автор підібрав такий епітет для характеристики світу БУПРу, як «крихітний» (хоча сам БУПР як просторовий об'єкт «величезний» і «сірий»), а ще він з любов'ю називає суспільство «державкою», що виражає авторську симпатію до людей, які його населяють. БУПР жив його особливим життям, переживав певні потрясіння й зміни. Письменник створив певну модель світу, певний мікрокосм, оречевлений і олюднений, який не схожий на світ інший: «Спить бупр, ворухнеться сонними тілами, хрюпне, стогне і посміхається уві сні...» [12, с. 148].

Хронотоп роману Л.Скрипника, визначений як БУПР, – це місце циклічного часу, яким не передбачені суспільні події, історичний поступ. Рух здійснюється по колу: сніданок – обід – вечір.

Центральним топосом перетинання часових і просторових прикмет у творах письменника є образ дороги. Як відомо, топос дороги є своєрідним зв'язком просторових і часових прикмет, при якому герой здійснює переміщення в просторі, що відбувається в часі. Плин часу в такому випадку сприймається як рух героя в просторі й може протікати в різному темпі. Вплив зовнішніх просторових об'єктів детермінує певні мислительні операції персонажа, його поведінку тощо. У хронотопі дороги, як підкреслював М. Бахтін, «... час ніби вливається в простір і тече по ньому (створюючи дороги), звідси й така багата метафоризація шляху-дороги: «життєвий шлях», «вступати на нову дорогу», «історичний шлях» та ін.; метафоризація дороги різноманітна й багатопланова, але основний стержень – протікання часу» [1, с. 392]. Хронотоп дороги, що «характеризується технічним абстрактним зв'язком простору і часу, зворотністю моментів часового ряду і їх переміщень у просторі» [1, с. 137], у Л. Скрипника набуває постійної полісемії. Торування власного шляху – складний психологічний процес, якому автор намагається дати характеристику. Цей образ входить у його прозу багатопланово й динамічно: кожен персонаж вибирає свою дорогу. Саме дорога виступає засобом розкриття душевного стану головного героя Льоньки (оповідання «Немає праці»), а також настроїв у суспільстві в певний історичний період: «Скрізь безробіття, скрізь вештаються такі ось, як я, постаті – обдерті, голодні. Останній висновок – йти, куди очі дивляться, й дорогою шукати собі

праці, як і роблять усі ті, кого вигонять з копальні. Я підвівся і пішов дорогою, бо ясно – скільки не гадай – все одно кращого нічого не вигадаєш...» [10, с. 92]. Дорога, якою йде Льонька, невідомо куди може його привести, але це його власний вибір, його шлях.

Вагоме місце у хронотопічній системі аналізованих творів Л. Скрипника посідає хронотоп порога. Розглядаючи роль цього хронотопу в літературному творі, М. Бахтін зазначає, що «...найбільш суттєве його наповнення – це хронотоп кризи і життєвого зламу. Саме слово «поріг» уже в мовленнєвому житті (поряд з реальним значенням) отримало метафоричне значення й пов'язується з моментом перелому в житті, кризи, рішення, що змінюється миттю, яка ніби не має тривалості «й випадає з нормального плину біографічного часу» [1, с. 397].

Хронотоп порога виконує важливу ідейно-естетичну функцію в романі «Будинок примусових праць» і має як пряме, так і переносне значення. Якщо пряма форма хронотопу порога означає конкретний просторовий об'єкт (поріг), то імпліцитна форма передбачає встановлення його з художнього контексту. На наш погляд, найголовніше – це символічність і метафоричність хронотопу порога, що проектується з власне просторового світу на життя людини й всього суспільства. Метафоричність та символічність хронотопу порога забезпечує його функціональне призначення в хронотопічній системі роману Л.Скрипника.

Так, хронотоп порога камери характеризує своєрідний злам, кризу персонажа. Замкнутий простір в'язниці – це поріг, переступивши який, герой осмислює пройдений шлях, повертається до свого «Я». Простежимо, як змінюється час у замкненому просторі: «Години до світанку тяглися довго. Сторіччями. На світанку засинав. І сон був тяжкий. Тіло наливалось оливом. Прокинувшись, нудився. Нудився до безглузлого крику в душі...» [12, с. 25]. Фізичне відчуття часу в камері фактично зникає, у свідомості Довголюка воно стає повністю атрофованим. Це і є той хронотоп порога, який виникає в певній межовій ситуації. Замкнений простір або пришвидшує розгортання часу, або уповільнює його. У наведеному прикладі години вимірюються «сторіччями».

Як зазначає Ю. Лотман, «простір у художньому творі моделюють різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні і т.д.» [4, с. 404]. Художній простір є авторською моделлю світу, висловленою мовою просторових уявлень письменника. Замкнений художній простір творить той особливий психологічний діапазон, у якому існує персонаж твору. Ось як автор показує перше знайомство Андрія Довголюка з камерою: «Моя камера. Ось вона – розчинені двері. Велике, рідко загразоване вікно. Ліжка, сірі ковдри і навіть простирадла, два столи, на стінах висять портрети – Ленін, Лібкнехт, М. Горький і Шевченко...» [12, с. 15]. Письменник не випадково акцентує увагу на портретах політичних вождів нації і її духовних провідників, бо це фіксація політичних й ідеологічних реалій доби. Використання портрета при описі камери має місце в оповіданні «Маленька степова рудня»: «Крізь сизі хмари гостро й трохи хитрувато дивився Володимир Ілліч Ленін. А коли дим стояв ще густіший, коли він коливався від вітряних струмків, то портрет посміхався, ніби живий, і мені завжди здавалось, що вийде

він із рамки, подивиться на нас, усміхнеться добродивно й спитає: – Ану, хлопці, сину... Може, ви ще що знаєте, га?...» [9, с. 22]. Образ Леніна неодноразово з'являється у творах письменника. У згаданому контексті вождь світового пролетаріату виступає і як своєрідний суддя того, що відбувається, і як близька рідна людина. Портрет Леніна подається через сприйняття головного героя твору – Льоньки. Інколи автор персоніфікує і портрет (тоді останній виступає як жива істота: «портрет посміхався, ніби живий» [9, с. 23]), і камеру, до стін якої звузився світ в'язнів («Вдень ми вештались без роботи з кутка в куток. Учора одержували получку. Камера заворушилася. Шелестіли кредитки, ув'язнені бігали в крамницю...» [12, с. 32]). Письменник протиставляє створений ним замкнений простір БУПРу тому, іншому світові, «за брамою», що, наприклад, відтворено у внутрішньому монолозі Андрія Довголюка: «Ні! Гарно там, за брамою, за димним містом, у степу, в лісах, де парує солодко і пахуче чорна вогка земля, що вкрилася зараз зеленою травою. Туди б! Але й там я чужий... Скрізь чужий я ... Значить, для мене і справді найкраще – це засуджений корпус...» [12, с. 14]. Замкнений простір БУПРу дає змогу письменникові відтворити різноманітні вияви психічних станів героя, простежити його поведінку. Автор акцентує на таких емоційних станах Довголюка, як втома-безсилля-відчуженість і відтворює думки героя після першого дня перебування в камері: «Я підхожу до вікна, зазираю туди, де мільйоном зірок лежить невидиме, але гуркотливе місто, і ... здригаюсь. Робиться страшно перед майбутнім і до болю шкода минулих років, яких не зміг я використати як слід. І мені хочеться плакати, мені хочеться гірко плакати, битися головою об ґрати. Але сірі мої очі сухі... Занадто сухі для сліз. Я ридаю, ридаю лише в душі...» [12, с. 10]. Знову письменник контрастно протиставляє обмежений простір БУПРу (камери) тому, що знаходиться за його межами – вільний світ. У романі «Будинок примусових праць» чітко вибудована опозиція свій – чужий. Простору камери протистоїть зовнішній світ, уособлений в образі «гуркотливого міста»: «Я сідаю на лутку і крізь ґрати дивлюсь уперед на волю. Вулиця порожня. Будинки мокрі, сірі і ... і ну й до біса «волю» таку. Зіскакую з лутки. Наша камера невелика, усього на вісімнадцять ліжок...» [12, с. 6]. Як просторовий елемент камера становить замкнений, відгороджений мікросвіт екзистенції героїв. Камера – це стиснутий простір, де дія обмежена максимально вузькими, локальними межами, що дає можливість розкрити психологію героїв у їхніх соціальних модифікаціях.

Художнє відтворення замкнутого простору характерне й для інших творів Лева Скрипника. Наприклад, у «Маленькій степовій рудні» письменник так зображує касарню: «У касарні нас мешкало дев'ятнадцять хлопців»; «Ми входили в касарню... Там довгими низками стояли наші ліжка-нари» [9, с. 19]. Тут монотонний простір трансформується у своєрідний тупиковий світ, створює певну психологічну ізоляцію особистості. Ось як автор у згаданому оповіданні «Маленька степова рудня» передає потік думок героя в такому просторі: «... та де ж нарешті подіти себе, свої думки, свої бажання? От життя кляте! Хоч роздягнись догола, вискоч на вулицю та голоси: «Гавот, рятуйте, хто в Маркса вірує!...» [9,

с. 18]. Замкнутий простір касарні знелюднює особистість, гальмує природні рефлекси, що призводить до виникнення у героїв «Маленької степової рудні» таких психічних станів, як пригніченість – збайдужіння – самотність. Замкнутий простір касарні органічно переходить у відкритий простір «степу»: «Іноді виходив я на вулицю і подовгу дивився на степ ... Вночі він увесь був ілюмінований жовтими та чорними ліхтариками. Вони тремтіли, вони плавали в темряві й на самому обрії зливалися з зірками. І невідомо було – де ж кінчаються ліхтарні зірки й де починаються справжні небесні?...» [9, с. 23]. Цей опис степу подається крізь призму сприйняття Льоньки. Акцентуючи на цьому новому відкритому просторі степу, автор дає героям певний вибір, хоча він і лякає своєю незвіданістю. Автор персоніфікує степ, надаючи йому рис живої істоти: «... Степ стоїть нерухомо, виблискуючи золотом ліхтарів... І тепер він нагадував би Дике Поле, з його привіллям та широтою, коли б... коли б не було оцих самих ліхтарних очей та машинового гуркотіння копальні...» [9, с. 33]. Для створення відповідного простору автор найчастіше використовує пейзажі, які не просто є тлом оповіді, а й передають настрій та емоційний стан героїв. Отже, відкритий простір степу символізує тут свободу, яка є важливою для шахтарів рудні.

Юрій Лотман підкреслював, що «... просторова структура тексту організовується також за допомогою опозицій «верх–низ», «замкнений–розімкнений» [4, с. 220]. Функціональність названих вище хронотопних опозицій яскраво ілюструє оповідання «Маленька степова рудня», у якому відбувається своєрідне чергування просторів. Сюжетний розвиток тут починається з відкритого простору (степу), який переходить у замкнутий простір (касарні). На початку твору автор зосереджує увагу на просторі відкритому «Степи донбаські, степи безконечні...» [9, с. 15], а далі він замикається «Ми входили в касарню... Там довгими низками стояли наші ліжка-нари...» [9, с. 19]. Інколи відбувається чергування просторів або навіть їх поєднання. Наприклад: «Був вечір. За касарнею стиха-стиха грала гармонія і старий-старий степ виблискував тисячами ліхтарів» [9, с. 43].

Істотне значення для створення концепції людини і світу має хронотоп зустрічі. За словами М. Бахтіна, хронотоп зустрічі «...завжди входить як структурний елемент у склад сюжету і в конкретну єдність цілого твору...» [1, с. 247]. Зав'язка, кульмінація та розв'язка основного конфлікту відбуваються саме в цьому хронотопі. Зустрічі бувають передбачені, непередбачені та непередбачувано-непередбачувані.

Посутнє значення має хронотоп зустрічі в романі «Будинок примусових праць» Л. Скрипника. Хронотоп зустрічі стає важливим для вирішення подальшої долі, розвитку дій героя, його перспективи, забезпечує розкриття суті філософії осмислення людини людиною. Наприклад, для розкриття роздвоєності характеру Андрія Довголюка надзвичайно важливою є ситуація його зустрічі з Барантовичем: «Широкі очі зробились ще ширші. З відчаєм і болем скрикнув: – А тепер же. Тепер що! Єдина лише насолода десь у лікарському кутку – і... все... Мало! Не хочу! Але... вона... Я нічого не розумію... З крихтою надії й радості я

спитав: – Може, не треба, Антоне? Не треба вмирати? Може, допоможе прививка малярії... Антін гордовито: – З цим по-кін-че-но, - мовив, - Довголюк. Здохати моральною смертю я не хочу... Руки мені тремтіли і в голову лізло: – Навіщо, навіщо я дав йому ножа? Яке я мав право?» [12, с. 328]. Як засвідчує наведений діалог між Барановичем та Довголюком, роздвоєність була властива також і Барановичу, однак він обрав відмінний від Андрія шлях, оскільки для нього не страшна фізична смерть, а набагато страшнішою є смерть моральна. Хронотоп зустрічі в цьому випадку забезпечує наявність нових несподіваних ракурсів у розкритті характеру героя – Андрія Довголюка, зокрема його вагання між дружбою й обов'язком, між власною совістю й вибором правильного рішення. Хронотоп зустрічі дозволяє виявити, уточнити погляди героїв на життя. Важливу роль відіграють у романі «Будинок примусових праць» випадкові зустрічі. Так, безперечно, вплинула на Андрія Довголюка зустріч з лікарем Наріжним: «... Сотні злочинців пройшли перед моїми очима. З десятками я був на «ти» – спав, їв з ними, ділився тютюном, навіть думками. І серед них було лише небагато таких злочинців, як Наріжний, що, зробивши, вчинок, довго жахаються його і здивовано запитують: – Невже це зробив я? ... Ні! Тут якась помилка...» [12, с. 38]. Довголюка лікар Наріжний притягує тим, що він був іншою людиною, зовсім відмінною від усіх злочинців. Наріжний скоїв злочин ненавмисно, автоматично й постійно страждав через це. Хронотоп зустрічі, таким чином, дає можливість письменнику з'ясувати залежність героя від зовнішніх впливів, зокрема зустрічей.

Таким чином, аналіз творів Л. Скрипника дає можливість зробити висновок, що для їх часопросторової структури характерною є наявність таких хронотопів, як хронотоп дороги, порога, зустрічі. Просторово-часова модель прози письменника відтворює тогочасну картину дійсності з усіма її суперечностями й конфліктами. Простір у творах Л. Скрипника двоплановий, тобто він може бути як відкритим, так і закритим. Письменник використовує головним чином замкнутий простір (камера, касарня, БУПР), який творить особливий психологічний діапазон, у якому існують персонажі. Лев Скрипник нерідко персоніфікує замкнутий простір, який виступає у вигляді касарні («Маленька степова рудня»), камери, БУПРу («Будинок примусових праць»). Для хронотопу останнього характерним є домінування циклічного часу.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Білокінь С. Хронотоп порога в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття / С.Білокінь // Литературоведческий сборник. – Донецьк. – Вип. 26-27, 2006. – С. 216 - 224.
3. Гірняк М. Часопросторові координати інтелектуальної прози Віктора Домонтовича як форма вираження авторської свідомості / М.Гірняк // Вісник

- Львівського університету. Серія філол., 2007. Ч.1. – Вип. 39. – С. 296 - 303.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
- 5.Маланій О. Художній часопростір поезій Василя Барки: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «українська література» / О.Маланій. – К., 2003. –19 с.
6. Мейлах Б. Проблема ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества / Б. Мейлах // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве/ Ред. коллегия Б. Ф. Егорова, Б. С. Мейлах. – Л.: Наука, 1974. – С. 3 - 10.
- 7.Оліфіренко В. Гинув, та не загруз у багні. Уроки правди і добра: Нескорене слово: Поезія та проза / В.Оліфіренко. – Донецьк, 2001. – С. 86 - 90.
8. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. / Наталія Полонська-Василенко. – К.: Либідь, 1992. – Т. II. – 608 с.
9. Скрипник Л. Маленька степова рудня / Л. Скрипник. – Харків, 1930. – 52 с.
10. Скрипник Л. За все / Л. Скрипник. – Харків: Книгоспілка, 1930. – 15 с.
11. Скрипник Л. Кортаяк / Л. Скрипник. – Харків: Література і мистецтво, 1930. – 50 с.
- 12.Скрипник Л. Будинок примусових праць / Л. Скрипник. – К., 1930. – 392 с.
13. Скрипник Л. Немає праці / Л.Скрипник // Уроки правди і добра: Нескорене слово: Поезія та проза. – Донецьк, 2001. – С. 90 - 101.
14. Федорів У. Особливості функціонування часу і простору в соцреалістичних текстах / У.Федорів. – Вісник Львівського університету. Серія філол., 2007. Ч.1. – Вип.39. – С. 296 - 303.

Надійшла до редколегії 15.04.2011

УДК 821.161.2 – 31.09

О.Ю. Чорна-Гриценко (м. Дніпропетровськ)

ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ВПЛИВУ УРБАНІСТИЧНОГО ОТОЧЕННЯ
НА ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧОГО СВІТОГЛЯДУ В ПОВІСТІ
ІВАНА МИКИТЕНКА «ВУРКАГАНИ»

У статті досліджується вплив урбаністичного оточення на становлення дитячої свідомості, художнє відтворення адаптації маленького героя в суворих умовах урбанізованої дійсності, простежується еволюція головних героїв, їхнє прагнення підкорити цей світ. На матеріалі повісті «Вуркагани» І. Микитенка розглядаються особливості української урбаністичної моделі, в авторській

інтерпретації динаміка співіснування в аналізованій повісті образів міста і села, їх сутність і вплив на ментальність героїв.

Ключові слова: урбанізм, дитячий світогляд, авторське бачення.

В статье исследуется влияние урбанистического окружения на становление детского сознания, художественное воссоздание адаптации маленького героя в суровых условиях урбанизированной действительности, прослеживается эволюция главных героев, их стремление подчинить этот мир. На материале повести «Вуркагани» И. Микитенко раскрывается авторское видение особенностей украинской урбанистической модели, рассматривается вопрос о динамике сосуществования в анализируемой повести образов города и села, их сущность и влияние на ментальность героев.

Ключевые слова: урбанизм, детский кругозор, авторское видение.

The article examines the impact of urban environment on the development of children's minds, art reproduction small adaptation of the hero in the harsh conditions of urban reality, traces the evolution of the main characters, their desire to conquer the world. In the story «Vurkahany» by I. Mykytenko opinion reveals peculiarities of Ukrainian urban models, discusses the dynamics of coexistence in the analyzed story images town and villages, their essence and impact on the mentality heroes.

Keywords: urbanism, children's outlook, author's opinion.

Дитяча література, до якої належать твори для дітей і про дітей, – це той багатий ґрунт, де кожне виплекане зерно виховання віддає рясним розквітом дитячої самосвідомості, чіткої громадянської позиції. Саме тому, починаючи тотальне винищення будь-якого народу або створюючи значні перепони в його розвитку, необов'язково вдаватися до видимих методів боротьби, достатньо заборонити чи створити так зване «державне замовлення» на літературу, що в підсумку дорівнюватиме одному знаменнику.

Українська радянська література ХХ століття якраз і пов'язана безпосередньо з добою «вивіреного замовлення та доручень», до певної міри гіпоксійного стану. І зараз ми лише потроху відкриваємо завісу того невідомого нам періоду, ствердно зауважуємо: українська радянська література існувала, так, мала багато в чому інше змістове і формальне наповнення, проте чітко відтворювала реалії тогочасної дійсності. Чому інше? Бо, по-перше, відчувався істотний розкол між літературою і педагогікою, що саме по собі неприродно, проте владарям цього і треба; по-друге, негативний герой заперечувався як такий, а це ніщо інше, як етап «позитивного» мислення, іншими словами, припудреної брехні (уперше цей означений негативний персонаж з'являється в обраній нами для аналізу повісті І. Микитенка «Вуркагани»); по-третє, письменники мали надзавдання цілком викоринити попередню дитячу літературу, зокрема казку, із загальнонародного вжитку, оскільки вона не відповідала тенденціям аж занадто реалістичного

соціалістичного пролетарського мислення, натомість забуваючи, можливо, що казка відіграє вирішальну роль у розвитку дитячого образного мислення, тобто фантазії. Письменники, узявшись за таку роботу, нерідко зазнавали невдач, бо серед деталізованих описів новобудов, технічного захаращення часто губилася людська індивідуальність, а отже, література скоріше нагадувала жанр хроніки зі штучно введеними образами. А все сурогатне, як відомо, у живому літературному організмі надовго не затримується, проте залишає незагоєні рубці. Домінантою була педагогічна концепція виховання на зразках для «наслідування», яка мала мету, спрямовану на консервацію чинного суспільного ладу й щобільше – омонолітнення діючої влади. Література для дітей, що зазнала неймовірного суспільного тиску, опинилася в стані ремісії, коли навіть спадкоємність традицій виявилася неможливою.

І все ж таки особливі надії в 20 – 30-х роках покладалися й на дитячу літературу. Перед нею ставилися завдання небувалої історичної ваги. Література для юного читача постала з гуманістичних традицій української літератури ХІХ століття. Вона мала дві основні тенденції, два проблемно-тематичних вектори: виховання загальнодемократичного світогляду, людської гідності, честі, внутрішньої свободи особистості й прагнення більшості письменників познайомити юного читача з рідним словом, навчити його любити свій народ.

Наталя Забіла із цього приводу слушно підкреслювала, що «специфіка нашої роботи полягає в тому, що ми, дитячі письменники, маємо перед собою не дорослого читача з багатим життєвим досвідом, з усталеним світоглядом, не дорослу людину, яка може свідомо, критично поставитися до художнього твору, розібратися в ньому і в тій чи іншій мірі дати йому правильну оцінку. Ми, дитячі письменники, маємо перед собою читача молодого, інколи навіть зовсім малого, людину, яка ще тільки починає знайомитися з навколишнім світом, характер і світогляд якої перебувають ще в стадії становлення» [1, с. 12–13].

Новітня література для дітей, безсумнівно, виникла не з нічого. Талановиті митці спиралися на досвід Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франка та інших майстрів слова, продовжували розпочату ними працю, хоча перші кроки були зовсім несміливі, непоказні й не завжди виразні.

Автор, до творчості якого ми звертаємося в цій статті, зокрема до його повісті «Вуркагани», виразно репрезентує свій час – 20 – 30-х рр. ХХ ст. Його особистість і творчий доробок породжують розбіжні, подеколи осудні відгуки сучасних літературознавців і письменників. А оскільки період 20 – 30-х років позначився безліччю суперечливих, гострих проблем, які дали про себе знати ще в період становлення дитячої літератури, – певно, інакше бути й не могло. До того ж, письменник, про якого ми будемо говорити, – активний громадський діяч, котрий чітко визначився зі своєю ідейно-світоглядною життєвою позицією, захисник нового радянського життя – Іван Микитенко.

Руїни і голод в Україні після громадянської війни зумовили появу нової теми в дитячій літературі – тему безпритульності, що була вперше винесена на широкий загал Степаном Васильченком. На сторінках журналу «Червоні квіти»

(№ 2–7) 1927 року з'являється повість І. Сенченка «Безпритульні». Ця ж тема є центральною в оповіданнях П. Панча «Портрет», А. Головка «Дівчинка з шляху», але не єдиною в повісті І. Микитенка «Вуркагани». Остання ж привертає нашу увагу в контексті впливу урбанізованої дійсності на внутрішній світ дитини, її самоідентифікації й довколишньої переоцінки. Ця повість є знаковою ще й тому, що вона поєднала в собі п'ять паралелей авторської рецепції, дві з яких постають головними в дитячій літературі 20 – 30-х років: конфлікт села–міста й дитяча безпритульність, що неодноразово аналізувалися критиками, відтворювалися іншими письменниками у зв'язку з тенденційністю тодішньої літературної проблематики. Третій тематичний обрій відведений, на наш погляд, несправедливо непоміченому аспекту – дитина і місто, тобто тодішньому так званому національному урбанізмі, тій моделі світу, яка стає головним вихователем-провідником дитини, його дороговказом, у якій мало розвиватися дитяче світорозуміння, а також формуватися дитяче самовизначення. До того ж тема міста в українському письменстві завжди виступала як опозиція до архаїчної сільської культури. Четвертий і п'ятий елементи – це міжрядкові рудименти тих років, перший з яких асимілював на підсвідомому рівні в тематику міста під виглядом беззмстовного, на перший погляд, забороненого образу «опіуму для народу» – релігійна віра, другий – прихована від пересічного ока – самотність митця, більш актуальна у ХХ ст.

Звернувшись до творчого доробку І. Микитенка, а зокрема до історії вивчення повісті «Вуркагани», варто підкреслити, що свого часу постать цього письменника викликала значний інтерес. Традиційно ім'я І. Микитенка згадувалося в контексті досліджень «дорослої» української літератури радянського часу, мало хто зосереджував увагу на його «дитячих» творах.

Серед ґрунтовних праць, присвячених І. Микитенкові та його літературному набутку, необхідно передусім відзначити монографію М. Д. Родько («Проза Івана Микитенка») [6], де визначається місце І. Микитенка в історії української радянської літератури 20 – 30-х років ХХ століття. Повість «Вуркагани», яка безпосередньо нас цікавить, аналізується в контексті зібрання прози, об'єднаної однією назвою «Вуркагани», ідейно-художнім змістом і планом, яку побачив світ 1928 року, і з виходом якої, на думку автора, «українська радянська проза збагатилася значними творами» [6, с. 82]. М. Д. Родько також зупиняється на наріжних аспектах повісті, зокрема центральній ідеї гуманізму, виразником якої був сам І. Микитенко, що «поєднує пристрасну любов до трудящих з жагучою ненавистю до їх ворогів» [6, с. 137], спростовуючи таким чином критику відомого в ті роки С. Щупака: «автор настільки захопився висвітленням побуту безпритульних, що навіть відхилився від своєї головної властивості – приймати твір якоюсь центральною ідеєю» [10, с. 99], акцентує на психологічно-емоційному стані головних героїв, їхніх вчинках, діях з оглядом на вуличне життя.

Чільне місце серед численних спроб аналізу творчого доробку І. Микитенка належить монографії М. Пархоменка «Оновлення традицій» [5], де дослідник зосереджується на постатях хрестоматійних письменників радянської літератури,

серед яких особливо виділяє І.Микитенка, враховуючи загальний контекст традиції і новаторства соціалістичного реалізму в українській прозі.

Серед серйозних досліджень прози письменника назвемо також працю М. Сиротюка «Іван Микитенко. Життя і творчість» [7], у якій чимало уваги приділено аналізу повісті «Вуркагани», наголошено й на протиставленні міста і села.

Непоодинокі сегментарні дослідження, присвячені якомусь конкретному аспекту творчого доробку митця. Наприклад, увагу Є. Шабліовського більше привертає постать І. Микитенка як письменника, патріота, інтернаціоналіста [9]. А. Іщук підійшов узагальнено до творчої спадщини автора та його біографії, виокремивши серед інших повісті «Брати» та «Вуркагани» [2].

Однак автори названих та багатьох не названих тут дослідницьких робіт, написаних за радянських часів, переважно не торкаються проблеми урбаністичного контексту у творчості письменника. З боку ж представників новітнього літературного аналізу ще не було зроблено жодної спроби переосмислити, перепрочитати творчість цього самобутнього письменника, у якій особне місце посідає повість «Вуркагани».

Сучасному читачеві, на перший погляд, тематичний ореол повісті І. Микитенка може здатися таким, що вже втратив властиву йому колись гостру актуальність. І все ж непритаманний сьогоденню контекст аналізованої нами повісті не є свідченням її ідейної застарілості, а лише відсутності соціально обґрунтованих для його існування реалій. Адже, пишучи для дітей, письменники намагалися виховувати читача, «ліпити» з нього той соціальний, психологічний, етичний взірець, що найбільше відповідав уявленням автора про ідеал. А тому цей аспект робить літературу для дітей унікальним документом, у якому, як у краплині води, відображаються прагнення тієї чи тієї епохи, домінантні тенденції суспільної свідомості. Література для дітей, на відміну від «дорослої» літератури, дає тут не лише естетичний, етичний і психологічний, а ще й статистичний матеріал.

Повість «Вуркагани» І.Микитенка наскрізь просякнута урбанізованими елементами, які відомі нам лише з історії тамтешніх реалій. Більше того, образ міста, на наш погляд, є детермінантом колізій, напевно, через те, що міське оточення виконує не лише просторову функцію, тобто роль декорації, що лише супроводжує героїв і підсилює їхні образи на своєму тлі. Власне, у тексті місто реалізується як певна матеріальна субстанція. Не всі дії твору пов'язані безпосередньо з містом, однак, читаючи повість, відчувається присутність образу міста в кожному художньо відтвореному дні головних героїв, а вочевидь відбувається так, що місто стає одним із головних персонажів, тобто завдяки функції біфуркації стає, за словами Ю.М. Лотмана, «живим організмом» [3, с. 9]. Місто – як неминуча дійсність.

Місто в повісті І. Микитенка визначає особливості позиціонування дітей-персонажів у цьому світі, таким чином формуючи дитячий світогляд. Хто вони, ці діти: жертви обставин, маленькі герої з «великим» серцем ?..

В.Г. Фоменко, досліджуючи урбаністичну проблематику в українській літературі минулого століття, справедливо зазначає: «Соціально-історичні та мистецькі процеси ХХ століття істотно поглиблюють характер і напрями в потрактуванні міста та урбанізації» [8, с. 5]. У центрі уваги автора повісті «Вуркагани» – доля хлопця-сироти Альоші зі степового села. Хлопчина потрапляє до урбанізованого оточення, зокрема дитячого притулку великого приморського міста (пізніше з роману «Ранок» ми дізнаємося, що це була Одеса): «... від економії залишилося непривітне згарище... їсти лишилися самі лопуцьки та гіркий кадиш... В тій дичині й пропадав Альоша. Тоді один доброзичливий дядько підхопив його одного разу і довів аж до міста...» [4, с. 59]. У притулку талановитий Альоша («... пам'ять підходяща і рука добра, також уміє робити, малювати усяку всячину і виліплювати штуки, котрі виходять з глини інтересні на вигляд...»; «Може, ти і справді будеш у нас скульптором [завбудинку]» [4, с. 59, 68]) знайомиться з такими ж сиротами як і він: Матросом («...незграбний, високий. В плечах його почувалася рвучка сила, хоч вони трохи ніби завилися; груди́на його трохи запала» [4, с. 64]), який головував серед безпритульних хлопчаків, і Пувичкою, його «помічником» («Пувичка завжди слухав Матроса і виконував найменші його бажання» [4, с. 73]; «...зади́ркуватий, жи́лавий хлопець. Ластовиння так рясно вкривало його обличчя, що воно здавалося обляпанним гречаною кашею. Тонкі ціанотичні губи звивались йому на рідких нерівних зубах двома синюшними п'явками» [4, с. 69]). Пізніше, після нестерпних психологічно життєвих випробувань, Альоша опиняється на вулиці.

Діти вулиці живуть за своїми суворими законами, у яких майже не лишається місця для таких почуттів, як доброта, дружба, щирість. Знецінюються аксіологічні пріоритети, натомість виникають нові правила життя, що наближають героїв до девіантної поведінки, тобто такої, що порушує існуючі соціальні канони моралі. Підлітки-маргінали, підлітки-девіанти в нетрях міста шукають місце під сонцем, але ці пошуки часто межують з кримінальними проявами.

Аналізуючи повість І. Микитенка «Вуркагани», не можна не помітити, як діє механізм впливу міста на образи героїв. Альошу місто захоплює, вражає своїми масштабами, це простежується як на початку повісті («Жадібно, як воду спрагла земля, всмоктує він очима, вухами, всім тілом прекрасне південне місто. Воно шумить, чарівним, незвичним шумом...» [4, с. 61]), так і в процесі розвитку сюжету: «... На першому розі кинувся в чарівну лаву постатей, що сунулись пішоходом. Вона ритмічно, невпинно понесла його в своїх гарячих хвилях...» [4, с. 68]). Під впливом побаченого та відчутого в міському середовищі Альоша формує у своїй дитячій уяві художньо-мистецький образ урбанізованого південного міста – міста-пекла, адже, шукаючи глину для своєї творчості, він, невимовно захоплений побаченим, вирішує, що виліпить з омріяної шматини: «Він виліпить із цієї глини отого чоловіка, що з своїми синами, а їх оповила гадюка... Ні, він зліпить чорта. Справжнього чорта. Але щоб він був справжній, то як він мусить бути? Шкода, він не бачив того чорта. Одначе він знає... Чорт

стоятиме на скелі. Вітер... Рве йому одєжу, якусь чорну ряднину на гострих плечах. Блищить вода, така густа, чорна, брудна...» [4, с. 67].

Автор розкриває місце і роль нещадного міста в долі протагоністів повісті. Між Матросом і Альошею зароджуються дружні стосунки, що саме по собі є поодиноким явищем серед суворої безпритульної реальності: «...Альоша міцно обхопив Матросову шию і почував, як глибока приязнь розквітала в його серці до того, кого ще так недавно він мав за свого найлютішого ворога» [4, с. 79]. Ця дружба призводить до того, що Матрос стає ледь не вбивцею, захищаючи містечтво (фігурку чорта) свого друга від Пувички, вдаряючи останнього ножом у живіт. Нещасний випадок із Пувичкою стався передусім через нестійку дитячу психіку і різючо-гостре відчуття несправедливості, ревності та суперництва. Усі ці якості породжені містом. Воно – вірний супутник, байдуже місто, байдужі люди, наче велетенське урвище, вирватися з якого неможливо. Місто непомітно оминає таких, як Альоша, котрий не спроможний визнати його верховенство, топчучи далі людські долі на своєму шляху: «На ранок він устав перший і вибіг на глуху вулицю. Жодної живої людини. А що, якби це там, з-за муру, з'явилась раптом Матросова постать. Та її не було... Прогриміли перші трамваї. Десь далеко загув сигнал. Всі мовчки товпилися у вагоні...» [4, с. 79].

Депресивний стан юного художника засвідчує динаміку розгортання опозиції місто – село, її сутність і вплив на ментальність героїв повісті. Як уже зазначалося, Альоша народився в сільській місцині, це його природне середовище, відповідно, стосунки з містом ускладнені, він начебто і в межах цього міста, але водночас поза ним, ніким не зрозумілий, що не може не впливати на душу героя («В економії десь народився в бур'яні Альоша. Це було в час найпильнішої праці, і там, на полі, й залишився він лежати, загорнутий у лопухи, аж доки мати змогла прийти й принести йому свої груди. Їй не тяжко було переховувати свою дитину від чужих очей і негоди...» [4, с. 59]), саме тому, занурюючись в урбаністичне оточення, хлопчина повсякчас тягнеться до прапервнів, живодайної зцілющої природи: «Альоші згадалася економія. Там завжди приходив Сидір у чоботях-«дудках»...і знов упала хмара майбутнього» [4, с. 88].

Після низки подій, пов'язаних з розшуками Матроса (він був змушений переховуватися від міліції) й одужанням Пувички, Альоша практично втрачає надію на те, що його вірний друг живий. Не витримуючи такої психічної напруги («Альоша дико скрикнув і забився головою об підлогу. Очі йому закотилися під лоба. Він заскреготів зубами, схопився скрученими пальцями за груди» [4, с. 95]), маленький художник опиняється ще в одному, породженому містом закладі, – «будинку, що стояв у темнім, оголенім саду, оточений камінним парканом» [4, с. 12] – психіатричній лікарні.

У повісті «Вуркагани» І. Микитенка одним із перших в українській літературі XX століття відверто зображено божевільню, акцентоване художнє відтворення стану, у якому перебувають пацієнти, і ті фактори, що спровокували його, цей особливий топос у культурі XX століття: «Роман [блідий юнак років

вісімнадцяти; санітар розповів Альоші, що Роман незадовго до того прийшов звідкись до міста...Він виконував чорну роботу, розтирав фарби. Чистив пензлі...] приступив до своєї праці, наче в тумані, не знаючи навіть, що саме він малюватиме. Потому, немов із чарівного джерела, десь прихованого в таємних глибинах підсвідомого, пролились неясні бажання, на дикті стали загорятися фарби. Він малював страшну пожежу.

Далекі заграви напинали в нічному вітрі свої огненні крила, а на передньому темному плані ночі осяяний полум'ям дзвін махав тяжким залізним язиком. Напружена рука людини хапала віршовку, розметану вітром, і стискувала її чорними перегорілими кістками пальців...» [4, с. 124 – 126].

І. Микитенко характеризує стан героя як «стихію фарб і темного відчаю» [4, с. 25], але минає якийсь час, і психіатр, який збирав роботи хворого Романа, констатує, що «його останні малюнки утратили фарби, утратили силу». Як лікар, він задоволений. І водночас сумно хитає головою: «Творчий процес твій, Роман, стає механічним, ремісничим. Ти будеш добре фарбувати паркани» [4, с.126]. А це ніщо інше, як свідчення того, що в образі представника молодого покоління автор фіксує наслідки тривалої суспільної фальші радянської системи, а також відлучення особистості від загальнолюдських цінностей. Герої-підлітки намагаються знайти себе в дорослому, мінливому світі, який репрезентований урбанізованою реальністю.

Діти, які мешкають у сиротинцях, – це діти цілої країни, яка начебто піклується про них, там голодно, холодно, тісно. Однак діти сповнені віри у своє світле майбутнє. Звідси славнозвісний «дитячий авангардизм». Завтрашні великі люди вже сьогодні знають краще за дорослих, що добре, а що погано, як правильно, а як неправильно. Це стає зрозумілим через прагнення Матроса всіляко допомогти своєму другові Альоші здійснити заповітну мрію – навчатися в художньому. Отже, як ніхто інший, юне покоління відчуває недосконалість, фальшивість урбанізованого середовища, але не намагається втекти, а навпаки, прагне віднайти себе в ньому, адаптуватися. Після нервового нападу Альоша ствердно зауважує новому директоріві будинку на прізвисько Таракан, що начебто переймається його станом, натомість лише дбає про власну репутацію: «Я не хворий. Чим же я хворий? Я такий, як і вони...» [4, с.105].

Повість «Вуркагани» І.Микитенка ми прагнули розглянути в контексті наслідків впливу міського середовища на дитяче світосприйняття, порушивши питання про зовнішні й внутрішні чинники, про причину і наслідок. Таким чином, ми дійшли висновку, що за умов суспільно-історичної дивергенції 30-х рр. автор повісті «Вуркагани» не лише описує, а й підтекстово досліджує питання адаптації молодого покоління до нового урбаністичного оточення. Місто виступає в ролі антагоніста, це механізм, під лещатами якого гине безпам'ятно безліч доль, серед тих тисяч були й сотні дитячих. Образ міста в повісті – це штучно створений простір, винародовлений за своєю національною приналежністю.

Дитина тут, зокрема в середовищі дитячого будинку, виявлялася носієм дитячої долі – найстрашнішої і найбіднішої навіть порівняно зі страшною й

бідною долею цілого народу. Ця доля була гострим і безкомпромісним мірилом моральності суспільства, його спрямованості, засобом його повного засудження. Однак пізнавши теплоту завідувача дитбудинком, який згодився його прихистити, Альоша сповнений надії на світле майбутнє. Можна сказати, що міське життя зі своїми складними законами існування дарувало Альоші короткі зустрічі, які вселяли в нього віру на краще: головний лікар божевільні, двірник, відданий пес Чорний.

За радянською калькою у фіналі твору перемагає позитивний герой, представник села, якому не зрозумілі почуття марнославства, хижацькі прояви тощо. Своїм закінченням повість начебто налаштовує читача на щасливий фінал, автор натякає на здійснення мрії юного скульптора. Насправді ж нелегкі шляхи Матроса й Альоші приведуть їх до трудової комуні для малолітніх правопорушників, про це вже йтиметься в романі І. Микитенка «Ранок». Таким оптимістичним завершенням повісті «Вуркагани» автор засвідчує власне стремління вірити у світле майбутнє своїх героїв, та суворі реалії урбаністичної дійсності диктують свою історичну розв'язку.

Список використаних джерел

1. Забіла Н. Українська дитяча література / Упор.: І.А. Луценко, А.М. Подолинний, Б.Й. Чайковський. — К. : Вища школа, 1992. — 286 с.
2. Іщук А. Про Івана Микитенка і його твори / Іщук Арсен // Микитенко І. Брати. — К.: Веселка, 1977. — С. 5-20; Микитенко І. Вуркагани. — К.: Веселка, 1971. — С. 5 – 18.
3. Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. — СПб.: Эйдос, 1993. — 315 с.
4. Микитенко І. Вуркагани. — Харків: Веста; Ранок, 2004. — 320 с.
5. Пархоменко М.М. Оновлення традиції. — Вид. доп. — К.: Дніпро, 1978. — 400 с.
6. Родько М. Д. Проза Івана Микитенка. — К.: Вид-во АН УРСР, 1960. — 200 с.
7. Сиротюк М. Іван Микитенко. Життя і творчість. — К.: ДВХЛ, 1959. — 194 с.
8. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література — К., 2008. — 40 с.
9. Шабліовський Євген. Іван Микитенко: письменник, патріот, інтернаціоналіст: передм. // Микитенко І. Твори: В 4 т. — К.: Дніпро, 1982. — Т.1. — С. 5 – 20.
10. Щупак С. Критика й проза. — Харків – К.: ДВУ, 1930.

Надійшла до редакції 01.04.2011

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У П'ЄСІ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА
«ЗМОВА У КИЄВІ»

У статті розглядаються різні поведінкові моделі української інтелігенції, подані у трагікомедії Є.Плужника «Змова у Києві». Проаналізовані екзистенціальні мотиви вибору, самотності, відступництва, приреченості.

Ключові слова: екзистенціальний мотив, модель поведінки, персонаж.

В статье рассмотрены различные поведенческие модели украинской интеллигенции в трагикомедии Е.Плужника «Сговор в Киеве». Проанализированы экзистенциальные мотивы выбора, одиночества, отступничества, обреченности.

Ключевые слова: экзистенциальный мотив, модель поведения, персонаж.

Different models of behavior of Ukrainian intelligentsia in the tragicomedy by E.Pluzhnyk "The plot in Kuiv" are examined in the article. Existential motives of choice, loneliness apostasy and doom are analized.

Key words: existential motif, the model of behaviour, character.

Письменників, які належали до київського літературного об'єднання «Ланка»-МАРС, об'єднували творчі та особисті стосунки. Ю.Смолич зазначав: «Я не пригадаю зараз, які були відносини між Підмогильним та Плужником – задушевно-дружні, просто товариські чи перебігала між ними в особистому якась тінь, – але поетичний талант Євгена Валеріан цинив надзвичайно високо ...» [7, с. 42]. Сестра дружини поета – Таїсія Коваленко – стверджує: «Плужник і Підмогильний товаришували. Мало не щодня Валер'ян Петрович був у нас» [3, с. 175]. В.Підмогильний та Є.Плужник (за допомогою Т.Коваленко) уклали словник «Фразеології української мови».

Дослідники прози В.Підмогильного «як основний виділяють екзистенційний код із семіотичного цілого його інтелектуальних романів» [1, с. 19]. Героїв ранньої творчості письменника критики характеризують як часто розгублених, загублених у бурхливих життєвих колізіях [2, с. 113]. Ці риси споріднюють персонажів В.Підмогильного з героями драми Є.Плужника «Змова у Києві» (перу письменника належать також п'єси «Професор Сухораб» та «У дворі на передмісті»).

Мета нашої статті – розгляд мотивів приреченості, відчаю, самотності в трагікомедії Є.Плужника «Змова у Києві», яку Л.Череватенко нарік «своєрідною енциклопедією українського життя 20 – 30-х років ХХ століття» [9, с. 22].

Є.Плужник змальовує українську інтелігенцію, яка після поразки національно-визвольних змагань поділяється на два табори: націоналістів та інтернаціоналістів – тих, для яких важливі національні пріоритети, і тих, які обирають класові цінності. Проміжну ланку утворюють пристосованці до нових суспільних умов (поет Безмежний) чи ті, хто приєднується до однієї з суспільних груп з надією на її перемогу (інженер Кисличка). «Змову в Києві», як вказує Л.Череватенко, автор розглядав «як найголовнішу акцію своєї літературної діяльності, як те, що залишиться після нього хай і не назавжди, але в усякому разі – не на одне покоління, зостанеться як безпосереднє і правдиве свідчення про свою епоху, про своїх сучасників, про своїх товаришів, друзів, знайомих, про те, що діялося довкола і що відбувалося в їхніх душах» [9, с. 22].

Тема твору була актуальною, її означив один із персонажів:

«Семен.

Звісно, про шляхи,
Що їх інтелігенти українські
Повинні...» [6, с. 29].

Ця ситуація вибору, що постала перед українцями, подана на прикладі родини Лукашів, члени якої, на перший погляд, мають різні світоглядні орієнтири (цим твір близький до «Мини Мазайла» М.Куліша, але в простір твору Плужника включено ще і завод з інженерами і робітниками, адже фоном п'єси є обговорення старою інтелігенцією планів змови проти радянської влади).

Національні незалежницькі, сепаратистські ідеали пов'язані з братами Аркадієм, Василем та їхнім дядьком Семеном Олександровичем Лукашем. Батько – Петро Олександрович та сестра Валентина покладають надії на можливість збудувати Україну соціалістичну:

«Валентина.

/.../ А я, дочка народу молодого,
Я прагну сили!» [6, с. 34].

Шлях старшого брата – низка випробувань, але це не проходження ініціаційного обряду, а втеча від переслідувачів – ДПУ, зумовлена колишнім статусом – отамана Сірошапка.

«Аркадій.

Звідки я? З СРСР.
А де бував? Мабуть, що геть усюди.
І спину натрудив, і надвередив груди,
Намуляв ноги, руки понатер...
Не біографія – утопія з утопій!
Шахтарював... служив у Церобкопі...
Був слюсарем, актором... блатняком!
/.../ І так усі ці роки,
Що їм уже й рахунку не веду:
Ніяк собі притулку не знайду,
Хоч і який той білий світ широкий!» [6, с. 35].

Колишній герой-воїн із новонабутим «актуальним» іменем – «Євтихій Ферапонтович Хрущов, / Учитель младшего концетра из Тамбова» [6, с. 51] повертається додому (автор задіює інверсовану ініціальну модель). Життєві колізії Аркадія Лукаша зафіксовані у його новонабутих антитетичних іменах, які відображають кардинальну зміну політичної ситуації на Україні: отаман Сірошапка – Євтихій Ферапонтович Хрущов.

Погоня загнала колишнього героя-воїна. Останнім своїм пристанищем він бачить батьківський дім (так письменником розробляється мотив блудного сина). Але його повернення пов'язане не з каяттям, а з усвідомленням приреченості української еліти. Вустами свого персонажа автор досить влучно означив причини національної поразки:

У нас були усякі генерали,
Але солдатів не було зовсім... [6, с. 47].

Таким солдатом прагне виступити його брат – інженер Василь, але генералами у цьому випадку призначають себе інженери-росіяни, які пропонують українцям об'єднатися у боротьбі з більшовиками.

Василь не пристає на запропоновану пропозицію, бо має інший світоглядний орієнтир – не певну суспільну систему, а націю: «Ненависть нації моєї, а не класи!» [6, с. 71].

Крім того, він вказує на негативний історичний досвід, напрацьований українцями – союзниками росіян:

«Василь.
/.../ Та відповідь моя – історія Вкраїни!
Ми вже не раз вам підставляли спини
У «спільнім ділі», і за це не раз
Ми зазнавали кривди і образ!» [6, с. 63].

Проте проголошена Василем готовність до самостійної боротьби виявилася лише словами. На дієвий виступ вже не здатний і молодший брат. Отже, зображена в різних ситуаціях національно свідомо молода українська інтелігенція бездієва, це люди без волі, без здатності до чину, вони зображені вже подоланими.

Бездіяльність, пасивність характеризує не лише технічну інтелігенцію, а й творчу. Так, художник Кирило – чоловік Валентини, у нових життєвих обставинах переживає творчу кризу, яка поглиблюється подружньою невірністю, а його зрада друга дитинства робить і цього персонажа повністю нежиттєздатним.

Таким же приреченим, примиреним з неминучістю постає їхній дядько – Семен Олександрович – «колишній міністр у гетьманському уряді» [6, с. 26], – як вказує ремарка, і як не раз нагадують йому його опоненти. Маючи досвід співпраці з росіянами, він розуміє, що бажане для російської буржуазії об'єднання з українцями, якщо б і мало переможний фінал, завершилося б традиційно:

«Семен.
Та й проміняємо Союз
На добре знану вже єдину-неділиму!» [6, с. 49].

Семен Олександрович гостро картає пристосуванців (поета Безмежного, інженера Кисличку), його вустами автор провидницьки окреслив свій подальший страдницький шлях:

«Семен.

Але ж розмова довга:

Почнеш у Києві, кінчиш на Соловках!» [6, с. 49].

У творі цей персонаж виконує роль резонера, виразника авторської позиції.

Самому авторові його сучасники закидали «деяку одірваність од життя, те, що він не відчуває майбутнього і не знаходить для себе в ньому місця» [5, с. 33 – 34]. Таким же аполітичним постає і цей персонаж. Хоча, як вказує Л.Череватенко, посиляючись на твердження Є.Плужника, автопортретом автора є старий інженер Лукаш Петро Олександрович [9, с. 22]. Працюючи директором заводу, «старий інженер повністю підтримує всі заходи Радянської влади» [6, с. 26].

«Лукаш

/.../Включивсь в добу напружено-робочу,

Щоб робітничий будувати світ,

Щоб Україну наново творити /.../

І тільки так стара душа моя

Розв'язує фатальний цей трикутник –

Соціалізму, нації і «я»!» [6, с. 30].

Але його становище в суспільстві вдало окреслено реплікою одного з персонажів:

«Алдошкін.

Він на чолі... із кадрами позаду!» [6, с. 40].

Крім того, йому відкрито говорять про тимчасовість потреби в ньому: «На всяку ягоду своя пора та час» [6, с. 43].

Ініціаційне набуття Лукашем нового статусу – радянського інженера, вимагало від нього здійснити вибір: громадське чи особисте (батьківське).

«Лукаш.

/.../ Ясно всім,

Що тільки розумом приймаючи моїм

Нову добу, під ноги їй не кину

Я серце батьківське! Ех, сину, сину!

Не кожен батько в нас громадянин!

Бо правлено за це надто велику плату!

От я... не міг її сплатити...» [6, с. 50].

Отже, колишня інтелігенція виявилася людяною, її представники пробачили зрадника (Аркадій), при зручній нагоді не могли вбити супротивника, який проголошував: «Нам двох з тобою тісно на землі!» [6, с. 71] (Василь), були батьками, які боролися за життя своїх блудних синів (Петро Олександрович). Вони цілісні особистості, але звитяга їх уже в минулому.

На протигагу їм змальовано представника нової інтелігенції – інженера-комуніста Андрія Петренка, якого один із персонажів схарактеризував так:

«Новітній, прошу вас, герой роману» [6, с. 50]. На своєму переможному шляху Андрій зіткнувся із спокусою – коханням, звідси – роздвоєність героя, яку він прагне побороти:

«Петренко.

/.../ Або повстане десь холодний розум мій
На почуття безглузде... бо шалене!» [6, с. 33].

Середовище Андрія противиться їхнім зв'язкам не так через те, що Валентина – чужа дружина, як через те, що вона – донька старого інженера Лукаша, отже, представниця чужого класу – буржуйка. Не довіряють навіть класовій пильності Андрія, тому за його господою, де він мешкатиме з коханою, обіцяють встановити нагляд:

«Ян.

Сьогодні, значить, баль? Весілля? Ну, гляди!

Я навертатимуся інколи сюди –

Рознюхаю, яка це молодичка!

/.../

Я наглядатиму. Про все я буду звісний» [6, с. 64].

Проте Андрій поборов своє кохання, він не пробачив Валентині її сестринських почуттів до брата Аркадія, якого вважав своїм лютим ворогом. Отже, «новий герой роману» вийшов переможцем у боротьбі з спокусами.

Іншу модель поведінки – відступництво – репрезентують старий інженер Кисличка та поет Безмежний.

Кисличка, сподіваючись відновлення колишнього ладу, пристав до табору російських інженерів, яких запевнює: «я українець, но с руською душою!» [6, с. 54].

Автор характеризує цього персонажа через звернення до загальновідомого образу:

«Семен.

Він до «Кісличкі» б навіть «ін» приставив,

Якби Куліш Мазайла не уславив!» [6, с. 31].

Кисличка близький до Мазайла, але якщо персонаж Куліша терпить поразку через неприйняття його новою владою, фіаско Кислички зумовлене тим, що він сам не прийняв нову владу, покладаючи надію на повернення старого устрою.

На відміну від нього, поет Безмежний досить точно визначив господаря майбутнього. Вчорашній співець Української Народної Республіки після її військової поразки, переоцінивши попередні цінності, перейшов у стан колишнього ворога, бо сповідує життєве гасло:

«Безмежний.

/.../ Один закон я знаю знаменитий –

За всяку ціну жити й пережити!» [6, с. 28].

Таким чином, Є.Плужник у п'єсі «Змова в Києві» (варіантні назви: «Інженери», «Брати», «Шкідники», «Фашисти» [9, с. 23]) показав різні шляхи, які обирала українська інтелігенція після поразки визвольних змагань. При арешті у

Є.Плужника не вилучили цього твору, хоча, як згадує його дружина, «зверху на столі лежав примірник недрукованої п'єси «Фашисти» [4, с. 146]. Можливо, твір від забуття в спецфондах КДБ врятувала саме його одіозна назва.

У своїй поліфонічній п'єсі драматург подає різні точки зору (системи оцінок) на події, що відбуваються. Різні точки зору, представлені у творі, як вказує Б.Успенський, вступають між собою в певні стосунки: деякі точки зору ототожнюються, інші, будучи відмінними, – збігаються у певній ситуації, ще інші – протиставляються як протилежні [8, с. 24].

Персонажі твору не є носіями тотожних точок зору. Члени сімейства Лукашів, представники старшого і молодшого поколінь, хоча для деяких ситуацій і мають різну шкалу оцінювання (співпрацювати чи ні з радянською владою, боротися з нею чи ні), все ж надають перевагу національному перед інтернаціональним, загальнолюдському перед класовим (на відміну від своїх опонентів: поета Безмежного, інженера Кислички та Андрія Петренка і його оточення). Змальована у п'єсі змова проти нової влади виступає лише тлом, на якому розгортається трагедія української людини. Ця трагедія полягала у безвиході – поразка (фізична чи духовна) чекала на українців у новій країні – СРСР.

Список використаних джерел

1. Ганощенко Ю. Співвідношення європейських впливів та національної традиції в текстуальній структурі роману «Місто» В.Підмогильного // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Вип. XI / Ред. кол. Я.О. Поліщук та ін. – Рівне: Перспектива, 2002. – С. 19 – 28.
 2. Дмитренко В.І. Літературний дискурс «Ланки»-МАРСу першої третини ХХ століття: монографія. – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2009. – 280 с.
 3. Коваленко Т. Спогади сестри дружини Євгена Плужника // Нашадок степу. Спогади про Валер'яна Підмогильного / Укладач М.Чабан. – Дніпропетровськ: Ліра ЛТД, 2001. – С. 171 – 177.
 4. Коваленко-Плужник Г. Спогади // Нашадок степу. Спогади про Валер'яна Підмогильного / Укладач М.Чабан. – Дніпропетровськ: Ліра ЛТД, 2001. – С. 142-170.
 5. Петров В. Діячі української культури (1920-1940 рр.) – жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – 80 с.
 6. Плужник Є. Змова у Києві // Дніпро. – 1989. – № 8. – С.26 – 72.
 7. Смолич Ю. Підмогильний // Нашадок степу. Спогади про Валер'яна Підмогильного / Укладач М.Чабан. – Дніпропетровськ: Ліра ЛТД, 2001. – С. 31 – 49.
 8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб: Азбука, 2000. – 352 с.
 9. Череватенко Л. Від Дніпра і до «Дніпра» // Дніпро. – 1989. – № 8. – С. 20 – 25.
- Надійшла до редколегії 02.12.2010*

УДК 821.161 2 - 309

О. В. Горобець (м. Дніпропетровськ)

ПСИХОЛОГІЧНИЙ КАНОН «ПОЧАТОК-КІНЕЦЬ» У ТЕКСТІ
ТВОРУ «ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ» МАРІЇ МАТІОС

У статті простежується психологічний канон початок – кінець у тексті «Щоденника страченої», поданий у різних темпоральних вимірах — часу минулого, нинішнього і віртуального майбутнього як результат динаміки, співвіднесення свідомого — підсвідомого Я-наратора.

Ключові слова: психологічний канон, текст, модель, свідомість, внутрішній світ, наратор.

В статье прослеживается психологический канон начало – конец в тексте «Дневника казненной» в разных темпоральных измерениях — прошлого времени, настоящего и виртуального будущего как результат динамики, соотношения сознательного — подсознательного Я-наратора.

Ключевые слова: психологический канон, текст, модель, сознание, внутренний мир, наратор.

The psychological canon beginning-ending in text «Shchodennyk strachenoy» («Executed's diary») different temporal dimensions — past, present and virtual future as a result of dynamics, correlation of conscious — of subconscious Me-narrator is researched at this article.

Key words: psychological canon, text, model, consciousness, inward, narrator.

Творчість М. Матіос як однієї із найбільш продуктивних нинішніх прозаїків, які успішно поєднують надбання традиційної психологічної епіки з пошуками нових, постмодерністських засобів у відтворенні сфери внутрішнього життя людини, знаходиться в центрі уваги критики, літературознавців (Я. Голобородько, Д. Дроздовський, Н. Заверталюк, К. Родик, В. Соболев, Т. Тебешевська, Р. Харчук, Б. Червак та ін.), проте особливості психологізму текстів письменниці, хоч би в найголовніших виявах, ще не стали об'єктом спеціального дослідження. Наша увага в цій статті звернена на конкретний аналіз одного із психологічних канонів як «своєрідного еталона внутрішнього життя людини» (Л. Тарнашинська) у романі «Щоденник страченої».

Вихідною тезою цього роману, маркованого письменницею як психологічна розвідка, є оприявлена на самому початку — «Частина кінцева», що складається з двох коротких фрагментів тексту — «Початок» і «Кінець». Перший — змодельований як діалог на основі парадигми жінки — «навіки завойованих жінок, як і завойованих територій, і справді немає» і чоловіка — «я не зумів примиритися з тим, що навіки завойованих жінок немає» [2, с. 6]. Сама авторка неодноразово повторювала думку про те, що «...жіночу свідомість, свідомість, а не жінку як фізичну особу, репресувати майже неможливо. На відміну від свідомості чоловічої» [1, с. 4] — ця думка анонсована й на обкладинці цієї книги. Отже, інтрига проступає вже в перших фрагментах тексту: репресувати — завоювати, можна — не можна, свідомість жінки — саму жінку. Згадана тут же Я-наратором така деталь, як дуло пістолета, наведеного на її груди, яке «загальмованою свідомістю» вона сприйняла як «неминучу смерть», інтерпретує цю вихідну ситуацію як початок кінця. І тут же, майже поряд, подається другий короткий фрагмент тексту — «Кінець», оприявлений як звинувачення прокурора на судовому засіданні: жінка «заслуговує найвищої міри покарання» [2, с. 8]. Вчинок чоловіка — замах на життя жінки і судове звинувачення її наче міняються місцями: суб'єктом злочинної дії стає не чоловік, а жінка. До цього епізоду тексту як «судового шоу» Я-наратор ще неодноразово звернеться пізніше, після своєрідної сповіді в щоденнику про те, що передувало означеній події.

Головним об'єктом подальшого дискурсу стає своєрідний щоденник — «Жіночий літопис», який Я-наратор визначає як «добровільну смиренність схиленої шиї бика, перед тим, як у її тім'я вдарить занесений обух» [2, с. 10], тобто анонсує щирість і своєрідну приреченість на відкритість самого характеру викладу. Про ступінь щирості щоденника як способу виговоритися до кінця, аби звільнитися від тягара своїх вагань, сумнівів, рефлексій, алюзій — фізичних і психологічних страждань, щоденника для себе і про себе і щоденника — для інших, аби Ті, інші, побачили автора з найпривабливішого боку, писалося в критиці неодноразово (Михайло Наєнко, Михайло Слабошпицький, Малгожата Чермінська). М. Матіос якраз використовує форму щоденника як літературного жанру для того, щоб надати можливість наратору виговоритися «до самого дна», поєднати сповідальність із незбагненними імпульсами, напливами підсвідомого, інваріантного. Сам щоденник як літературний жанр вимагає від його автора дотримання певного часового канону — початку і кінця, певної замкненої структури, яку Марія Матіос доповнює віртуальними картинками 2032 року «Епілогу», простежуючи досить тривале розгортання образу часу.

Л. Тарнашинська, розглядаючи декілька психологічних канонів (без вини винуватої людини, образи, непростеної правди, генетичного страху, дому, родинного вогнища, золотого часу дитинства, людської самотності, самоочищення тощо), а серед них і початку — кінця, модель руху образу часу, пише: «І тільки митцеві під силу художньо структурувати цей образ, розкласти на спектр відчуттів, надати йому цієї образної множинності, що дає змогу відчутти фактуру темпоральності, різні форми плинності й сталості часу, розтяжності й

стиснутості, тобто оприявити розгортання образу часу в свідомості» [3, с. 234 – 235]. Структура «Щоденника страченої» Марії Матіос якраз і відкриває такі художні параметри викладу, у яких максимально простежується психологічний дискурс. А таким чином минула і теперішня реальність як інтерпретація колишньої визначаються вже в самій назві наступної «Частини першої» — «Замість мотивації». Можна сказати, що в такий спосіб на «щоденникову» свідомість наратора накладається її нинішня свідомість. Це співвіднесення часів минулого — сучасного самою авторкою пояснюється особливістю «жіночої натури», яка «влаштована так, як влаштовано ненавмисного вбивцю: спокуса повернутися на місце злочину» [2, с. 12]. Повернення в минуле ставиться у прямий зв'язок із поведінкою «вбивці», адже ж і сама нарація розгортається на декодуванні самої інтриги: хто є хто?, «розкласти на полиці» своє «дотеперішнє життя». Наратор інтерпретує своє завдання як «уперше я хочу зануритися в себе, дістатися самого дна (підкреслення моє — *О.Г.*) — і подивитися звідти ясними, чесними очима на теперішнє, таке невизначене, розпанахане і зболіле...» [2, с. 13]. І цей процес самозаглиблення Я-наратор називає самоанастезією, тобто звільненням від болю, хоч письменниця не раз заявляла, що всі її книги «з болю» і що «страждання невичерпні, поки в людині жевріє життя» [2, с. 13]. Вона розгортає мотив «сіамських близнюків» як життя і страждання, як можливість загартувати себе, захистити від болю. Напливи думок, часом антитетичних, сумнівів, вагань спрямовані на те, аби поглянути із сучасного в минуле чи «розмотувати клубок... свого минулого» [2, с. 14]. Зіткнення двох намірів, заявлених у «мотивації», допомагають вияскравити колишню, нинішню свідомість Я-наратора та самої авторки, яка й розкривається на цьому зіткненні їхніх свідомостей. Саме на такому темпоральному перетинанні і народжується психологічна модель світу Я-наратора. Психологічний канон «початок — кінець» будується через ретроспективне осягнення своєї колишньої сутності (щоденник) з інтерпретацією її нинішньою свідомістю. Найперший знак психологічного стану наратора є душа, ключове слово всього тексту, матеріалізація якого знаходиться в русі: «Душа — вона драглі, що коливаються від невловимого. І щоденник — не томограф душі, а лише шлем для тамографа... Зазирання в минуле є способом злодійства, віднімання себе від себе» (підкреслення моє — *О. Г.*) [2, с. 15]. Хоч ведення щоденника наратор дещо іронічно називає «муттю», бо своє життя «розумна людина могла би помістити в п'ятеро-десятеро слів: народилася — любила — страждала — народжувала — втрачала — мучила — вмерла» [2, с. 15]. Концепти душа, серце, біль, страх набувають трагічної напруги в ситуації «очікування останніх відлічених тобі секунд життя». На пізнання цих «секунд», сутність яких «не пояснив ніхто, так само, як насправді ніхто не пояснив життя після смерті...» [2, с. 15], і спрямована увага наратора. Зазначимо, що сама письменниця таку «спробу» продемонструвала у своїй повісті «По праву сторону твоєї слави: книга життя і смерті» (1996 рік), а потім, увівши цей текст у роман «Чотири пори життя» (2009 рік), доповнила його новими сакральними деталями.

Здатність Марії Матіос досягти максимальної напруги, «концентрувати драми» «на одному сантиметрі тексту», про що не раз писала критика, в аналізованій «психологічній розвідці» досягається її вмінням текстового варіювання названих вище концептів душі, серця, болю, страху, поєднанням їх інколи в «одному сантиметрі»: «Чому ж воно, поранене спогадами серце, так тривожиться чи боїться? Потьмяніла від років книжка не відновить краси, але й не передасть болю, що пеленали душу... Тут серце не відкриє для себе нічого нового» (підкреслення моє — *О. Г.*) [2, с. 16]. Своєрідно замкнений концептом серце цей короткий текстовий фрагмент невеликого вступу «Замість мотивації» анонсується як прелюдія, як такий собі стартовий майданчик пізнання душі самої себе, що підсилює інтригу дискурсу психологічного канону «початок — кінець». З огляду на конкретну ситуацію (очікування вироку), Я-наратор безапеляційно заявляє: «І немає жодного значення, де ти гортаєш своє минуле, — на тюремних нарах, на лікарняному ліжку, за письмовим столом чи на тому світі» [2, с. 16]. Ця вихідна позиція я-наратора — спустошеність від запізненого «відкриття» сутності стосунків між жінкою і чоловіком: «чоловік прибиває обличчя уявлюваного тобою чоловіка», а «каркас стосунків між двома статями споруджує і цементує жінка», все це «вона робить лише для себе» [2, с. 19]. Відчуття самотності, болю, тривоги перед невідомістю, страху не лише перед завтрашнім днем (судом), а й перед своїм минулим, затиснутим на пожовклих сторінках щоденника «Жіночого літопису», вкладається в сентенцію: «страх перед паперовим викликом минулого не може заступити страху перед завтрашнім» [2, с. 20]. Тобто всі відчуття Я-наратора сфокусовані в одному — у страхові.

Друга частина роману «Жіночий літопис» розпочинається датою — 17 листопада 1977, повідомленням прізвища, імені, по батькові авторки — Ковальчук Лариса Михайлівна, її віку — 17 років уже в зовсім іншій емоційній тональності: фіксація різних побутових деталей з оцінкою — «жити не-ці-ка-во-о-о!» [2, с. 26]. Саме в останньому слові, написаному розділеними літерами, і криється прихована емоційна енергетика авторки щоденника. У подальших записах з певними часовими перервами переважають констатації вражень від різних незвичних предметів, комах, птахів, рослин у замиському будинку, виявляється, зроблених лише для того, щоб відволіктися «на стороннє, не пов'язане з нинішнім, з тим, що катувало» [2, с. 37]. Так, за зовнішньою показною байдужістю, міркуваннями про життя своєї подруги — «докторші», що повністю начебто зреалізувалася в житті, насправді проступають внутрішній біль, тривога, думки про Нього (коханого чоловіка), намагання «вийти з депресії», навіть «звести порахунки з життям», щоб звільнитися «від самої себе». У щоденникових записках за «4 липня 199... року» вплітається прийом «часу в часові» — спогад про літні канікули 1977 р., коли 7 липня начебто мав настати кінець світу, про що повідомляв «хтось» у листах односельцям, коли у зв'язку з цим «в село ринули райкомівські лектори-атеїсти» [2, с. 39], так звані «вчителі життя». Неприхована іронія з приводу них якнайкраще характеризує фальшивість, карикатурність «того» суспільно-політичного часу.

Поступово записи в щоденнику набирають ознак психологічної драми невдоволеної своїм нинішнім життям, фактично самотньої жінки, яка навіть вдається до ігор з вагітністю, уявлюваного діалогу — зіткнення зі своїм колегою про роль жінки в житті чоловіка — у всіх його виявах — від воєн, різних державних справ і до стосунків з іншою статтю, бо лише жінка «зі своїм ірраціоналізмом є найпродуктивнішим творцем як стратегії наступу, так і стратегії красивого відходу» [2, с. 60]. Мотив самотності, невлаштованості особистого життя в щоденнику несподівано доповнюється мотивом «бездомності»: «Мій дім там, де мене чекають, а як не чекають ніде, то я бездомна» [2, с. 61].

У щоденнику Я-наратор не раз відступає від послідовності викладу, коли, наприклад, подає записи під заголовками «Що було в ніч на 1 травня минулого року» [2, с. 61], «Це якесь забуте число забутого місяця» [2, с. 67], «Я більше півроку не відкривала щоденника, а зараз думаю про те ж... Чому я не думаю про парфуми, що закінчилися... про нові туфлі» [2, с. 72], «Іще ніколи не було так, щоб я місяцями нічого не хотіла сказати цій непорочності паперу... Так можна оніміти» [2, с. 73], «Я не знаю, який сьогодні день, рік, число, година» [2, с. 90], «Сьогодні — наступний день після дня, ані числа, ані року якого я не пам'ятаю» [2, с. 90], «Божевільний час, день і рік такий же. Отже, число не має значення» [2, с. 66] тощо вводить нерідко текстові фрагменти під знаком P.S., зміщує природний хід часу — після «31 грудня, напередодні 2000 р.» подає записи за «17 жовтня 198... р» [2, с. 92], «25 лютого 199...» [2, с. 93]. У цих записах Я-наратор часто зупиняється на своїх міркуваннях понять «роздвоєна свідомість», «розчеплена свідомість», «репресована свідомість», думає над тим, чи можна в щоденнику розділити — «зовнішнє» і «внутрішнє», «інтимні» і «начебто не інтимні речі» [2, с. 69]. Вдається до подвоєння авторського «Я», коли з приводу «репресованої свідомості» посилається на думки «однієї її улюбленої письменниці, яка з незрозумілою впертістю, так немодно і так затято розробляє тему репресованої жіночої свідомості в тоталітарних умовах», «доводить, що жіночу свідомість, свідомість (повтор — автора), а не жінку як фізичну особу, репресувати майже неможливо» [2, с. 70] і що жінка «не може мати більшого тоталітариста, гнобителя і ката, ніж вона сама» [2, с. 71]. Тезу про жінку-ката себе поширює на суспільство людей-катів, що «мордують одне одного із садистською витонченістю» [2, с. 71]. А з усього цього, робить висновок Я-наратор, народжується модель ворожості світу окремії людині. Про цей стан світу і суспільства і сприйняття його людиною письменниця не раз говорила і в своїх інтерв'ю.

Аналізуючи свої відчуття, здогади, припущення, від власної «замордованості» в недосконалому і жорстокому світі, Я-наратор «переключає» свою увагу на парадокси суспільства, у якому суцільно панує «брехня. Усе брехня. Скрізь брехня. Від малого до великого» [2, с. 83], шукає відповідей на питання: чому між людьми зникає гармонія, що з нею відбувається — вона «атрофується, розчиняється, вивітрюється, щезає, випаровується, вмирає, мовчки

покидає нас?» [2, с. 83]. Означений дієслівний ряд передає глибину психологічної напруги Я-наратора, здатної відійти від особистої «печалі», внутрішньої спустошеності і осмислювати вселенську людську біду, з'яви кінця світу, зрозуміти філософію буття, в якому всьому тілесному і духовному запрограмовано початок і кінець: «людині, тварині, дереву й любові» [2, с. 85], збагнути космос «людської душі і тіла».

Боротьба із самою собою, постійні сумніви—страждання—чекання коханого чоловіка, якого в межевій ситуації — істерії, надриву, божевілья — називає то «дрантям», то «салдафоном», «садистом», «дурнем», «негідником», «падлюкою» тощо, настільки заповнюють душу Я-наратора, що вона готова вдатися до гри-полювання на інших чоловіків, до такої своєрідної помсти коханому як порятунку, втечі від його байдужості і загалом усього світу. Такі швидкоплинні стосунки з іншими чоловіками на ім'я — С. Д., О. О. відкривають їй особливості чоловічої психології. І якщо з початку нарації вона наголошувала на перевагах жінки в усьому, то потім розкриває і достоїнства чоловіків, пише про їхню самотність, ошуканість якимись «лярвами», невпевненість, усвідомлює, що не буває «спокійного щастя самотності», «регламентованого», «спокійного» сімейного щастя і робить висновок, що «зневажливо думати про чоловіка — все одно, що ввімкнути всі електроприлади в час кульової блискавки» [2, с. 132], особливо після осмислення доволі обсяжного листа від коханого чоловіка. І хоч Я-наратор шкодує, що колись «не записалась до феміністок», щоб «хоч якимось чином легалізувати щирі ненависть до чоловічого племені» [2, с. 132], усе ж вона намагається розібратися у всіх тонкощах чоловічої душі. Цьому сприяє і наступний розділ роману — «Те, що залишилось поза щоденником», у якому суттєво доповнюється часова ситуація «Початок» — подана на самому початку твору — поява в помешканні жінки «агресивного» коханого чоловіка з наміром її позбутися: «Ти — ярмо. Я не можу жити з ним. Я вже ні з ким не можу» [2, с. 138], бо змушений визнати, що «навіки завойованих територій і справді немає» [2, с. 139], із чим він не міг змиритися раніше. Перебування жінки в лікарні після фатального пострілу чоловіка якраз і пов'язане з осмисленням себе самої і сутності чоловіка, відкриттям для себе того, що «людина здатна ввійти в не менший штопор у передчутті катастрофи внутрішньої...» [2, с. 141]. Тобто настає такий катарсисний стан, який Л. Виготський називає «супротивчуття».

Посутнім є повтор у всіх деталях судової ситуації, поданої на початку твору — «Кінець» і в кінці — «Остаточне закінчення»: опис зовнішності, поведінки судді, прокурора, його звинувачення жінки — «Заслугує найвищої міри покарання», «найвищу міру громадянського осуду» — і несподіваний поворот у його промові щодо мотивів і вини підсудної, яка посягнула «на обмеження дій іншої людини, замаху на її честь, обмову і шантаж» [2, с. 157]. Катарсисний стан психології чоловіка — вбивці чи жертви? — настає саме на Судовому засіданні — «шоу», коли він усупереч усім намаганням прокурора вигородити його злочинні дії («дуже поважного чоловіка», «високопосадової особи»), перекваліфікувати справу із замаху на вбивство на замах «на обмеження

свободи», зізнається у своїй провині, бо «любив її і тому... хотів убити» [2, с. 155]. Це судове засідання й осмислення чоловічої психології ще раз відлуниться у спогадах Я-наратора в «Епілозі» роману, який датує 1 липня 2032 р. Таке «розширення» часового канону на тридцять років наперед відкриває нові можливості осягнення сутності (жіночої і чоловічої) психології людини. Я-наратор уже зовсім в інших параметрах цінностей подає психологічний портрет чоловіка у вимірах колись — тепер. В антитетичності представлені дві пори життя — відносної молодості і старості, коли підводяться якісь підсумки життя — «фінішу колись безумних у своєму щасті людей» [2, с. 161], коли «сьогодні, вчора, завтра — все наперед відоме, зрозуміле, бачене» [2, с. 161], а отже, і повторюються декілька разів означення «хворого, старого, лисого» чоловіка, колись — «жеребця, удатного красеня і відому людину» (підкреслення моє — *О. Г.*) [2, с. 161], а себе, Я-наратора, як «старої відьми», порівняння себе колись із рибкою, що потрапила в сіті кохання, тепер — з коровою, «що повільно рухається до своєї бойні» [2, с. 161]. Пам'ять Я-наратора повертається до судового «шоу», «яке воднораз пустило стрімголов їх життя», коли вони «з самого початку обгородили своє життя глухим частоколом мовчання і не-спілкування, замкнувши на всі замки своє минуле і теперішнє життя» [2, с. 166]. У нарації зіставляються психологічні стани — колишній і нинішній — «тодішній стан неминаючого афекту» — теперішній, коли «пам'ять розкручує, неначе рулон шпалер, події тридцятилітньої давності» [2, с. 173], не раз зринає часове визначення «у попередньому житті» [2, с. 168], згадується дача колишньої подруги-докторші та ніч, коли чоловік «примчав» туди, аби рятувати від її депресії. Часова паралель колись — тепер екстраполюється на колишнє високе службове становище чоловіка і нинішнє його майже бомжівське існування, а серед минулого наче несподівано зринає трагічна деталь, яка стала фатальною в їхніх долях (дуло пістолета чоловіка, наведеного на жінку): «колись мого чоловіка возив персональний водій, а тепер чоловік везе тачку із непотребом на смітник — і робить це так уміло і природно, ніби дотепер тримає пакунок із загорнутим у нього пістолетом» (підкреслення моє — *О. Г.*) [2, с. 171]. Тобто у такий спосіб із тридцятилітньої відстані пов'язуються різні часові виміри і психологічні стани — «найгострішого дуренства» (так нерідко у творах М. Матіос, із посиланням на бабусине мовлення, називалося кохання) і життя «амеб».

«Спішне одруження» після судового засідання не дало вічуття щастя обом людям: укотре осмислюючи все своє попереднє життя, Я-наратор робить невтішний висновок щодо їхнього нинішнього спільного чекання його кінця: «наше теперішнє життя нагадує спільне доживання двох нещасних в інтернаті для самотніх» [2, с. 188].

Неймовірні випробування стосунків із коханим чоловіком, що намагається подолати Я-наратор щоденника, пройшовши навіть через спробу суїциду, замаху чоловіка на вбивство її, через «судове шоу», зрештою, інтерпретується нею в «Епілозі» як «самострачення пристрастю». Саме «самострату» простежує Я-наратор у всіх частинах тексту, перебираючи в пам'яті все пережите раніше,

зіставляючи свої відчуття в різні періоди, моменти свого життя, осмислюючи свої помилки, гріхи, втрати в різних часових вимірах, навіть віртуально розширюючи його межі на тридцять років наперед. Концепт пам'ять — «ката» як знак «попереднього життя» стає ключовим в «Епілозі»: «Дорога до спогадів з роками лише вгризається у реставровані деталі — і мордує гірше від езуєта-інквізитора» [2, с. 172]. Символічна побутова деталь із нинішнього сімейного життя подружжя — «щербата миска», яка «служить... замість обручок, талісманів і оберегів, і за всі ці роки вона набачилася не менше, аніж ми самі!» [2, с. 162], якнайкраще маркує часовий вимір життя двох таких колись незалежних, вимогливих одне до одного, непримирених у відстоюванні своєї свободи, навіть егоїстичних людей, переможцем над якими виявився лише час і страх, відмінний від того, колишнього: «страх розкриття нашої історії робив нас дедалі замкнутими навіть «між собою» [2, с. 166]. Зникнення тієї «мари страху» в новому часовому вимірі — очікування смерті — викликало появу «страху цілковитої самотності», «бо хто нас ховатиме?» [2, с. 167]. Таким чином письменниця переакцентує колишні концепти страху, самотності, чекання і так своєрідно розкриває філософію буття, вічне, нетлінне і скороминуче, тимчасове, вищі божественні критерії сенсу людського існування — любов як добро, як Божий дар, як одна з найвищих цінностей, як природний поклик душі.

Так психологічний канон початок–кінець тексту Марії Матіос «Щоденник страченої», розгорнений на широкому інтерпретаційному полі відчуттів, сумнівів, здогадів, домислів Я-наратора в різних часових площинах фізичного і психологічного сприйняття часу, розкриває внутрішні важелі практично непізнаваної, недоступної сфери жіночої і чоловічої психології, зокрема підсвідомості.

Список використаних джерел

1. Коженювська-Бігун А. Марія Матіос: «Історія завжди ошукує совісних людей» // Літературна Україна. — 2006. — 20 липня. — С. 4.
2. Матіос Марія. Щоденник страченої. — Львів: ЛА «Піраміда», 2005. — 192 с.
3. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 534 с.

Надійшла до редколегії 02.02.2011

МОТИВ КАТАСТРОФІЗМУ ДУХОВНОСТІ ЛЮДИНИ У ТВОРІ

П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БРУХТ»

У статті розглядається специфіка художнього розвитку мотиву катастрофізму духовності людини у творі П. Загребельного «Брухт», його репрезентанти та авторські інтенції. Акцентовано увагу на художній реалізації духовного буття людини у сучасному світі як на рівні сюжету, так і на рівні використаної автором символіки.

Ключові слова: мотив, образ, катастрофізм, руїна, моральність, суспільство, цивілізація, духовний розвиток.

В статье рассматривается специфика художественного развития мотива катастрофизма духовности человека на материале произведения П. Загребельного «Брухт», его репрезентанты и авторские интенции. Акцентируется внимание на художественной реализации духовного бытия человека в современном мире как на уровне сюжета, так и на уровне использованной автором символики.

Ключевые слова: мотив, образ, катастрофизм, руина, нравственность, общество, цивилизация, духовное развитие.

The given article studies the artistic phenomenon as catastrophism in the novel by P. Zagrebelny "Brucht", its exposures and the author's ideas. The attention is focused on art realisation of the image of spiritual life of the person in the modern world both at plot level, and at the level of the symbolics used by the author.

Key words: catastrophism, fall, morality, community, civilization, spiritual development.

У літературних текстах катастрофізм оприявнюється у різних моделях. Найбільш повно ця проблема досліджена в польському літературознавстві (Б. Данек-Войновська, Ю. Спейна, Є. Квятковський, М. Шпаковська та ін.), проте Ю. Спейна зауважував: «Намарне шукати терміна «катастрофізм» у найновіших літературних енциклопедіях і словниках. Взагалі, в деяких він зустрічається, але тільки на позначення теорії циклічних геологічних катастроф» [3, с. 12]. Перше визначення катастрофізму як чинника художнього відтворення відповідних реалій дійсності дав К. Вика, аналізуючи поезію Є. Загурського: «Ідейно-художнє явище польської поезії у другому десятилітті так званої міжвоєнної літератури, що полягало в символічно-класицистичному, подекуди з нальотом надреалізму чи експресіонізму, розгортанні мотивів, які навіювали й заповідали думку про

неминучу історично-моральну катастрофу, яка загрожує цілому сучасному світові, мотивів переважно філософського, а також суспільно-політичного підґрунтя» [4, с. 313].

Творчість Павла Загребельного кінця XX – початку XXI століття відзначається актуалізацією в ній теми катастрофізму. Катастрофізм як одне із суспільних явищ знайшов своє вираження в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр., особливо виразно у поезії Євгена Плужника, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, які акцентували увагу на соціальній деформації людини і її світу; у наступні роки – в осмисленні письменниками трагедії, породженої жорстокою війною. У прозі Павла Загребельного художню інтерпретацію цього явища започатковано було у творі «Південний комфорт» (1982 – 1983 рр.), що є гострим памфлетом, викривальний пафос якого спрямовано проти суперечностей радянської системи, що постає у її мікрообразі, але що за своїм статусом стоїть в епіцентрі соціуму, прокуратури та шанувальників незаконного «комфарту». У їхньому зображенні утверджується думка, що майже всі охоронці законності або дурні, або негідники, або пристосованці, що не стільки захищають права людини, скільки самі на кожному кроці порушують їх. Подальшого розвитку тема регресу особистості, що веде до моральної кризи людини і суспільства, причину чого автор вбачає в антигуманних та аморальних законах, набуває у повісті «Гола душа» (1992). У творах, написаних на початку XXI століття («Брухт» – 2002 р., «Стовпо – творіння» – 2004 р.), П. Загребельний, зображуючи суспільні катаклізми, художньо осмислює їх вплив на особистість, на світ України. Крізь призму морально-етичного катастрофізму становища людини і країни у творі виражено в них не тільки філософсько-естетичну, а й соціально-політичну й громадянську позиції митця. Проте катастрофізм у творах Павла Загребельного досягається не з позицій філософських трактатів, до авторської його інтерпретації простежується усвідомлення засад української ментальності, національних культурних традицій.

Окремих досліджень, у яких би цілісно було проаналізовано специфіку вираження ідеї катастрофізму у творчості Павла Загребельного кінця XX – початку XXI століть, на сьогодні не існує, що й зумовило звернення у цій статті до розгляду мотиву катастрофізму духовності людини у творі П. Загребельного «Брухт».

У «Брухті» Павла Загребельного художньо відтворено кризовий стан кінця XX – поч. XXI ст. України, що стає на шлях перебудови, але при цьому потрапляє в лабеті політичної й економічної скрути. Прагнучи осмислити причини такого становища, письменник виділяє цілу систему моделей катастрофізму: технократичну, моральну, історіософську тощо, сфокусовуючи їх в єдиному хронотопічному мікрообразі світу – Кучугури. У його межах – топоси: палац і офіс колеги Ледви, хатинка з кошарою для овець, між ними – їхні просторові виміри (місто, степ). За межами Кучугур ретроспективно (через спогади Совинського) представлені як чинники макрообразу світу – місто Київ в Україні, місто Магдебург у Німеччині. Пов'язує всі ці топоси мотив морального

катастрофізму. Центральним образом у його художньому розвитку є образ «індустріальної імперії, пожертої іржею захланності й забуття» [2, с. 206], де Кучугури постають символом цивілізаційної каналізації людства. У ньому переплітаються риси міста і держави в цілому, що наголошено в порівнянні колегою Ледвою, головною героїнею твору – залізної імперії Кузьми Ягничя, її чоловіка, з Римською імперією: «Ці заводи – велич і занепад Ягничя, майже як велич і занепад Римської імперії <...>. Там всесвітня держава, потрощена веселими варварами, тут збудована на крові й кістках індустріальна імперія, пожерта іржею...» [2, с. 206]. Зіставлення історичних реалій дійсності підводить до думки – як і історія античної культури закінчилась зруйнуванням (духовним і фізичним) Риму, так і історія існування імперії Ягничя завершилась розвалом, залишився лише брухт, і не тільки Ягничя, а й усього Радянського Союзу, його соціуму. Яскравим підтвердженням цього є епізоди авантюри світового масштабу, учасником якої стає Совинський. Охоплені жадобою до легкої наживи, Ярема Совинський та його друг Тромбон наважуються стати посередниками у продажу танків «антинародному нафтовому режимові» [2, с. 12]. Так, уже на початку твору П. Загребельний акцентує увагу на глобальному рівні поразки соціалістичного способу життя: «І ось два доволі молоді українські авантюристи наважуються порушити світовий порядок» [2, с. 12]. «Дика купа доларів нізащо» заповонила свідомість героїв: генерала, Тромбона, Совинського. Руйнування держави, хаос, невизначеність подальшого шляху призвели до руйнації морального духу людини. Радянський Союз перетворився на «брухт», як і його духовні цінності, як і його будівники. Образ брухту має глибокий підтекст, асоціативно він є втілення ідеї морального, духовного виродження людини.

Зображуючи сучасний світ (маємо на увазі час народження твору, який писався по свіжих слідах), Павло Загребельний концентрує увагу на атрибутивних ознаках цивілізації: науково-технічні досягнення і нівелююча особистість та аморальна суть грошей, фінансові спекуляції, схематизація та стереотипізація форм поведінки тих, хто скорився молоху грошей. Ця теза розгорнута в зображенні світу колеги Ледви, Ягничя, Нуля, частково і Совинського: «Гроші можуть знайти все на світі» [2, с. 161], «тепер для мене на цім світі не існує ніщо, окрім грошей» [2, с. 69]. У романі «Брухт» світ грошей презентований образом металу, несумісного з кордоцентричною символікою. За Бердяєвим, «серце важко переносить доторк холодного металу, воно не може жити в металевому середовищі» [1, с. 18]. На думку філософа, серце – ядро душі, але саме в умовах технократичної епохи відбувається його руйнування. У П. Загребельного ця ідея втілена в розвитку мотиву руйнації душі у романі «Брухт», передусім характеристики Ягничя. Концептуальною деталлю останньої є наділення героя хворобою Альцгеймера, що її ознаки – втрата пам'яті і прогресуюче слабоумство екстрапольовані на образ «брухту»: сильний і владний чоловік перетворюється на нікому не потрібний «брухт». У поясненні цієї хвороби у романі П. Загребельний звертається до думки філософа: «Те, що відбувається з генеральним директором Ягничем, Карл Юнг визначає, як

дисоціацію між минулим і сучасним» [2, с. 161]. Відштовхуючись від цієї тези, хворобу Ягничав автор інтерпретує як конфлікт сучасного стану людини з її дитячим станом. Єдиним засобом редукування Ягничав є дитячі спогади: «Коли в людині несподівано згасає свідомість, її можна бодай частково відродити найглибшими вібраціями підсвідомості. А ці вібрації дає дитинство» [2, с. 163]. Простір дитинства для нього – найкращі сторінки життя, а у приземленому просторі Кучугур, в якому проживає генеральний директор корпорації «КУЧ-метал», він розчиняється. Із приїжджого юнака з херсонського села Ягнич перетворюється на багатія міста, фланера, самітника.

Зіставляючи дитинство Ягничав і його духовну чужість у сучасному світі, Павло Загребельний наголошує, що останнє загрожує людині руїною, тому її свідомість потребує компенсації, поки що її може дати лише дитинство. Через образ Ягничав автор стверджує, що доля людини не передбачувана і гроші не завжди можуть врятувати від біди: ніякі матеріальні статки не спроможні вилікувати смертельну хворобу і застерегти людство від неминучої загибелі. Думка автора оприявнюється в словах Євдокії – колеги Ледви: «в нас чоловіки вмирають сорокарічними, і всі від серцевих хвороб. Серця не витримують безнадійності життя, яка запанувала в суспільстві» [2, с. 109]. Смерть і посмертна нагорода Кузьми Ягничав зауважені з іронією: «Ексклюзивний брухт наразі лежить у сусідньому залі в ексклюзивній труні» [2, с. 243]. Присвоєння Ягничеві (людині, котра десятки років наживалася на державному багатстві) звання Героя України сприймається як остаточний занепад української духовності.

У творі «Брухт» П. Загребельний звертається до ідеї духовності, як основи духовного існування людини і суспільства в цілому: ігнорування загальнолюдських моральних цінностей призводить до морального відчуження і бездуховності, що спричиняють стагнацію суспільного життя. Технічна цивілізація Кучугур зумовлює втрату живого та живильного зв'язку Ягничав з людьми: «Індустрія живе без традицій, без думки про день завтрашній, вона нищить усе довкруг: дерева, траву, воду, все, що в землі, і людей, надто тих, хто нею керує. Може Ягничева свідомість не розладналася, а збунтувалася проти такого стану речей і прагне повернутися в первісний стан» [2, с. 168], – розмірковує автор.

У розкритті внутрішньої спустошеності героїв твору концептуальними, характеристичними, є їхні імена. Героїня роману «Брухт» колега Ледва має звичайне ім'я Євдокія (Дунька, Явдоха), етимологічно воно пов'язане з «Євдоксією» – саме так звали царицю, яка півтори тисячі років тому правила Візантією і, як говорить один із головних героїв твору Ярема Совинський (історик за фахом), «прославилася не так тим, що тримала свого мужа імператора Аркадія, мов вола на налігачі, а переслідуванням і гонінням одного з найбільших отців церкви Івана Златоуста-Хризостома» [2, с. 37]. Цей «збіг» імен є своєрідною авторською вказівкою на антидуховне начало колеги Ледви. Прізвисько останньої теж показове: визначає її характер і стосунки з оточуючими як суто корисливі й матеріальні. Духовне зубожіння Ледви П. Загребельний розкриває шляхом

протиставлення її постаті образу православної святої Явдохи: «Свята Явдоха ластівок скликає, тому вони прилітають у цей день. Явдоха помагає дівчатам, які в цей день чарують своїх ворогів. Молитва до неї: Явдохо замкни моїх ворогів, щоб мені на дорозі не стояли й мене хрещену – молитвенну рабу Божу поганими словами не називали...» [2, с. 50]. Майже у подібну ситуацію, в якій опиняється Ягнич, потрапляє й сама колега Ледва. Фізично вона цілком вільна у своєму існуванні, проте душа її знаходиться в тенетах матеріального достатку, влади і привілейованого статусу: «Коли б йому забагалось обмазувати щоки Євдокії коров'ячими кізяками або курячим послідом, вона згодилася б і на це, лиш би він далі жив і маскував своїм ім'ям її маленьку імперію» [2, с. 165]. Шлях цієї жінки до багатства прокладено через ліжко фінансово забезпеченого чоловіка. Чоловіка, який спромігся витягти звичайну Дуньку із болота буденності й зробити з неї Євдокію-колегу Ледву, жінка так і не змогла покохати. Вбачала у Ягничеві лише спосіб збагачення й ключ до щасливого, заможного життя. Вона навіть не вірить в існування справжніх почуттів. «Де її взяти? – запитує Євдокія Совинського про любов. – Я цього варвара ніколи не любила і не могла любити, бо й за що! А він взагалі ніколи не знав, що таке любов. У ньому жило тільки одне почуття: зажерливість» [2, с. 166]. У цих словах відчувається авторське засудження людства, яке розучилося кохати. Панівними чинниками в суспільстві стають гроші, секс і влада.

Ознакою руйнування жіночого начала в характеристиці колеги Ледви в романі П. Загребельного є така риса як її небажання створити власний простір, де панували б гармонія і затишок. В інтер'єрі її палацу переважає вісімка. Вісім – це число матеріальне, антидуховне, в ньому закодовано владарюючий зміст. Його обирає Євдокія для облаштування кімнат будинку: «У тебе все восьмигранне, – говорить їй Совинський, оглядаючи володіння, – вілла, кімнати, ложе, дзеркала, столики, ця башта і безумний октоптих у ній, ще б тобі на додачу до всього, як древній богині, вісім ніг...» [2, с. 79]. Число вісім часом асоціюється з безкінечністю: «Простір, у якому вони опинилися, був мов символ безкінечності. Восьмигранна спальня, безмежне восьмикутне ложе, восьмигранні світильники...» [2, с. 38]. Поєднане із синім кольором, воно може означати необмеженість чоловічої влади. Тобто, палац колеги Ледви – це абсолютно маскулінний простір, в якому вона розчинилася, втратила себе. Йому протиставлено хату Ягнич, про яку розповідає Євдокія Совинському. Вона у минулому – осередок духовності, моральної чистоти, прообраз козацької України й героїчної минувшини. Але в умовах, коли людина живе лише бажанням збагачення матеріального статку, досягнення привілейованого статусу і раптом потрапляє у той світ минувшини, вона бачить лише поверховий рівень і не може заглибитися у героїку давнини: «Глиняна хата з вікнами, привезеними з пусток його рідного села, і навіть напінним віконечком, крізь яке колись зимовими ночами малий Ягнич перелякано дивився в страшну темряву і прислухався до вовчого виття в далекім степу. Овечу кошару і кілька десятків овець, яких Ягнич і Фень годували і напували, а іноді навіть спали там...» [2, с. 164]. Євдокії

здається, що вона створює у межах «металевої імперії», яка є уособленням чоловічого начала, духовний мікросвіт. Проте ідея цього епізоду, за задумом П. Загребельного, є набагато глибшою: необхідність відродження давньої української культури, яка здатна повернути українців до духовності.

У романі «Брухт» П. Загребельний, зображуючи суспільні пороки, акцентує увагу на їх згубному впливі на людину як особистість. Один із героїв «Брухту», історик Совинський, теж має неординарне ім'я – Ярема – похідне від «Єремія». Автор, спираючись на християнське вчення, дає своє пояснення цього імені: пророк, який передбачав страждання і руйнацію світу: «Ярема – це Єремія. Біблійний пророк. Здається, перший гуманіст. Був колись князь Ярема Вишневецький – запеклий, але розумний ворог Богдана Хмельницького. Були вчені: Ієремія Бентам, Ієремія Айзеншток...» [2, с. 29]. Герой «Брухту» нічим не визначний – він свідок руйнації і, більше того, безпосередній її учасник. У колезі Ледві Совинський прагне знайти не любов, а затишок, порятунк від самотності. Його цікавлять лише її тіло та гроші. Захоплений тілом жінки, Ярема не здатний контролювати власні вчинки, він цілком підкорився її волі і владі. Совинський у руках колеги Ледви більше нагадує беземоційну особу, аніж сильного представника маскулінної статі.

Поряд з колегою Ледвою, окрім Ягнич та Совинського, зображені Нуль і Фень, імена та прізвиська відповідні їхній психології і вчинкам. Нуля прозаїк часто навіть не називає людиною, більше істотою, математичною машиною, інфузорією, мікробом. Проте такий, на перший погляд непримітний, чоловік, як виявилось, здатний на зраду і підлість. Доручивши усі рахунки і фінансові справи Нулеві, колега Ледва не сподівалася, що залишиться ні з чим після смерті Ягнич, адже вищеназваний «мікроб» прибрав до своїх рук усю інформацію про доходи металевої імперії й зник у невідомому напрямку: «У нього одинадцять закордонних паспортів, і всі на різні прізвиська!...Чи знаю, де, що, скільки? Він сам підсовував мені коди, брав відтиски пальців, клацав цифрами, а скільки наклацав для мене й самого себе? Допоки він звивався, як вуж довкола мене, я була колега Ледва, звівся, вибивши з-під моїх ніг залізну опору – Ягнич, – я ніщо» [2, с. 225]. Ховаючись за маскою неадекватної, нікчемної людини, Нуль спромігся обдурити всіх оточуючих і отримати мільйонний статок.

На противагу Нулеві, Фень – абсолютно безпечна особа, прообраз звичайного українського селянина, який відзначається м'якістю та чуйністю до людського горя (навіть ім'я його асоціюється із чимось м'яким і теплим). Фень постійно знаходиться поруч із Кузьмою й не втрачає надії на його одужання. Для нього Ягнич – не «титан» металевого бізнесу, а звичайна людина, яка потребує допомоги й опіки. Болісно Фень сприймає трагічну загибель Ягнич. Він організовує спочатку пошуки Кузьми, а потім похорон товариша: «Кузю! Шо вони з тобою зробили! Шо ж зробили! І не збагнеш, хто ж ті «вони»: звірі чи люди?» [2, с. 241]. Стосунки Феня із колегою Ледвою можна вважати ієрархічними: він ставиться до неї, як до господині, проте іноді дозволяє собі кинути негативну репліку в її бік.

Назва твору «Брухт» – теж символічна: прозаїк проводить паралель із ламаним металом і суспільством, яке почало занепадати. Український соціум, на думку П. Загребельного, втрачає моральне обличчя і відходить від духовних настанов наших пращурів: «...коротко стрижені, круглоголові (справді брахіцефали, але не європейські, а радше африканські, гутентотські), зріст нижче середнього, носи широкі. З пожадливими ніздрями (всьорбнути всі блага світу сього!), нижні кінцівки коротенькі, мов підпірки для масивного тулуба, зате верхні довгі, загребуші, пожадливі для цих невситимих істот, товстопалих, товстовусих, товстошиїх, товстозадих... невже ж це українці?» [2, с. 55]. Почуття нівелюються, кохання отримує власну ціну, а стосунки починають формуватися за законами ринку. Ці загрозливі метаморфози осмислюються в романі «Брухт» П. Загребельного через зображення стосунків Євдокії і Ягничя, характеристики, які дає Ягничу колега Ледва: «Він діяв майже за Адамом Смітом: гроші – товар – гроші. Як і будь-який товар, мене купували, – говорить Дунька Совинському, – не дбаючи про мою думку» [2, с. 75]. «Зажерливість, жадоба, підступність, продажність, посередність, підлабузництво, пиндючення [2, с. 145]» – на думку письменника, опановують не лише душі Ягничя та колеги Ледви, а душі й типових людей сучасного суспільства. Катастрофізм сучасного духовного розвитку людства, частиною якого є ці персонажі, примушує замислитись історика Совинського над майбутнім української нації в цілому: «Куди я попав?» – мляво думав Совинський, розлягаючись на мільйонерському ложі колеги Ледви. За себе він міг би радіти, бо така жінка для нього і більше ні для кого, та як же бути з тою великою сутністю, мізерною часткою якої ти є, з народом, з нацією, з Украною?» [2, с. 191].

Список використаних джерел

1. Бердяев Н.А. Человек и машина // Путь. – 1933. – №38. – С.3 – 38.
2. Загребельний П. А. Брухт: Роман; Гола душа: Повість / Харків: Фоліо, 2003. – 399 с.
3. Speina J. Powieści Stanisława Ignacy Witkiewicza. Geneza i struktura. – Toruń, PWN, 1965. – 144 s.
4. Wyka K. Rzecz wyobraźni. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1997.

Надійшла до редколегії 15.02.2011

ТРАДИЦІЇ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В ОПОВІДАННЯХ ТА НОВЕЛАХ
РОМАНА ІВАНИЧУКА: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ НАРАТИВНОГО ЗНАКА

У статті досліджуються типи наративних знаків, які входять до наративної структури малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука, здійснюється їх порівняльно-типологічний аналіз.

Ключові слова: знаки автора, знаки читача, нарація, наратор, мала проза, суб'єкт, об'єкт, наративна структура.

В статье исследуются типы наративных знаков, входящие в наративную структуру малой прозы Леся Мартовича и Романа Иваничука, создается их сравнительно-типологический анализ.

Ключевые слова: знаки автора, знаки читателя, наррация, нарратор, малая проза, субъект, объект, наративная структура.

The article studies the types of narrative characters that are part of the narrative structure of short prose Lesia Martovycha and Romana Ivanychuka, by their comparative end typological analysis.

Key words: sign of author, sign of reader, narrator, small prose, subject of narrative, object of narrative, structure of narrative.

Леся Мартович належить до тієї генерації українських письменників, життєвий шлях яких був увінчаний терновим вінком. Мала проза відомого письменника-сатирика, члена «покутської трійці» тривалий час була вилучена із шкільної програми та піддавалася всляким утискам з боку тогочасної цензури. Літературні традиції Леся Мартовича збагатив та продовжив відомий український письменник, громадський діяч Роман Іваничук.

Актуальність дослідження полягає у науковій потребі осмислити шляхи і тенденції розвитку літературно-художніх традицій, зокрема особливості наратологічної системи у малій прозі Леся Мартовича – класика українського письменства, і Романа Іваничука – видатного сучасного прозаїка. Досі в українському літературознавстві не було типологічних спроб розв'язати поставлену проблему, тим паче крізь призму функціональності наративного знака.

У статті проаналізовано наративні знаки автора, наративного суб'єкта та читача, що виявляються чи не найвиразніше у структурі оповідань Леся Мартовича «Мужицька смерть» і Романа Іваничука «Дім на горі».

Мета статті – на порівняльно-типологічному рівні відрефлексувати поліфункціональність наративного знака, одного із суттєвих чинників української оповідної прози як ХІХ, так і ХХ століть, довести органічність наративних

структур в оповіданнях українських авторів, окреслити продуктивний зв'язок епічного мислення Леся Мартовича та Романа Іваничука, охарактеризувати на прикладі двох творів прозаїків своєрідність існування наративної стратегії письменників, тяглість і послідовність традицій української прози.

Методи дослідження використано з урахуванням особливостей функціонування наративного знака в оповіданнях Леся Мартовича «Мужицька смерть» і Романа Іваничука «Дім на горі» – порівняльно-типологічний, історико-генетичний та інтерпративний.

Загалом наративній стратегії малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука присвячено кілька розвідок В. Лесина («Лесь Мартович. Літературний портрет»), М. Євшана («Куди ми прийшли»), О. Рикова («Своєрідність трагікомічного у творах Леся Мартовича»), Ю. Колядич («Особливості поетики малої прози Романа Іваничука»), М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства»), Л. Мацевко-Бекерської («Наративна стратегія малої прози (на матеріалі української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття»).

В оповіданнях двох прозаїків виявляємо наративні знаки автора, наративного суб'єкта та читача. Останній, хоч недостатньо виражений, та все ж таки простежується в малих прозових формах обох художників слова. Найбільш поширеними у творах «Мужицька смерть» та «Дім на горі» є знаки автора. Письменники використовують різноманітні описи (від зовнішності персонажів до змалювання пейзажів) як деталі для розкриття характерів, тогочасного побуту, становища українського селянства. Зокрема, виявлення «ситуативних та наративних» [5, с. 96 – 105] типів знаків дає можливість порівняти життя селян кінця ХІХ та початку ХХ століття, зміни, які відбулися за цей період, суспільні та побутові проблеми, все, чим живе селянин Західної України. Знак наративного суб'єкта дозволяє не просто виявити, від першої чи третьої особи ведеться оповідь, але зазвичай за наратором стоїть соціум, представником якого він є. Розповідач дивиться на світ, розуміє його так, як це роблять люди його епохи.

Знак автора 1 – «ситуація переміщення». В оповіданні «Мужицька смерть» зустрічаємо їх декілька. Цьому сприяє твір, поділений на частини, в кожній з яких відбувається ситуація переміщення. Зокрема, прихід Гриця до панотця Антонія, похід до громадської канцелярії, а також відхід в інший світ (смерть героя). Також в оповіданні «Мужицька смерть» маємо незвичну «ситуацію переміщення» – спогади головного героя з минулого про свою першу дружину, яка померла. «Ще за небіжки жінки... вона мені їсти варила, як я його городив. Моя газдиня! Бувало – городжу пліт або перед хатою щось роблю, може, ні?! ...А вона бувало, небіжка, стане на порозі та: «Грицю, каже, ходи полуднувати» [6, с.45]. Отже, в даному випадку має місце аналепсис, який надає повноти розповіді про життя

головного героя. Ситуацію переміщення у творі «Дім на горі» маємо в кінці оповідання. Після пожежі, Настя залишає батьківське обійстя. Про долю Насті наратор багато не розповідає, зазначає тільки в кількох рядках: «А Насті не було ніде. Звідкись до села прийшла чутка – але чи то правда, ніхто не міг достеменно сказати, – нібито хтось бачив на Косівському передмісті Настю – живу Настю – з дитиною на руках...» [3, с. 58]. Письменник не вказує на час і місце події, тому має місце такий знак автора 3 – ситуативний, як «невизначеність хронотопу». Загалом «ситуація переміщення» героя є характерною особливістю оповідань як Леся Мартовича, так і Романа Іваничука.

Знак автора 2 – «ситуація зустрічі». В обох творах присутня «ситуація зустрічі». Зустрічі Гриця з односельчанами, місцевою владою та смертю, яку він чекав, «бо чувся зайвим на цім світі» [6, с. 70]. В оповіданні «Дім на горі» маємо зустріч Насті із пічником, який мурував печі в новій хаті. Ця зустріч символізує надію та зміну в її особистому житті, на створення сім'ї як основного призначення жінки. Мабуть, тому «спаленіла, стрепенулася, бурхнула кров до лиця, захвилювалися під забрудненою сорочкою рештки дівочих грудей, зойкнула і силу втратила від несподіваного щастя – опустилася на лавицю» [3, с. 57].

Знак автора 3 – ситуативний – «певна визначеність хронотопу». Оскільки в оповіданні «Мужицька смерть» маємо розповідь про життя одного бідного селянина, то кожна подія зазначена певним проміжком часу та місцем. Цьому сприяє поділ твору на частини. В першій частині час події, яка періодично повторювалась, зазначено так – «мав навичку щонеділі впитися» [6, с. 44]. У даному випадку присутній ітеративний наратив, який допомагає підкреслити буденність, незмінність у житті головного героя. У третій частині Гриць приходить до громадської канцелярії просити помочі у сільській владі від зажерливого Коропа, який зазіхає на його землю. Про час цієї події зазначено: «Це діялося по жнивах у середу. Було якесь церковне свято; у поле ніхто не йшов» [6, с. 51]. Також вказується місце, де, очевидно, знаходилась сільська рада, яка в оповіданні має назву «громадська канцелярія». Таким чином, «громадська канцелярія була у Семена. Він мешкав по однім боці, а другий відступив на канцелярію» [6, с. 51]. Окрім цього, згадується дещо з минулого селянина, але чіткої послідовності із зазначенням місця і часу немає. Основний акцент робиться на розкритті психологічного портрета Гриця. В останній частині описуються останні дні життя та похорон головного героя. Гриць ціле життя тяжко працював, отримуючи мізерну платню, смерть була для нього єдиним порятунком від злиденного існування, тому навіть погода в день його смерті тиха. Час смерті персонажа точно не окреслюється, читач дізнається лише, що це сталося восени «з початком осені, саме в найкращу пору року, коли надворі нема ні літньої спеки, ні осінньої сльоти, коли сонце на погіднім небі гріє, та й не пече, а легесенький західний вітер обриває зжовкле листя з дерев» [6, с. 72].

Знак автора 4 – наративний – «питома вага розповідних фрагментів». Оповідання «Мужицька смерть» відрізняється від іншого, бо має поділ на частини, в кожній з яких зображено певний відрізок часу із життя галицького

селянина. Розповідний фрагмент розмови в громадській канцелярії знайомить реципієнта з громадським устроєм, який панував у Західній Україні. «Повітовий староста, ревливий оборонець краєвої автономії, переслідував, як лиш міг, тоту раду громадську. – Та то самі лайдаки, розбійники, злодії! Не вір жодному хлопіві, як псові. Я їм дам, я їм покажу!» [6, с. 51].

Також розповідна канва оповідання «Мужицька смерть» містить оніричні процеси. У творі сон Грицихи виступає передвісником смерті чоловіка, символізує нещастя в її родині. Здавна в українському фольклорі сон з каламутною водою тлумачився як такий, що віщував клопоти та нещастя. Селяни вірять, що сни можуть віщувати, підказувати про майбутні події в їхньому житті, тому сон Грицихи вважала передвісником нещастя в недалекому майбутньому. Слід зазначити, що оніричні елементи використовує в своїх малих прозових формах і Роман Іваничук. Часто вони відіграють роль символів або надають емоційного навантаження у показі характерів. Отже, використовуючи марення чи сновидіння, читач має змогу «осягнути творчість і творчу особистість митця, ту добу, що постає рушієм, чинником його поетичних візій і роздумів» [4, с. 51].

Окрім того, в оповіданні «Мужицька смерть» наратор змальовує ситуації, в які потрапляє його родина. За допомогою їх читач має змогу дізнатися думку односельчан про Гриця та скласти власну портретну характеристику селянина, а також поринути в побут галичан кінця XIX – початку XX століття.

Знак автора 5 – наративний – «сміслові навантаження описів». Описи тією чи іншою мірою завжди присутні в малому прозовому творі. Часто вони задають настрій оповіданню або його героям, можуть бути невеличкими штрихами, які підсилюють ту чи іншу рису характеру, відіграють роль символів або передають емоційний стан персонажів. «...Настя, диви, й не загнівалася: розпашіла, рум'янці зморшки розгладили, примервіла молодість будила в зіницях синюватими відблисками» [3, с. 57]. В обох оповіданнях наявні описи природи та зовнішності героїв. Зовнішність селянина змальовано лише тоді, коли він приходить у громадську канцелярію, потребуючи від сільських урядників оборони від людської несправедливості: «До хати ввійшов Гриць, темний та назний, з запалими очима. Видко було, що слабий» [6, с. 52]. За допомогою опису гори («Дім на горі»), де знаходилося обійстя Пантели, «чужаком осторонь, окутаний з усіх боків моторошно густим садом, – не то гордовитий, не то потаємний, ніби для відьомських шабашів призначений, лиш крізь листя пробивалася до неба гостра шпича колодязного журавля і маячила на видноколі, мов шибениця» [3, с. 52], підкреслюється самотність, на яку прирекли себе жителі цієї господи. В цьому ж оповіданні, змальовуючи портрет головної героїні, пічник, зазирнувши в очі, прочитав у них те, чого не переставала сподіватися Настя, хоча літами вже була не така молода. “А коли все було зроблено до нитки, пічник помив руки, зазирнув у Настині очі – Господи, скільки тією міццю, що зводила оці хороми, могла б вона літ прожити, ночей з чоловіком переспати, дітей народити!” [3, с.57].

Отже, важливим штрихом до портретної характеристики виступають очі. Вони віддзеркалюють душу людини. Роман Іваничук часто у своїх творах при змалюванні образів звертає увагу на очі, які виступають важливою деталлю автора для поглиблення психологічної характеристики персонажа.

Знак автора 6 – наративний – «сміслові навантаження роздумів». У творі «Мужицька смерть» роздум є необхідним елементом тексту, який присутній у мовленні персонажів. Особливого смислового навантаження він набуває в кінці, перед смертю Гриця, який мріє померти не злидарем, а заможним газдою, маючи що залишити у спадок кожній дитині. Окремий випадок складають розмірковування наратора про згубну звичку головного героя. Він не засуджує його, навіть намагається виправдати: «Але Гриць не був такий пияк, як другі пияки. Пияком звичайно є той, хто п'є в корчмі та й хто п'є завсіди: чи є товариство, чи ні, чи є причина пити, чи ні. А Гриць не так» [6, с. 50]. Розмірковування наратора свідчать про те, що доля Гриця не була йому байдужа. Також у тексті подано роздуми селян про рай, вони дають можливість читачеві зрозуміти, яким для українського селянина XIX століття було земне життя: «А зрештою, хоть би мене дали до пекла, та гадаєте, що би пізнав, чи то пекло, чи рай? Почув би відай, що трохи інакше, як на землі, але хто знає, чи не було би ліпше» [6, с. 65]. Хоча у творі «Дім на горі» маємо прихованого наратора, все ж таки автор вводить діалог та думки Пантели, що дозволяє читачеві дати всебічну оцінку подіям та героям.

Наративний знак автора 7 – «сміслові навантаження діалогу» дає змогу читачеві краще зрозуміти причини вчинку Насті («Дім на горі») та дослідити психологію образу дівчини. В оповідання «Мужицька смерть» діалоги дозволяють реципієнту оцінити події та охарактеризувати поведінку та звички головного героя. Для повноти творення образу в діалогах задіяні члени його родини та односельчани. Це дозволяє створити яскраву гумористичну картину дієгезису. Зокрема, при змалюванні сварки старої Грицихи із сусідкою реципієнт дізнається про цілу родину Гриця Баната, її минуле, відносини в сім'ї. У селі зазвичай всі про кожного мешканця села знають, тому втаїти події з особистого життя неможливо. Це дає можливість дізнатися від інших персонажів твору про згубну звичку Гриця: «– Ти, обсудо якась! – кричала Варвара. – Розповідай ліпше по селі за себе та за свого дядю-пияка, а не за мене, бо я тобі зараз кіски повимикаю» [6, с. 47]. Юрко («Дім на горі») не захотів жити на відлюдді, тому й не взяв Настю заміж. Про це ми дізнаємося із розмови між двома закоханими: «Ніхто з нашого роду нікуди звідси не йшов. – Так ти піди, ти ж молода, а він найгібіє собі на горі.

– Не піду» [3, с. 55]. Настя жертвує своїм особистим щастям, але не покидає прадідівську домівку на горі заради Юрка. Відбувається конфлікт не тільки між закоханими, але й у душі дівчини.

Знаки наративного суб'єкта. Однією із спільних наративних рис малої прози Леся Мартовича та Романа Іваничука є домінування гетеродієгетичної нарації над гомодієгетичною. Хоча Р. Барт був переконаний, що ці системи не

обов'язково потребують лінгвістичного маркування за допомогою займенників 1-ї (я) чи 3-ї (він) особи. Зокрема, в оповіданні «Дім на горі» Романа Іваничука зустрічається як особова, так і не особова форми. Наратор не виступає персонажем у творі та жодною мірою не виявляє себе. Складається враження, що він переказує почуте чи побачене. Те ж саме можна сказати про нарацію оповідань: «Мужицька смерть» та «Дім на горі». Спільною характерною особливістю двох творів є усно-розмовна манера оповіді. «Та якось уже повелося в Пантели, що ніхто в селі не був йому потрібний» [3, с. 52] або («Мужицька смерть») «А твій дедьо таки пияк: малі діти знають, що він пияк» [6, с. 47]. Наратор посилається на чужий досвід, а слова «знають» або «жили, як той казав, у мирності і в радості» [6, с. 48] підкреслюють використання усно-оповідної манери розповіді, яку часто зустрічаємо в українському фольклорі, та є його характерною особливістю. Цей розповідний фрагмент твору свідчить про наявність неособової форми, яка пов'язана із дієсловом «повелося». Водночас виражено думки головного героя Пантели, що надає оповіданню поліфонічного звучання: «Дивився Пантела на дочку – гарна була, але ж відцвітає, і Юрко, що вже й спав з нею в stodolі на горищі, живе з іншою в долині, бо на гору не захотів...» [3, с. 55]. Також використання таких наративних форм свідчить про обізнаність їх авторів з українською народною творчістю.

Знаки читача. В обох оповіданнях знаки читача не досить чітко окреслені. Хоча на початку та в кінці твору Леся Мартовича «Мужицька смерть» простежується такий знак як «нове інформування». На початку оповідання маємо повідомлення про зазначення місця служби Гриця: «служив при війську на Угорщині в Банаті і не раз розповідав про той свій побут у Банаті» [6, с. 44]. Таким чином автор апелює до компетенції реципієнта, до його знання. Назва угорського містечка, про яке інформується, має відношення до прізвища Гриця. Здавна повелося в селах давати один одному прізвища. Чужинець, який потрапляв до села, запитуючи прізвище місцевого жителя, міг не отримати інформації про нього. За вигаданим прізвищем селяни завжди могли допомогти розшукати їх односельчанина. Справжнього прізвища головного героя ніхто в селі не знав, тому, мабуть, воно не вказується в оповіданні. Прозвали Гриця селяни Банатом, через його численні розповіді про місце своєї служби в Угорщині. Зазначення цієї назви є знаком читача «нове інформування». Окрім цього, зазначається час, коли помер Гриць. Так, «Гриць умер з початком осені, саме в найкращу пору, коли надворі нема ні літньої спеки, ні осінньої сльоти...» [6, с. 72]. Також у творі «Дім на горі» таким знаком є повідомлення про пожежу в кінці оповідання «Однієї ночі будинок на відлюдній горі спалахнув раптом з усіх кінців. Вперше збіглися сюди люди, та води начерпати не встигли, бо криниця залишилася без журавля» [3, с. 58]. Загалом Р. Барт вважає «такі знаки набагато складніші, ніж знаки наративного суб'єкта» [2, с. 411].

Отже, за допомогою типології наративних знаків І. Карпова ми виявили в оповіданнях Леся Мартовича «Мужицька смерть» та Романа Іваничука «Дім на горі» знаки автора, наративного суб'єкта та читача, дослідили їх природу,

функціонування в художньому тексті. Також здійснили порівняльно-типологічний аналіз наративних знаків, який дозволяє глибше дослідити структуру художніх текстів малої прози талановитого письменника-покутянина.

Слід зазначити, що наративні знаки, які однаковою мірою зустрічаються в обох оповіданнях, дають змогу не тільки дослідити творчість Леся Мартовича в наратологічному аспекті, але й пізнати його своєрідний авторський стиль, про який писав свого часу Іван Франко: «Як ніхто інший уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти зовсім в іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону» [7, с. 143]. Також порівняльно-типологічний аналіз малих прозових форм двох західноукраїнських письменників дозволяє дослідити особливості розвитку жанру новели в кінці XIX – початку XX століття. Маємо можливість виокремити традиції Леся Мартовича, віддзеркалені в малих жанрових формах Романа Іваничука. Вивчення новелістики відомого українського прозаїка, громадського діяча дозволяє глибше розкрити грані його таланту.

Список використаних джерел

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
3. Іваничук Р. Одна хлібина на двох: новели про любов. / Роман Іваничук. – Львів: Срібне слово, 2004. – 160 с.
4. Інтеграція позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К.: Альтерпрес, 2002. – 232 с.
5. Карпов И. Структура буниного повествования: знаки авторства / Иван Карпов // Филологические науки. – 1997. – №3. – С. 96 – 105.
6. Мартович Л. Вибране: оповідання / Лесь Мартович [Упоряд., підгот. текстів, вступ. стаття та примітки В.М. Лесина; худож. М.Г. Богданець]. – Ужгород: Карпати, 1982. – 224 с.
7. Франко І. Твори: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 33. – 527 с.

Надійшла до редколегії 13.12.2010

ОБРАЗ ВОДИ ЯК УСОБЛЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДУ В УКРАЇНОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ У КАНАДІ

У статті аналізується образ води як уособлення історичної пам'яті народу у творчості україномовних поетів Канади (Б. Олександрів, О. Зуєвського, Яра Славутича). Розглянуто образи Чорного моря та річки Дніпро, що набувають у їхній поезії сакрального змісту, специфіку його художнього враження.

Ключові слова: образ води, категорія сакрального, історична пам'ять.

В статье анализируется образ воды как олицетворение исторической памяти народа в творчестве украиноязычных поэтов Канады (Б. Олександрова, О.Зуевского, Яра Славутича), рассматриваются образы Черного моря и реки Днепр, их сакрального смысла и своеобразие его художественного выражения.

Ключевые слова: образ воды, категория сакрального, историческая память.

In the article character of water as personification of people's historical memory is analysed in the poetry of Ukrainian-language poets of Canada (B. Oleksandriv, O. Zujevs'kyj, Yar Slavutich). The attention is payed to aquatic characters of the Black sea and river Dnepr, which carry a sacral value.

Keywords: character of water, category of sacral, historical memory.

У творчості поетів української діаспори в Канаді досить поширені водні образи («вода», «океан», «море», «озеро», «дощ»), що нерідко набувають сакрального змісту, найчастіше це образи моря (насамперед Чорного) та річки (передусім Дніпра). У такому випадку в поетичній творчості Яра Славутича, О. Зуєвського та Б. Олександрів ці образи є уособленням пам'яті про історичне минуле українського народу, його духовності та віри в краще майбутнє. Аналіз образів води у такому аспекті і становить мету даної статті.

«Сакральне (від лат. – «присвячене богам», «священне», «заборонене», «прокляте») – святе, священне, найважливіша світоглядна категорія, яка виділяє таке буття, що є принципово відмінним від буденної реальності і винятково цінним» [7]. Людина ділила сили, з якими стикалася у світі, на рутинні, досить відомі, доступні спостереженню, відносно передбачувані, такі, що не особливо впливають на навколишній світ (профанне), і більш таємничі і непередбачувані „вищі” сили, що впливають на людину і світ (сакральне). Головними носіями таких сил вважалися особливі істоти (духи, божества), наділені розумом, волею та іншими унікальними властивостями, що відрізняють їх від решти об'єктів світу. Категорія сакрального передає особливий зв'язок відповідного об'єкта, явища або процесу з діями таємничих „вищих” сил. Сакральним той чи інший предмет може

бути, якщо він є точкою безпосереднього і масштабного «прикладання» вказаних сил, таким чином, що контакт з цим об'єктом змушує людину зіткнутися з ними.

У картині світу сакральне відіграє роль структуротворчого начала: відповідно до уявлень про сакральне вибудовуються інші фрагменти картини світу і складається їхня ієрархія. У релігії сакральне постає у своєму онтологічному вимірі як чудесне, надприродне. Це не просто інша реальність, це реальність абсолютна, вічна і по відношенню до тлінного світу первинна, тобто сакральне вважається субстанцією буття. Уже в древніх культурах до сприйняття сакрального як цінності онтологічної додається розуміння його як довершеної краси і правди. До системи сакральних образів за народними уявленнями належать і образи стихії (Земля, Вода, Вогонь, Повітря) і образи, що визначають духовні сили людини, ментальність роду, народу. Серед них – Земля і Вода як сакральні образи-знаки українськості. Це зумовило й особливе ставлення письменників до цих образів, зокрема до образу води.

Загалом з найдавніших часів людство наділяло воду чудодійними властивостями. Це досить поширене явище і в українському фольклорі, й у художній літературі. «Роль води у природі велика, а її властивості незвичайні та дуже цікаві» [4]. «Вода є речовиною, з якої виникає все, отож вона про все знає» [1, с. 68]. Нерідко образ води у міфології світу, в літературі оприявнюється в образах моря, океану, ріки. В українській поезії письменників-емігрантів образ Води (ріки, моря) – парадигми рідного краю, реалії і символи. У Є. Маланюка – річка Синюха, у Ю. Липи – Чорне море, у Юрія Клена – світовий океан. Не є винятком і україномовна поезія Канади, представлена іменами Олега Зуєвського, Бориса Олександрів, Яра Славутича. Водні образи у їхній творчості виступають і як просторові реалії, і як сакралізовані образи. «Будь-яке слово може бути піднесено до сакральних висот тим вмістом, яким наповнюють його люди в конкретних життєвих обставинах» [2, с. 31]. Так, у триптиху «Чорне море» Яра Славутича (зокрема у другому вірші) образ моря постає як своєрідна святиня, перед якою сповідується ліричний герой; її складовими є «воля» і «вічна любов». Це надає образу води сакрального значення:

На очисне купання
Я до тебе прийшов.
Ти – як воля остання,
Ти – як вічна любов [9, с. 267].

Зображення обряду купання у вірші – алюзія на сакральний мотив хрещення та очищення святою водою, після чого на людину сходять Божа благодать, нові життєві сили, щоб подолати негаразди.

У поетичній творчості Яра Славутича образ моря – певна просторова точка, історична і географічна реалії. Так, Каспійське та Аральське моря хронотопічно пов'язані у його поезії з темою заслання Т. Шевченка та з історичними подіями часів Київської Русі, коли до берегів Каспійського моря у столицю ханської орди несли дань русичі. Азовське море асоціюється з часами турецького лихоліття та

занепадом Запорозької Січі. Берег Білого моря, де довго перебував на засланні в льохах Соловецького острова останній гетьман Запорозької Січі, тло розвитку ідеї страждання і нескореності:

Повитий думою тяжкою,
Немов Спаситель на хресті,
За широченною стіною
Конає в'язень в самоті [8, с.14].

У поемі «Соловецький в'язень» Яр Славутич сакралізує і образ останнього кошового отамана Петра Калнишевського, приреченого на повільну смерть, порівнюючи його з образом Спасителя, Месії – Ісуса Христа, розп'ятого на хресті. Балтійське море – море варягів, предків шведів і балтійських народів. Поет звертається до цього образу у зображенні і подій російсько-шведської війни, і діяльності гетьмана Івана Мазепи, але як до просторової точки. В образі Тихого океану Яр Славутич підкреслює безмежність вод, що манять своєю далечінню, суворістю. У його поезії – це символ боротьби, боротьби внутрішньої – туги за батьківщиною і здобутого спокою:

Епічний стиль розлогих кипарисів,
Ноктюрни скель та Тихий океан –
Чого ще треба для душевних ран,
Для бурі в серці – невгамовних бризів? [9, с. 147].

Для поета берег «Великого» океану – неначе гавань, де він знайшов притулок та відпочинок після безлічі блукань та поневірянь. Але не домівку. Асоціативно виникає мотив «другої Батьківщини», характерний для творчості інших поетів-емігрантів у Канаді. Образ Тихого океану аналогічно інтерпретовано і у поезії О. Зуєвського:

Її ми теж тримали для пошан
У царині розгойданої тямки,
Коли з піску, де стогне океан,
Свої надіялись ліпити замки [3, с. 72].

Найбільший океан світу – шлях українських емігрантів до нового незнаного життя. Нелегість останнього відтінена образом замку з піску, що є втіленням примарного, невідомого майбутнього. Паралельно до образу океану в поезії О. Зуєвського постає образ вітру з рідного краю, який океан час від часу приносить новоприбулим на своїх хвилях. Ідея збереження пам'яті про рідну землю актуальна для ліричного героя, сфокусована в образі вітру, принесеного Тихим океаном, набуває сакрального змісту.

Звичайно, українським поетам-емігрантам найближчим є образ Чорного моря як топос України, з яким нерозривно пов'язана героїчна історія українського народу. Море – стихія вільна, як і людська душа, тому його образ і привертає

увагу поетів не одне століття. «Чорноморська тема – органічний складник у творчості поета» [5, с. 62], – наголошує В. Мирочкин, маючи на увазі поезію Яра Славутича. Образ Чорного моря у ній – складова частина цілісного образу України на макрорівні та «малої Батьківщини» – Херсонщини – на мікрорівні, уособлення конкретно-історичної пам'яті, певна субстанція, що здатна мислити, обмінюватись інформацією зі всесвітом. Таке багатогранне вагоме значення топосу ліричних героїв віршів та й самого автора надає образу моря сакральності. У поезіях Яра Славутича славетне «українське море» постає «суворим» свідком трагічних подій української історії (балада «Бунт», «1943»), останнім притулком вояків («Карпатські січовики»), символом безмежжя простору та свободи національного духу («Куля земна, полонена пільмою...», триптих «Чорне море»). Шлях до Чорного моря – шлях українського народу у світ, на якому проливалась кров. Із ним пов'язані найславетніші героїчні подвиги запорозьких козаків, тому Яр Славутич неодноразово називає його «запорозьким». Це також шлях народу у вільне, світле майбутнє.

Образ моря наявний і в ліриці Б. Олександрів. У нього водна стихія постає в єдності з небом, небесним океаном, яке відображається у воді, що робить останню загадковою, таємничою, священною:

Десь мереживо ткала зоря,
Наче звабою тайни манила.
А далеко-далеко – моря,
І на обрїях – білі вітрила... [6, с. 28].

Образ білих вітрил можна трактувати як образ омріяної батьківщини, а образ моря постає частиною рідної землі, що зберігає пам'ять про минуле, про своїх синів, що змушені жити на чужині. Хоча Б. Олександрів не конкретизує топос моря, але окремі прикмети виокреслюють образ Чорного моря. Таке його розуміння поглиблюється у наступних віршах поета, наприклад: «В незнаний світ пливе мій вутлий човен, / А моря глиб за валом котить вал...» [6, с. 31], де образ моря постає символом життя ліричного героя.

О. Зуєвський у своїй поезії теж прямо не конкретизує образ Чорного моря. Він виникає асоціативно, зокрема у віршах збірки «Під знаком Фенікса», де образ моря постає часткою Батьківщини, яка для ліричного героя є справжнім раєм:

А, відновивши незнаний порив,
Глянеш на море – найменший брід,
Небо в любові залягло на гори,
І великодньо палає Вхід [3, с. 40].

Асоціативно виникає образ півострова Крим, як південної приморської точки України, де поєднуються в одне ціле і море, і гори, і небо, де починається свята земля – батьківщина. Сакральність образу Чорного моря підкреслюють релігійні мотиви пошуку святої землі, свята Великодня та воріт до раю. Їх використання екстрапольоване на споконвічне тяжіння українського народу до духовності як

важливого чинника життя, вияв прагнень ліричного героя повернутись на батьківщину, хоча б у думках. Але у зображенні Чорного моря зауважено і означення «злі» хвилі, що постає в образі шторму не лише як природного явища, а й як втілення відзвуку багатьох кривавих битв, що протягом століть відбувались у межах його акваторії. Такий мотив звучить і в баладі Яра Славутича «Бунт», у якій в оповіді про втікачів з турецького полону акцентовано характеристику бунтуючого моря: «Виє море, дике і бездонне» [3, с. 86]. Чорне море в ній зображено за допомогою відповідних емоційних епітетів: розгніване, «розбурене», «суворе». О. Зуєвський у своїй поезії наголошує, що, незважаючи на жорстокість стихії, український народ не втратив свою духовну силу та прагнення до волі: «Гордий фенікс, що від бур стих, / Мабуть, прапор розпростер сам» [3, с. 39]. Образ фенікса у наведених рядках є не лише образом міфічного птаха. Він співвідноситься з образом українського народу, що, як і фенікс, відроджується. І не лише з попелу, а й з крові, гніту, пригноблення тощо. О. Зуєвський вірить, що і його народ оживе, очиститься «у злетах світлого чорнила» [3, с. 99], у водах Чорного моря у цьому ряду означень оприявнюється один зміст міфологеми вода – життя. У такому контексті утверджуються ідеї віри в майбутнє здобуття омріяної у віках волі і незалежності. Таким чином, образ Чорного моря сакралізується в поезії українських поетів-емігрантів шляхом надання йому семантики символу України, вживання його у зв'язку з розвитком релігійних мотивів очищення, пошуку святої землі.

Із образом Чорного моря в поезії україномовних поетів Канади нерозривно пов'язаний образ Дніпра, води якого течуть саме до цього моря. Архетипний образ цієї ріки знаковий. Хоча подекуди Дніпро постає прикметою пейзажу, у більшості текстів він асоціюється з поняттями народ, Батьківщина, Україна, утворюючи з ними єдиний сакральний комплекс. Наприклад, у вірші „Колискова” Б. Олександрів в оповіді ліричного героя про Україну синові:

Там небосхили ясні –
Неба і золота гра...
Плинуть між кручами,
Цвітом квітучими,
Води Славуті-Дніпра... [6, с. 44].

Головна водна артерія України постає не тільки символом рідного краю, а й носієм народної пам'яті. Зокрема у роздумах ліричного героя про важку долю поневоленого народу, свідком історії якого є Дніпро. У поезії Б. Олександрів образ вод „батька нашого Дніпра” пов'язано і з мотивом відродження колишньої слави українців:

Замерзають слова, відпадають крижано в сніги,
Замерзає душа – в цій пустелі нема порятунку.
І прощально горять крізь туман золоті береги,
Сині хвилі Дніпра, що у серці видзвонюють лунко... [6, с. 48].

Образ Дніпра сакралізується через вживання образу серця, що споконвіків було значимим і священним для українців. Кордоцентризм «відображає специфіку ментальної свідомості українців, яким притаманні надмірна розчуленість, сердечність, релігійність, мрійливість та задумливість» [10].

Б. Олександрів персоніфікує образ Дніпра, наділяючи його води не лише пам'яттю, а й здатністю мислити і промовляти до своїх синів. Але мова його призначена не кожному, а тільки справжнім синам Батьківщини, характерною рисою яких і є кордоцентризм. Одним із таких синів є і ліричний герой вірша «Сон» Яра Славутича, що є автобіографічним:

Я брів полями сивого Славути,
Дніпровий син, Славутич молодий,
З доріг далеких повернувся радо
На землю предків, прадідів, батьків [9, с. 275].

Ужитий автором в описі Дніпра епітет сивий є деталлю характеристики його тривалої історії, безмежної пам'яті. (До речі, у наведеному уривку є натяк на історію псевдоніма Григорія Жученка – Славутич. Цей факт є ще одним свідченням важливої, священної ролі Дніпра для поета). У вірші «Дніпро» Яр Славутич поєднує пейзаж з описом історичних подій:

Де печенігів черепи гниють
І тарпани гасають табунами,
Шумить Дніпро широкими степами,
Через пороги прометавши путь [9, с. 65].

Міфологема ріки у поезії українських письменників-емігрантів у Канаді невіддільна від міфологеми степу, створюючи з нею єдиний сакральний комплекс символіки батьківщини. Вони – свідки історичного героїзму українського народу, про що свідчить і згадка про полеглих колись давно у бою печенігів. Олюднення образу Дніпра наявне й у вірші «Тема» О. Зуєвського: разом з Дунаєм та Збручем Дніпро плаче і раниць «колючим болем» ліричного героя, згадуючи нелегку долю України з часів набігів татарської орди. До Дніпра линуць думки поетів української діаспори в Канаді: «Хотілось береги Дніпрові / Окинуть поглядом орлиним», – так виражає прагнення ліричного героя побачити рідний край О. Зуєвський [3, с. 180], його душа уподібнюється птахові, що повертається з далеких чужих країв додому. У поезії О. Зуєвського образ ріки – уособлення спокою ліричного героя, його душевної рівноваги.

Отже, образи Дніпра і Чорного моря – це не тільки води, не лише топоси. Це глибинніше, трансцендентне, священне. Це носій народної пам'яті, носій народного патріотичного духу, що спонукає українців на нові подвиги заради власної свободи та свободи своєї Батьківщини. Водні образи в поезії Яра Славутича, О. Зуєвського та Б. Олександріва наділені конкретно-історичною пам'яттю, що поєднує три сфери: життєву, історичну і конкретно-біографічну. Сакралізація досягається шляхом персоніфікації, наділення образів незвичайною

силою, історичною національною пам'яттю, що передаються через використання певних образів та тропів, залучення релігійних мотивів та образів.

Список використаної літератури

1. 100 найвідоміших образів української міфології / Під ред. О. Таланчук та Ю. Бедрика. – К.: Автограф, 2007. – 460 с.
2. Біленко Т. Екзистенційні засади герменевтики слова сакрального і профанного в ремінісценціях Юрія Клена // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2004. – С. 29–45.
3. Зуєвський О. «Я входжу в храм...»: Поезії. Переклади. Статті. Матеріали до біографії. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 840 с.
4. Кукушкин А. Исследования С. В. Зенина и память воды [Електрон. ресурс] // http://www.o8ode.ru/article/energo/memory/iccledovania_cv_zenina_i_pamat_vody.htm
5. Мирочкин В. Морські теми у поезії Яра Славутича / В. Мирочкин // Херсонський збірник: До 80-річчя Яра Славутича / Упор. А. Крат. – К.— Херсон: Дніпро, 1998. – С.88–93.
6. Олександрів-Грибінський Б. 100 поезій: Вибрана лірика (1943–1979). – К.: Юніверс, 2003. – 152 с.
7. Релігійно-культурні традиції [Електрон. ресурс] // <http://community.livejournal.com/culturologist/10802.html>
8. Славутич Яр. Твори. – К.: Дніпро, Едмонтон: Славута, 1998. – Т. 2: Поеми. Переклади. Нариси. Життєпис. – 332 с.
9. Славутич Яр. Твори. – К.: Дніпро, Едмонтон: Славута, 1998. – Т. 1: Поезії (1937–1997). – 470 с.
10. Ткаченко О. Г., Лахтар О. Г. Українська романтична елегія й кордоцентризм: деякі аспекти взаємопроникнення [Електрон. ресурс] // <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1695.html>

Надійшла до редколегії 15.03.2010

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛІВ «ВЗОРОМ
ПЕРСЬКОГО» ТА «СХІДНА МУДРІСТЬ» МИХАЙЛА ОРЕСТА

У статті досліджуються жанрові особливості поетичних циклів Михайла Ореста «Взором перського» та «Східна мудрість», у цьому зв'язку увага акцентується на специфіці та художньому втіленні тематики та проблематики поезій циклів, характері віршування у них.

Ключові слова: рубаї, редиф, гекзаметр, мотив, двовірш.

В статье исследуются жанровые особенности поэтических циклов Михаила Ореста «Взором перского» и «Восточная мудрость», в связи с чем внимание акцентируется на специфике и художественном воплощении тематики и проблематики поэзий циклов, характере стихосложения в них.

Ключевые слова: рубаи, редиф, гекзаметр, мотив, двустиишие.

This article is devoted to the problem of the specific features of versification and themes of the verses which poetic cycles “By Persian view” and “East wisdom” contain.

Key-words: rubai, redif, motive, hexameter, distich

Керуючись у своїй творчості естетичними засадами неокласиків (орієнтація на античні зразки мистецтва, концепція поета-деміурга, значимість міфологічних мотивів та образів тощо), Михайло Орест неодноразово звертався до класичних поетичних форм та характерної для них системи метричної організації вірша. Крім того, як засвідчує його творчість, митець звертався і до східної віршової форми – рубаї, традиційної для тюркомовної, в основному перської та іранської, поезії. Нагадаємо, що рубаї – «чотиривірш, як правило, філософського змісту зі схемою римування: *ааба* чи *аааа* (різновид монорими). Це викінчений мініатюрний твір, що виражає певну думку, підкреслену в останньому рядку строфи. Усталеного метричного розміру і довжини рядка рубаї не мають, але типовими для них є двоскладові розміри порівняно із теж вживаними трискладовими» [1, с. 145]. Основні теми рубаї, як і газелі, іншого популярного жанру східної поезії, — любов, туга закоханого, часто філософські медитації з приводу постулатів вчення суфізму, сповнені анакреотичними настроями, втіленими в алегоріях.

Проте вплив східної філософії на творчість Михайла Ореста простежується не тільки у тому, що поет творив рубаї, він відчутний і в гекзаметричних двовіршах Орестового циклу «Східна мудрість». З огляду на це й було обрано тему дослідження, яка не знайшла на сьогодні належного висвітлення в

літературознавстві. Мета дослідження жанрової природи названих циклів зорієнтовує на розгляд рубайату (цикл «Взором перського») Михайла Ореста та двовіршів, написаних за канонами античної поезії (цикл «Східна мудрість»), що передбачає аналіз особливостей художнього втілення тематики названих циклів, розвитку мотивів та образів, віршування. Вивчення специфіки цих аспектів творчості Михайла Ореста поглибить пізнання інтелектуалізму поезії автора, його світовідчуття та самотності його як поета.

Рубайат Михайла Ореста нараховує десять творів, що склали цикл «Взором перського», із загалом традиційною для жанру рубаї тематикою філософського спрямування, головними серед яких є теми краси (дотична до неї тема любові), радості та повернення на Батьківщину. Усі вірші циклу «Взором перського» вміщені у збірці «Пізнi вруна» і датовані 1951 роком, коли поет перебував у еміграції в Німеччині вже більше п'яти років. Їхній пафос зумовлений болісними особистими переживаннями автора, але, незважаючи на загальний похмурий настрій ліричного «я», їх цілком можна назвати життєствердними, оскільки головна їх тема – тема радості, втраченої і набутої, що поетично розгорнута через ретроспективний погляд у минуле, на тлі розвитку мотивів «скуки», юності. Вона розгортається як поетичний вияв почуттів ліричного «я», нехаотично: рубаї розташовуються у певній послідовності вираження динаміки почуття, «по висхідній», від найпохмурнішого до найобнадійливішого. Відповідно до цього упорядковано цикл: хоча всі мініатюри датовані одним роком (від другого квітня до сьомого жовтня 1951 року), рубаї, написані дев'ятого квітня, передують тим, що були створені першого і третього квітня; цикл відкривається віршем «Жах досконалості живе в твоїм обличчі...», датованим 3.IV.1951 року, до наступного вірша «Осінь ніч і дощ. Зо мною – скука...» дату не зазначено. Змістом рубаї «Осінь ніч і дощ. Зо мною скука...» є настрої ліричного героя, що зумовлений осінньою нудьгою. У його вираженні автор звертається до паралелізму осіння нудьга – смерть, називаючи їх родичками: «Чи я угадую належно – скука/ Дочка є Смерті – і торує путь/ Для матері вона, осінь скука» [2, с. 186]. Мотив поступового згасання потягу до радості, до діяльності, пов'язаний із календарною порою замирання природних циклів, зокрема осінньою, загалом є традиційним не тільки для східної, а й для європейської поезії. Михайло Орест майстерно розгортає у поезії цей мотив, відтворюючи стан ліричного героя лаконічно, в афористичній формі, з певною іронією, яка, як нам видається, звучить у рядку «Чи я угадую належно», експлікуючи відчуття ліричним героєм себе як учня, який відповідає у класній кімнаті на поставлене учителем (у підтексті – Життям) питання. Показово, що в цьому вірші, в одному з перших у циклі, поет звертається у жанрових параметрах рубаї до поширеного прийому тюркської поезії – редифу. За «Літературознавчим словником-довідником», редиф (араб. — букв. «той, хто сидить за вершником») є «повторюванням слова або кількох слів наприкінці кожного рядка в тюркомовній, арабській класичній та сучасній східній поезії» [1, с. 575]. Фактично, редиф є моноримою-епіфорою, вживаною в усіх рядках газелі, крім «холостого» третього. Такий прийом, крім рубаї «Осінь ніч і дощ...»,

характерний для п'яти поезій циклу «Взором перського». Повтор римованого слова увиразнює основну думку вірша, поглиблює вираження медитативного настрою, що загалом природно для обраної автором поетичної форми.

Медитативність поезій аналізованого циклу притаманна розвитку теми Смерті. Домінуючою в розкритті її сутності є опозиція «батьківщина – чужина». Дні на чужині у свідомості ліричного героя вимірюються печаллю: «В краях чужих як довго ти, ізгою,/ Лічити будеш дні свої тужбою?» [2, с. 186]. У загалом поширеній у віршах названого поетичного циклу формі риторичного звертання Михайло Орест висуває проблему, яка, вочевидь, мучить його не один рік: «Смерть чи Життя твій поворот рішать?/ Чи суд уже тяжіє над тобою?» [2, с. 186]. Так у зв'язку із темою Батьківщини актуалізуються мотиви її втрати і розплати, суду за те, що покинув рідний край, до того ж – у час скрути. Асоціативно через повторювані запитання в мініатюрі виражено усвідомлення героєм провини перед Вітчизною.

Рубаї «Моя душа лежить в мертвотності намулах...» є прикладом поетичного звернення внутрішнього «я» героя до минулих, щасливіших днів, у яких вияв радості пов'язаний із сумом, бо ті дні, на думку героя, минули без вороття: «Моя душа лежить в мертвотності намулах, – /І кидаю я крик до радощів минулих,/ Як воїн, що вночі на полі сам, один,/ Зове товаришів, довічним сном поснулих» [2, с. 186]. Просторовий алегоричний образ («мертвотності намули») репрезентує трагічне світовідчуття героя. Амбівалентність його почуттів поглиблюється через актуалізацію мотивів зневіри і смерті, що корелюють з мотивом самотності («воїн, що вночі на полі сам, один»). Поєднання ознак душевного (душа – «в мертвотності намулах») і фізичного (полеглих товаришів) безрадісного життя ліричного героя, що оприявнюється в порівнянні із образом поля бою, де полягло все військо, крім самого ліричного героя, увиразнює поетичний вияв повного відчаю. Таким чином, акцентується думка, що самотнє життя не приносить втіхи, воно не подарунок, а прокляття, навіть якщо його здобуто в борні.

У вірші «Мудрець посивілий мені повів...», у якому продовжено тему здобуття і втрати радості, наявний традиційний для східної поезії узагальнений образ мудреця, вчителя, який відповідає на питання, що тривожать ліричного героя: «Мудрець посивілий мені повів,/ Що радість мірою є наших днів» [2, с. 86]. Намагаючись пристосувати цю концепцію до свого життя, герой приходить до невтішних висновків: «До довгого свого життя ту міру/ І я приклав: о, як я мало жив!» [2, с. 186]. Про те, про що в попередній мініатюрі сказано афористично, поет говорить безпосередньо: життя без радості є не-існуванням. Всупереч загальному песимістичному настрою ліричного героя, цикл «Взором перського» завершується двома цілком життєствердними мініатюрами. У них використано усталену в поезії Михайла Ореста паралель календарного циклу із духовними ритмами людини. Традиційно позитивно навантажений образ весни-відродження: «Ніч меншає, росте на силі день./ Як радує весняний, довший день!/ Чи корінь радості ти чуєш, серце?/ Знай: вічність є непроминуший день!» [2, с. 186]. Автор не тільки декларує радість, зумовлену зміною пір року, – він через риторичні

питання і оклик вдається до широкого філософського узагальнення: джерело радості має одну природу з весняним оновленням, а вічність можна виміряти одним весняним днем. Піднесений настрій ліричного героя, формально зафіксований у риторичному оклику, втілюється і на рівні фоніки вірша «Небо весняне синіє, як втілена радість...» (асонанс голосного «е» створює відкритість, наспівність рядка, а алітерація «н» – м'якість звучання), внаслідок чого рубаї звучить як натхненна ода весні. Спогад про весну в ньому позиціонується як єдина внутрішня втіха людини в періоди кризи, душевної стагнації, зимового омертвіння: «Кличу тебе я: з'явися і будь моя радість!/ Небо весняне стемніє, і прийде зима/ – Я і в снігах не забуду тебе, мою радість» [2, с. 187]. Михайло Орест не є похмурим співцем страждання і смерті – навпаки, його інтенції спрямовані до відродження, пошуку радості, формування внутрішнього духовного стрижня, який надасть можливість пережити прийдешні лихі часи.

У поезії Ореста тема радості невіддільна від мотиву юності, адже у свідомості ліричного героя остання і є чинником щастя. Юність у поезії Михайла Ореста оприявнюється в алегоричному образі розкішної ріки, береги якої перебувають у постійній печалі через те, що потік спогадів про щастя спливає повз них у безвість: «В суворій ніжності німуть береги,/ Що в них ріка несе свою дзвенучу юність» [2, с. 187]. Із сумом автор констатує освячену століттями істину про те, що цінність чогось розумієш, тільки це щось втративши: «Лише по роках туг, свою забувши юність,/ Я мудрий бачити твою розкішну юність» [2, с. 187]. Із цим мотивом теж співвідноситься поетична опозиція «радість – смуток», одна із основних у творчості Михайла Ореста. З розвитком теми радості, її втрати у циклі «Взором перського» актуалізовані мотиви кохання і краси. Жінка, кохана, підноситься на недосяжний духовний рівень, їй надається найвища, вражаюча своєю могутністю влада. Поетизований Михайлом Орестом образ жінки, передусім коханої, перегукується із образом Вічної Жіночності російського християнського філософа Володимира Соловйова, ідеї якого, як засвідчує доробок українського поета, були йому близькі. У рубаї Ореста любов позиціонується як «радість радостей», що підносить смертного до рівня бога: «Я бачив раз її, з-помежи жон найпершу,/ І я відчув любов, багатствами найпершу,/ І богом був одну я мить, – бо я спізнав/ Всю радість радостей, у всесвіті найпершу» [2, с. 187]. Саме лише споглядання «першої з-помежи жон» – уже неосяжне щастя. Краса викликає у поета стан, близький до священного трепету, адже в його інтерпретації врода – це те, що стосується божественних таїнств: «Сфер горніх аромат живе в твоїм обличчі» [2, с. 185]. Автор передає враження від споглядання краси оксиморонно: «Жах досконалості – воно. І в потойбічній/ Тріумфом постання було святе твоє,/ Безжалісна красо, благословенна тричі!» [2, с. 185]. Сакралізуючи красу жінки, поет широко використовує образи, що набувають символічного значення: «святе», потрійне благословення, єдність в усіх іпостасях Господа, що має неабияке значення в християнській традиції.

Завершує поетичний цикл «Взором перського» рубаї «Не завжди допомогти є змога добрим духам...», твір глибокого філософського узагальнення, дещо

містичного характеру. У цій поезії автор висловлює власний погляд на те, наскільки життя людини залежить від наперед визначеної долі, волі вищих сил, злого фатуму та наскільки підвладне їй самій. Висновок поета, на перший погляд, здається невтішним: «Лише на чверть одну від долі вільні ми» [2, с. 187]. Проте останній рядок рубаї має життєствердне звучання: «В тій чверті допомогти є вільно добрим духам» [2, с. 187]. Через образ добрих духів персоніфіковано надію, віру в краще, утверджується теза про те, що, хоча життя людини здебільшого визначається долею, не можна зневірюватися, упадати у гріх смутку.

Версифікаційні особливості рубайату Михайла Ореста загалом відповідають специфіці метричної організації творів цього жанру: рубаї не вимагає усталеного віршового розміру. Поезії циклу написано ямбом, п'яти- або шестистопним, із цезурою всередині рядка.

Тематично та ідейно із циклом «Взором перського» пов'язано цикл двовіршів «Східна мудрість» (збірка «Держава слова»). Цікавою є невідповідність ідейно-тематичного змісту мініатюр, які увійшли до цього циклу, їх формальним ознакам (гекзаметричний двовірш). Тема всіх двовіршів циклу – духовне самовизначення і самовдосконалення людини в процесі пізнання Бога і світу – розгорнута в афористичній формі, властивій східній, суфійській поезії. Уживана лексика подекуди теж є виразно східною («султан», «везір»), метричний розмір мініатюр – гекзаметр, класична антична форма. У перший рядок – п'ять повних дактилічних стоп й остання – хореева. Другий рядок «усічений» порівняно з першим і будується за схемою хорей – амфібрахій – ямб – хорей – амфібрахій – ямб з помітною ритмічно-інтонаційною паузою – цезурою між третьою та четвертою стопами. Така побудова загалом вписується в канонічну форму давньогрецького гекзаметру. Враховуючи «східне» змістове наповнення віршів, можемо говорити про єдність у них орієнтальних та класичних європейських традицій. Двовірші циклу «Східна мудрість» афористичні, побудовані здебільшого на антитезі: у другому рядку заперечується те, про що йшлося в першому, наприклад: «Бога признання є просте і кожній людині приступне,/ Але спізнання його замкнене є для людей» [2, с. 115]. У мініатюрі «Хто є пророк...» таке протиставлення набуває дещо рекурсійного характеру, через нього репрезентовано мотив повернення ліричного героя із зовнішнього світу в духовну глибину себе самого: «Хто є пророк? Відкажи без вагання: людина, що знання/ Мудре мені подає з власного серця мого» [2, с. 115]. Концептуальним є послідовне вжиття у двох інших двовіршах зіставлення людини із містом та вулицею: «Містом є тіло твоє, де добро і де зло повеніє» [2, с. 115], «Кожен подбай відмести від дверей своїх власних – і тільки!/ Вулиця чиста і вся чистою стане тоді» [2, с. 115]. За допомогою такого засобу образ окремого індивіда постає не тільки як частка світу, космосу, але й як істота, створена за подобою світу, за тим же принципом, що і всесвіт. У гекзаметричних двовіршах Михайло Орест створює, на відміну від ліричного суб'єкта циклу «Взором перського», образ людини більш вільної, господаря у власному домі й у власному серці: «Ти в нім – султан, а твоя совість – великий везір» [2, с. 115].

Таким чином, удаючись до традиційних поетичних форм східної та античної поезії, Михайло Орест здебільшого в афористичній формі, використовуючи традиційну символіку, розгортає мотиви радості, смерті, чужини, краси, юності, духовного самовизначення. Цикл «Взором перського» є прикладом майстерного втілення класичної форми рубаї, написаних п'яти- або шестистопним ямбом, із моноримою-редифом. Автор майстерно поєднує образність та символіку тюркської поезії із гекзаметричним віршовим розміром античної поезії, і таке поєднання є визначальною жанровою особливістю двовіршів циклу «Східна мудрість».

Список використаних джерел

1. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка. – К.: Академія, 2007. – 752 с.
2. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Михайло Орест. – К.: Основи, 1999. – 526 с.

Надійшла до редколегії 15.04.2011

УДК 821.161.2.09

С.В. Полякова (м. Дніпропетровськ)

СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА ЯК ОСНОВНОГО ЕЛЕМЕНТА МОДЕЛІ СВІТУ У ПРОЗІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ ТА ДЕВ'ЯНОСТИКІВ

У статті на матеріалі повістей Б.Харчука «В дорозі», Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», І.Павлюка «Біографія дерева племені поетів» і новели В.Трубая «Великий птах» аналізується своєрідність художнього вираження образу-символу дерева як основного елемента світової моделі, а також його роль у розкритті змісту філософської опозиції «краса-потворне».

Ключові слова: тема, проблема, пізнання, образи-символи, міфологічна система, художнє вираження, фольклорні сюжети, особистість.

В статье на материале повестей Б. Харчука «В дороге», Вал. Шевчука «Лунная кукушка с Ласточкиного гнезда», И. Павлюка «Биография дерева племени поэтов» и новеллы В. Трубая «Большая птица» анализируется специфика художественного осмысления образа-символа дерева как основного элемента модели мира, а также его роль в раскрытии смысла философской оппозиции «красота- безобразное».

Ключевые слова: тема, проблема, осмысление, образы-символы, мифологическая система, художественное выражение, фольклорные сюжеты, личность.

The article based on the novel of B. Harchuka «In transit» ,V. Shevchuk «Moon swallow Nests with cuckoo», I. Pavlyuka «Biography tree tribe of poets» and novels V.Trubay «Big bird» analyzes the specific artistic expression on the image-symbol of the tree as a basic element of the global model and its role in discovering the meaning philosophy of opposition «beauty-ugliness».

Key words: subject, problem, purport, manner-simbol, mythological system, artistic expression, folklore plot, personality

Однією з головних, найбільш глибоко висвітлених спільних тем для поколінь шістдесятників та дев'яностиків стала тема визначення людиною свого місця у Всесвіті, пізнання внутрішнього «я» та пошук шляху встановлення гармонії між світом і особистістю.

Основним елементом кожної з представлених в українській прозі 60–90-х років моделей світу став образ-символ світового дерева. В основі цього символу лежать єдині універсально-архетипні форми колективного несвідомого, які презентуються прозаїками різних часів у різноманітних міфологічних, теологічних або фольклорних сюжетах та образах-символах.

Образ світового дерева, одна з головних складових язичницької міфологічної системи, дає можливість символічно-практичним чином засвоювати такі фізичні категорії, як час і простір: «Світове дерево закорінене в підземний світ (вічне царство мертвих), а крона його знаходиться у світі вищих сил. Жрець або герой могли піднятися по його стовбуру на небо і вступити в контакт з надприродними силами або одержати надзвичайні знання. Таким чином, світове дерево виступало засобом побудови певної комунікації людської спільноти з вищим сакральним світом, поступово ідентифікуючись з ним» [1, с. 62].

У прозовій моделі світу «шістдесятників» та «дев'яностиків», як і в язичницькій традиції, актуалізація цього образу виступає засобом встановлення чіткої системи світоглядних зв'язків, певної узгодженості й упорядкованості небесного, земного та підземного світів, подолання станів хаосу й розпаду. Подібну функціональність має й ілюзорно-казковий «Сад божественних пісень» українського філософа Григорія Сковороди. Витоки подібних уявлень ідуть до глибинних основ міфологічної свідомості наших предків, у якій опозиція «космос – хаос» була репрезентована формулою творіння та впорядкування світу шляхом розгортання просторових тріадичних структур світового дерева. Дослідник вірувань українського народу М.Кисельов справедливо стверджує: «Оскільки розуміння світу є своєрідною проекцією на зовнішню реальність певних узагальнених життєвих уявлень, притаманних даному народу, то вся міфологічна космологія давніх українців була перенесенням із Землі на небо форм нашого землеробського та сімейного буття» [1, с.61].

У філософському концепті з образом-символом дерева нерозривно пов'язаний образ землі-Матері. Для давніх українців характерно, що культ цвітіння та плодоношення, відчуття таїни всього живого тісно переплітався із шануванням та любов'ю до самої Матері-Землі, яка народжує й вигодовує все живе: «Наші предки вірили, що світове дерево було втіленням Великої Богині, володарки неба і всієї природи. З ним пов'язували долі людей. Найчастіше священними були дерева, у яких в плодах чи стовбурі знаходили молочний сік. Він асоціювався з молоком Великої матері світу» [1, с. 60].

Символом української культури, українського способу життя, безумовно, є землеробство. Для українського селянина всіх часів земля уособлює в собі цілий Космос, у якому він посідав центральне місце, адже, як говорять у народі, «усі з землі й усі в землю». Земля давала не тільки «хліб насущний», але й хліб духовний, і саме в обрядах землеробського культу сформувалася більшість морально-етичних засад нашого суспільства.

Наступним головним елементом світової моделі для українських прозаїків у цілому й періоду 60–90-х років зокрема став символ неба. Небо уособлює простір, населений вищими силами та насичений інформацією, знанням про світобудову, добро і зло, хаос і впорядкування, красу і потворність, пізнання якої дасть звичайній людині могутність і силу.

Високий семантично-образний статус рослинної символіки в культурній традиції українців визначається тією важливою роллю, яку відігравав у нашому житті культивованій рослинний світ. Відповідним чином це відбилося в головних моментах культурно-світоглядної свідомості, центральним смисловим центром якої став символ дерева. У складі світогляду давніх українців образ-символ мав ознаки живої рослини, а не мертвого матеріалу, тому дерево виступало як конкретно-образне втілення більш універсальної, життєвої семантики, як наочне втілення загальної ідеї життя.

Метою цієї статті є спроба проаналізувати специфіку художнього осмислення образу дерева у прозі письменників – представників покоління «шістдесятників» та «дев'яностиків».

Світоглядна модель світу, центральним елементом якої, фізичним і духовним стрижнем виступає світове дерево, представлена Б.Харчуком у повісті «В дорозі». Повість «В дорозі» – ретроспекція життя родини Швайок, Оксентія та Христини, які весь свій час присвячують дітям, тяжкій праці на землі та збереженню духовності, совісті, тепла в душі, адже без цього земля чи тварина не підпустять до себе. Навіть деревце не можна посадити без любові, без турботи про нього й щирості душевної. Символ дерева в цій повісті репрезентований образами саду і паля. Образ-символ саду створює єдиний філософський і морально-етичний підтекст, у якому розкривається реальне ставлення героїв повісті до землі. Так, батько прагне закласти родючий сад задля синів Марка й Луки, бо вірить, що саме сад утримає дітей на землі, у рідній стороні. Образ саду в цьому контексті набуває значення не просто простору, у якому прагнуть духовно відпочити старі Христина та Оксентій Швайки, але й мірилом ставлення

до землі молодого покоління – дітей: «А ми? Місця ж го-го скільки! Думалося, сад для Луки... Тепер не треба» [4, с. 574]. Образ саду набуває й більш глибокого значення: символізує зміну поколінь, ритмів життя, моральних і духовних цінностей. Бажання / небажання його садити й вирощувати в парадигмі одних родових стосунків стає причиною припинення діалогу між сином і батьком, а в іншому – моральним місточком до порозуміння між батьком (дідусем), донькою Теклею та онуками: «А за старим садом якраз садили молодий. Швайка зрубав паля і вовком блимав з-за старих яблунь, як під шнур копалися ямки, як встромлювалися в них гінкі прутики. Ті ямки ніби копалися в його грудях, – не на полі, а в його грудях розкорінювалися щепи <...> Побачив: його Текля саджала яблуньку, а з нею діти <...> І присів навпочіпки, розрівняв, мовби годував землицею оті тонесенькі нерви живої яблуньки, якій рости і рости!» [4, с. 574]. Порозуміння доньки й батька відбулося завдяки тому, що вона закладала сад – створювала той простір, у якому зростатимуть її діти, онуки Оксентія Швайки, де старий трудівник зможе відпочити душею, спостерігаючи за народженням молодого пагіння – нового життя. Зрубаний Швайкою пал' у цьому контексті символізує сина (колись цей пал' син встромив у землю, щоб зробити ворота), якого батько з боєм у душі намагається викреслити зі свого життя.

Філософська опозиція «краса–потворність» розгорнута Б.Харчуком у повісті «В дорозі» в межах глибокого психологічного підтексту. У кожного героя твору є власне уявлення про красу: Оксентій убачає красу світу в родючій землі й квітучому саду, його дружина Христина та донька Текля – у дітях, корові, усьому живому навкруги, створеному Богом. Сини-близнюки Марко та Лука переконані, що найгарніше у світі – витвір людської думки та рук – техніка. Усвідомлення, прийняття й розуміння суті краси в живому (старі Швайки і Текля) і неживому (сини Марко й Лука) стає ще однією з причин конфлікту між батьком і сином (Марком). Кожен з учасників поданого в підтексті конфлікту (батько й син) діаметрально протилежно усвідомлюють і позиціонують себе в соціумі та Всесвіті. Старий Швайка є природною складовою Божого світу, у якому вбачає себе трудівником, що вкладає в землю всю душу, любов, а земля віддячує йому своїми дарами – деревами, травою, городиною. Цим зумовлене і його розуміння краси: гарне все природне, живе. Молодий Марко усвідомлює себе елементом технічного світу (краса – це техніка), де він тільки «гвинтик» у величезному промисловому місті, що кожного дня стає могутнішим, поглинаючи все більше й більше подібних «гвинтиків», нарощуючи технічну міць. Конфлікт світоглядів батька й сина не розгорнутий детально, але розв'язка його прочитується з поведінки Оксентія Швайки: ішов батько до сина все життя, а повернувся з гостей додому надто швидко, навіть не заночувавши. Підсумовуючи викладене вище, можна стверджувати, що образ дерева в повісті Б.Харчука «В дорозі» виступає мірилом загальнолюдських цінностей, ставлення до землі й, опосередковано, через образ саду, є стрижнем опозиції «краса-потворне».

Символ дерева в повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» репрезентований у двох площинах – як носій жіночого та чоловічого

начал світу. Головну увагу в повісті письменник приділяє проблемі самотності людини, її місця і призначення в суспільстві та світі. Не маючи змоги змінити світ, людина все ж таки повинна діяти, аби реалізувати свободу волі, не почувати себе рабом буденності.

Вал. Шевчук створив асоціативне поле жіночого начала світу, яке деревом проростає в кожній жінці, сповнюючи її неповторним і таємним, невідомою жіночою силою, що єднає її з тим прадавнім жіночим началом, з Великою праматір'ю, від якої народився світ. Так, головна героїня твору Юлька шукає себе у світі, сповненому місячного сяйва, інтуїтивно розуміючи своє призначення – творити новий світ, народжувати нове життя.

У повісті «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» письменник свідомо не окреслив чітко межі краси й потворного, добра і зла. Кожен з героїв повісті – неповторний як витвір природи, інколи потворний, а інколи сповнений любові. Автор переконує, що будь-яка оцінка події чи зовнішності, поведінки чи явища – суб'єктивна й малозначуща для Всесвіту, де є тільки жіноче й чоловіче начало, тільки всесвітнє природне, що уособлює себе в живому. І тільки душа, що прагне гармонії із Всесвітом, утілена в зовнішньо непривабливу людину, здатна нести красу в світ, брати силу Зірок й Місяця, відчувати себе гілкою Великого дерева світу або навіть його пагінцем, що зростає задля Любові, а не знаходячи її, стає деревом смутку: «<...> але ніхто з них не знав, а може, й не хотів знати, що вона й не сяка й не така, а що живе в ній, і росте, і все більшає дерево смутку і що ночами вона по вінця наливається місячним сяйвом <...> » [5, с. 83] . І далі: «<...> А віщувало воно їй про те, що все, що є в цьому світі, має бути, що все, що сталося, мало статися, а що не сталося, не мало статися, – на те є воля не її, і не її таємного, а воля отого Місяця й Зірок, і вона повинна лишатися слухняна, має впокоритися й чекати, і слухатися таємного в собі; тоді, можливо, вона буде в цьому житті благословенна, а непокра й занепад – то буде зрада самій собі» [5, с. 84]. У підтексті прочитується авторська думка про те, що той, хто здатен перебувати в гармонії з собою, із Всесвітом, має силу духу, стрижень світового дерева, сам є цим деревом, сповнений мудрості та всесвітнього спокою. Такою наразі стає головна героїня Юлька, яка відчуває природне бажання стати матір'ю, явити світу нове життя.

Коли ж людина живе тільки задля тілесної втіхи, не прислухаючись до потреб душі й не гармонізуючись із Всесвітом, коли її бажання обмежуються матеріальним, дерево духу в ній вмирає, зогниває. Такими видаються Юльці Шурка Кукса й Коля-рибалка: «<...> розчарувалася в своїх помічниках, в отих шалапутях, які лізли до неї, щось для неї робили (ніде правди діти), а самі були порожні, як гнилі дерева чи свищі-горіхи, хоч трудилися на її полі ніби й старанно й без остороги» [5, с. 83]. Тільки кохання й бажання злитися із Всесвітом в єдине ціле, на думку автора повісті «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда» Вал. Шевчука, є запорукою гармонії, унаслідок якої людина відчуває духовний стрижень світового дерева, стає мудрішою й світиться внутрішнім світлом.

Тема пізнання людського в людині й визначення її ролі у світі розкривається і в новелі представника покоління «вісімдесятників» В.Трубая «Великий птах». Зачин новели поданий у площині язичницького міфу про створення світу з жолудя, принесеного Соколом-Родом. У своєму просторі, на верхівці дерева в степу, сидів великий птах, подібний до Сокола-Рода, який, на думку В.Трубая, також створив свій певний світ: «Дерево росло в степу на відкритому місці. Ніщо не заступало йому сонця, тож не було довкіл дерева більшого та розложистішого, як це. Холодний осінній вітер шумів у його безлистій кроні й байдуже розхитував обмерзле гілля... На дереві сидів великий птах <...> Він сидів на самій верхівці дерева й пильно вдивлявся у степ» [3, с. 343]. У світовій моделі В. Трубая можна виділити чотири основних твірних елементи: дерево, земля (степ), хижий птах, людина. Усе у природному просторі взаємопов'язане, живе за певним законом, умирає – народжується, і за правом усвідомлення себе частиною Всесвіту, дієвим елементом природи, належить птахові: «Це був його (птаха – С.П.) луг <...> І річка ця теж була його. І дерево. І степ. Він тут жив...» [3, с. 344]. У контексті новели «Великий птах» письменник поєднав два світи: світ птаха і світ людей. Використовуючи принцип контрасту, В.Трубай доводить, що обидва світи досить різні, мають свій ритм і будову, свої потреби й цінності: «А на протилежному боці долини, наче квасоля, розсипалися по схилу білі хатки. Там жили люди. Птах мав гострий зір і добре бачив, як вони поралися по городах, згрібаючи на купи сухе картоплиння та спалюючи його разом із зів'ялим листям» [3, с. 344]. Об'єднуючим елементом цих двох світів виступає синє небо. Саме вгледівши птаха в небі, люди вирішують його вбити. Птах же, як не дивно, убиває живу істоту тільки тоді, коли він голодний. Таким протиставленням поведінки птаха і людей письменник стверджує, що людина здатна вбити просто заради примхи, удаваної безпеки або задля впевненості у власній силі. Зіставлення світу природного й світу людей розв'язується демонстрацією людської сили над птахом, унаслідок чого він гине: «З верхівки дерева великий птах, крильми за гілля чіпляючись, незграбно на задубілу землю падав. Ламав його...перевертався... і падав» [3, с. 347]. Епізодом із вбивством людьми птаха автором повісті висловлюється думка, що людина порушує гармонію у природі й безжально нищить навколишній світ заради власного задоволення, усвідомлення власної вищості. Проте, убиваючи живе довкола, людина знищує духовність у власному світі душі: символічного значення спустошення та внутрішнього душевного холоду набуває образ зими. Спільним елементом світу природного й людського соціуму виступає символ дерева. Які б дії не дозволили собі люди, як би не був порушений природний баланс, світ існуватиме доти, доки в ньому буде стрижень: у природному світі – дерево, а у світі духовному – людяність. Письменник завершує свою новелу «Великий птах» філософським міркуванням: «А дерево так і лишилося стояти серед степу, як і стояло. І сонце так само холодно виблискувало на його обмерзлим гіллі...» [3, с. 347]. Спустошений, без птаха, світ ніби й не змінився: так само в ньому

лишилося дерево, сонце, але зникла ознака теплоти й чогось невловимо живого, природного, того, що здатне гріти душу.

Творчість одного з яскравих письменників 90-х років ХХ століття – Ігоря Павлюка – ще чекає на свого дослідника. Визначенням специфіки філософського концептуального осмислення світового дерева в повісті І.Павлюка «Біографія дерева племені поетів» ми намагаємося зробити крок до вивчення його багатогранної творчості, зокрема прози. Основною темою повісті є проблема взаємовідносин суспільства і природи, людини і соціуму, усвідомлення людиною власного призначення на землі та місця окремої особистості в родовій пам'яті його роду й нації в цілому. Подібно до Б.Харчука, І. Павлюк наголошує, що втрата родової пам'яті, усвідомлення людиною приналежності до роду й народу є причиною руйнації моралі молодого покоління й духовної деградації суспільства. Глибокий філософський підтекст, світобачення, у якому вічне древо, що тримається корінням за землю, а кроною сягає в небо, є зв'язковою ланкою між світами, епохами, душами людей, націями, першим подихом й останнім, думкою й дією, ріднить письменника з досвідченим майстром пера Вал. Шевчуком: людина, мов дерево, живе на батьківській землі, живить пам'ять думками про минуле та надіями на майбутнє, оголює душу перед Всесвітом, адже він іноді ближчий, ніж сусіди. В осмисленні образу дерева як мірила духовності І.Павлюк близький також і до В.Трубая: за певних обставин людина здатна вбити – власну душу, собі подібних, тварину, птаха, дерево.

Як і герої повістей Б.Харчука «В дорозі» та Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», герої названого твору І.Павлюка шукають шляхи до власних душ, до істинного «я». Колись втратив себе й довго не міг знайти ключів до розуміння минулого дурний Ясьо, кострубатий, дерев'яний, подібний до тієї яблуньки, що стала його супутником у духовній подорожі до власної душі. У підтексті яблуня стала місточком між *світом реальності*, незрозумілим і чужим для Яся, *світом його уяви*, мікрокосмом, у якому він не просто Людина, а гармонійна й самодостатня часточка Всесвіту і *світом пам'яті* (пам'яті його роду, пам'яті історії людства в цілому). Несвідоме життя Яся – на перетині трьох світів – нагадує життя героїні повісті Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» Юльки, яка свідомо поринає у світ мрій, щоб вийти думками з реалій, які сповнили її душу смутком, аби відчувати себе творінням світу Божого, наповнюватись місячним сяйвом і стати гілкою дерева Всесвіту. Ясьо, як і місяцева зозулька - Юлька, на думку письменника, тільки ланка у вічному ланцюжку життя Всесвіту – між світом природним та соціумом: «Може, це навіть і не фантазія, а пам'ять тіла, дерев'яна, жива, слизька, природна, як сам Ясьо, – проміжна ланка між травою, орлами, вовками й людьми, а може, людьми й...» [2, с. 6].

Дерево в контексті повісті – це елемент природного світу, істота, наділена душею, почуттями й пам'яттю. Саме через ставлення до живої істоти та вміння вбачати в дереві душу І.Павлюк вимірює в повісті «Біографія дерева племені поетів» глибину людяності. Найлюдянішими виявляються ті, хто здатні відчувати

біль не тільки собі подібного, але й істоти світу. З відкритою світові душею живуть тільки діти та душевнохворі: «Марійці зробилося сильно шкода молодій ще яблуньки. Вона знала, що дереву теж боліло, що воно нещасне, як і всі, як і покійна бабуся, яка дуже часто мала пісню на устах» [2, с. 8]; «Ясьо сів на стовбур яблуні. Його по-дурному робочі долоні лежали на молодій корі, **обмінюючись теплом з усім всесвітом**» (виділення наше – С.П.) [2, с. 23]. Дорослі люди давно забули, хто вони й звідки прийшли у світ: «Звичайно, звичайно, люди вже добре забули звичаї природи, предків, не дотримувалися букви зірок і трав, не любили Всесвіт у росині. Жили за законами заліза, а не бджіл колишні мандрівні пасічники. Тепер неприродно швидко поверталися. Але будучи вже неязичниками, не вміли, не могли, не вrostали, не поєднувалися з молекулами вогню, води, вітру, землі – до смерті» [2, с. 50–51].

Одним із головних образів повісті І.Павлюка «Біографія дерева племені поетів» є образ старої сосни, чотирьохсотлітньої, на кільцях якої виписана історія людства, світу та історія роду головного героя повісті Василя Ворона. Сосна – стрижень Всесвіту, праматір роду людського, уособлення жіночого начала світу, зв'язкова ланка між небом і землею: «Тільки сосна, яка росла біля хати Василя Ворона, пам'ятала, бо мала чотириста років. Чотириста ліній намалювало життя навколо її чутливої серцевини, в яку вrostали й заживали татарські, російські, польські, німецькі гострозубі метали. Біля неї розстрілювали. Вона виросла із пагіння такої ж старої своєї мами, яка знала стріли монголо-татарів, печенігів... і померла своєю смертю, як дерево роду, дерево знання, залишивши пагінятко, котре оберігали, жаліли дівчатка» [2, с. 67–68]; «Усесвітньо шуміла велика сосна за вікном. З поривами вітру вона почала навіть стогнати, ойкати, мов переживала кохання. А може... Бо ж вітер виймає з неї насіння і впихає в землю, опилуючи» [2, с. 71] і далі: «Воронові заболіло трохи вище від серця – душа... Ніби дерево це було його рукою, ногою, ним усім, ніби він увесь був дерев'яним. Сосна закрипіла, як земна вісь. Її довге і старе серце згиналося, сік замерзав у ньому й льодяники з нього шкрапали ніжне м'ясо сосни – як цвяхом по склу» [2, с. 73].

Василь Ворон, як і Оксентій Швайка (герой повісті Б.Харчука «В дорозі»), чітко усвідомлює своє місце в житті – він людина землі, на землі зріс, на землі працює та в землю піде, як і його предки. Мов та сосна, що росте біля його хати, Ворон здатен відчувати стан усього суцього у світі: біль води, крик і зойк старої сосни (а вона жива істота, стогне й кричить, мов людина, відчуваючи біль) біль душі людської й людства в цілому, веде постійний діалог з власною душею: «Два великих голоси вели в ньому немилосердну боротьбу – звірячий і духовний. Перемагав то один, то інший. Людина з очима вовка, з ніжністю метелика...» [2, с. 60]. Порівняння молодой сосенки з дитиною створює асоціативне поле, у межах якого образ дерева набуває людських якостей і духовності: «Деревцям боліло. Але вони раділи чужою радістю, чужим щастям. Вони вже ніколи не розцвітуть і не розпустяться. Вони вsoхнуть – і згорять. Тріскучо, швидко, стихійно. Вони блаженні, бо ніколи не постаріють <...> Убивали дітей лісу, щоби тішити своїх,

людських. Жорстокі всеумільці – гомосапієнси. Так цар Ірод дітей маленьких – до двох років...» [2, с. 62–63].

Рятуючи хату, Василь Ворон вимушений зрубати стару сосну. Роблячи це, він переосмислює своє життя, переглядає власні душевні якості й духовні цінності, змінює ставлення до природи й соціуму, історичних подій, етапів розвитку нації й людства. Стара сосна подана письменником як *символ перехрестя доль* (під сосною миряться сусіди, пробачають одне одному все минуле, щедрують і пізнають власну душу через діалог з ближнім), *мірило душевної чистоти і цнотливості* (змінюється й сповнюється любов'ю до світу і милосердям до всього живого душа Ворона), *джерело, що повертає людині пам'ять минулого й надію на майбутнє* (у дуплі сосни знаходять золоті монети, які багато років тому заховав, забувши місце схованки, Ясьо. Знахідка повернула Ясеві пам'ять й забезпечила матеріальну можливість вилікуватися). Сосна – символ перехрестя світів, а її насіння – точка відліку нового етапу життя, нового стану душі, нового осмислення Всесвіту і змісту буття. У цьому образі сконцентрована енергетика планетарного гатунку, сутність історії нації і країни, доля світу в цілому і мешканців маленького українського містечка зокрема, сила життя й вічна жага пошуку істини буття: «Циган тепер на своєму дірявому, як старе відро, тракторі зав'язував ланцюг навкруг сосни, мов пояс навколо стану української жінки, або кайдани навколо історії України, а то й самого життя, яке уособлювала стара сосна, соком якої по древніх ночах упивались вовки, у гіллі кричали від повноти сердець нічні пташки» [2, с. 112].

У повісті «Біографія дерева племені поетів» І.Павлюк стверджує, що, зрубавши сосну, Василь Ворон урятував не тільки хату, але й душу, адже зміг збагнути, що сосна захищала пам'ять роду і народу, без чого людина втрачає людяність. Через образ дерева письменник передає кругообіг життя в природі й відповідні зміни в душі людства, що нерозривно пов'язані між собою: із зернятка виростає нове дерево, а зі світлої думки народжується оновлена душа, здатна бути вільною й дарувати світові любов: «Василь Ворон посадив ще кілька сосненьят біля хати і найнявся пасти людську череду корів, бо в пастухів найбільше часу і найбільше простору, а значить – свободи, на якій і виростають красиві дерева – люди, які зроблять їх блаженними, перемигши, не давши їм «допити до дна» [2, с. 159].

Елементи просторово-символічної організації Всесвіту (небо, дерево, земля) у межах концепції трьох світів, репрезентовані в повісті І.Павлюка «Біографія дерева племені поетів», єднають його світоглядні позиції з філософськими тезами концепції триєдності Г.Сковороди. Дуалізм «світ земний – світ горній», «мікрокосм – макрокосм», а також чітко виражена ієрархічність і підпорядкованість світоустрою несуть у собі мотиви просторової організації світу, втілені в образі світового дерева.

Таким чином, концепція світового дерева є однією з універсальних знакових систем, що акумулюють у собі соціальне знання й містять як консервативну (соціальна пам'ять, навички та знання), так і динамічну підструктури (світоглядні

форми свідомості в їх розвитку). У повістях Б.Харчука «В дорозі», І.Павлюка «Біографія дерева племені поетів», Вал. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» і новелі В.Трубая «Великий птах» образ дерева має багатопланове смислове навантаження і створює символічний підтекст, у якому міститься головна його теза: світове дерево – це сама Людина, що є часткою всього живого у Всесвіті та водночас самодостатньою духовною істотою, що живе за законом буття і, мов дерево, росте духовно, сповнюючи світ паростками – почуттями любові, милосердя, радості, добра, гармонії. Якщо людина перестає зростати духовно, вона всихає, як дерево, не здатне наповнюватися силою землі й віддавати людям власні плоди та напиватися сонячним світлом.

Список використаних джерел

1. Кисельов М. Феномен землеробства в українському світі / М. Кисельов // Генеза. – 1995. – №1 (3). – К., 1995. – С. 59–65.
2. Павлюк І. Біографія дерева племені поетів: Поезія: [Повість] / І. Павлюк. – Львів: Сполом, 2003. – С.160.
3. Трубай В. Великий птах // Квіти в темній кімнаті. Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років. / В. Трубай. – К.: Генеза, 1997. – С. 343–347, 422 с.
4. Харчук Б. В дорозі / Майдан / романи «Майдан», «Хліб насущний», повість «В дорозі»/ Б. Харчук. – К.: Дніпро, 1981. – С.532–574.
5. Шевчук Вал. «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» //Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа / Вал. Шевчук. – К.: Генеза, 1997. –С.13–85.

Надійшла до редколегії 01.04.2011

УДК: 821.161.2 – 31.09

Л.М. Ромас (м. Дніпропетровськ) СТЕП ТА РОСЛИННА СИМВОЛІКА В «КОЗАЦЬКОМУ ЕПОСІ» ЮРІЯ МУШКЕТИКА

Розглядається образ степу та роль рослинної символіки в «козацькому епосі» Юрія Мушкетика (на матеріалі історичних романів «Яса», «Гетьманський скаרב», «Погоня» та повісті «Семен Палій»).

Ключові слова: степ, рослинна символіка, антиномічні начала, національний характер, історична проза.

Рассматривается образ степи и роль растительной символики в «казацком эпосе» Юрия Мушкетика (на материале исторических романов «Яса», «Гетьманський скарб», «Погоня» и повести «Семен Палій»).

Ключевые слова: степь, растительная символика, антиномичные начала, национальный характер, историческая проза.

We consider the image of the steppe and the role of vegetation symbolics in "the Cossack epic" of Yuri Mushketik (based on historical novels "Yasa", "Hetma's Treasure", "Pursuit" and the story "Semen Paliy").

Key words: steppe, vegetation symbolics, antinomic beginning, national character, historical prose.

Поєднання антиномічних начал, що відповідають опозиції «смерть і життя», характерне для художнього зображення степу, безпосередньо пов'язаного з буттям Запорозької Січі. Серед найважливіших чинників національного простору степове привілля найбільше відповідає сутності козацької вольниці – під відкритим небом, серед безмежжя землі і повівів вітру виколихується золота яса, незнищенна і чиста, і водночас степ постає як образ землі, напоєної козакою кров'ю, позначеної похмурими курганами як знаками смерті. Найважливіші роздуми Івана Сірка в «Ясі» пов'язуються саме зі степом: «Оця їхня білість (типчаків), жива од вітру й водночас мертва, надавала степові якоїсь саванної урочистості. Од неї віяло пустелею, самотністю, що хапала за серце. За старе серце! А молоде, ще не встрілене смутком, скрушною думкою, летіло понад степом, з нього рвалися звитяга, яса, воно прагло волі та слави, кохання, яким його нагородять за славу; під кунтушем грали тугі м'язи, і подих у козака був глибокий та чистий, наче повів степового вітру» [5, с. 22]. Порівняння старого і молодого сердець у цьому контексті підкреслює два полюси, з позицій яких оцінюється сенс людського життя. Цілком логічно завершують і підсумовують подану на початку твору картину фінальні сцени роману, де Сірко зустрічається з Сироваткою, у трагічному мовчанні поділяючи переживання страшною для них обох втрати Лавріна: «Сіркові стислося серце. Всіма його глибинами осягнув, як самотньо Сироватці і як йому порожньо в світі. Колись він цього не розумів. Був молодий і дикий, як степовий вітер. І нічого йому не було потрібно, тільки степ, та кінь, та зорі над головою» [5, с. 805]. Таким бачиться Сіркові ідеал життя для молодого козака, через сприйняття якого проходить низка героїв Мушкетика – Залізняк («Гайдамаки»), Лаврін, Матвій («На брата брат»), Білокобилка («Погоня») – з обов'язковим доланням і приходом до усвідомлення кривого зв'язку з долею рідної землі, з осягненням вищих сакральних цінностей, пов'язаних зі словом-ідеєю, словом-пафосом, яким стає слово Україна. Але за плечима козацького кошового мудрість прожитого, яка відкриває зовсім інше бачення світу: «Лише після смерті синів збагнув, що людина – то не тільки степ, і

кінь, і зорі. Людина – вона тоді, коли думає про інших людей, коли молиться за них і коли їй болять їхні рани» [5, с. 805].

Дуальна наповненість художнього образу степу в романі виражена за допомогою рослинної символіки, антитетичність якої підкреслена в зіставленні природного життя таволги та дуба: «Тремтить на вітрі червона таволга, вітер гне її в свій бік, скеля перехилиє в свій, а вона випручується, рветься вгору. Таволга вчепилася корінням у дике каміння, й ніяка сила не може її вирвати звідси» [5, с. 810]. Трава відповідає незнищимості народного цілого, яке відроджується і зносить найстрашніші випробування, якими б смертельно загрозливими вони не були. Дуб постає в художньому цілому мушкетерського тексту як образ, суголосний козацькій звитязі: «Сірко подумав, що колись, за молодості, його увагу привертали дуби-велети, тепер же його зір частіше зупиняється на дубах-окоренках. Он стоїть лисий дуб, кора з нього спала. А отой он розчахнувся на чотири частини й конає на землі» [5, с. 705]. У поєднанні елементів бінарної опозиції вже в романі «Погоня», де філософська настанова на осмислення сутності людського життя загалом і значимості національного самоусвідомлення постають наскрізним лейтмотивом пошуків–втеч–погонь головного героя Семена Білокобилки, виявиться вміння письменника змальовувати дві іпостасі виявлення людиною себе у світі через рослинні образи, що виводяться Юрієм Мушкетиком як момент зняття романтично загостреного протистояння двох начал національного характеру: «До самої землі клониться під вітром кущик таволги. Клониться й виправляється, й знову клониться. Люблять про неї, таволгу, співати лірники та кобзарі, ганьблять її й виставляють супроти неї дуба, котрий гордо стоїть під буревіями, в тому й бачать дві крайності. А як на мене, і дуб, і таволга стоять проти бурі кожне в свій спосіб, не зрадивши себе і своєї землі, і всі ми за обставин буваємо то дубами, то таволгою» [4, с. 181].

Вдається до рослинної символіки Юрій Мушкетик і у відтворенні національної трагедії, переосмислюючи і трансформуючи образ родинного дерева, який витокми своїми сягає міфологічного світового дуба. У такому аспекті висвітлює письменник у романі «Гетьманський скарб» причини втрати зв'язку поколінь і відсутності розлогих сімейних історій в українській державі. «Родоводу ж він [Полуботок] не вів, та й, либонь, не просто було видивитися його в глибинах років; по тих буревіях, які крутило на Україні, присипано не лише окремі роди, а й полки, цілі краї. Коріння славетних українських родів рубали вороги, рубали жорстоко й безжально, віття і листя спалювали» [2, с. 54].

Степ як природна стихія вміщує в собі і можливість первозданної неторканності, в якій набирається снаги козацтво, і безмежний простір для хліборобської праці, тому що криваві засіви козацькими головами обов'язково повинні змінитися на буяння щедрих ланів, бо доля в національному самоусвідомленні українця нерозривно поєднується з образом жита як незнищеного життя. Головний герой «Гетьманського скарбу» Іван Сулима, тужачи на чужині за Україною, бачить рідну землю саме як позачасовий степовий простір гармонії, коли «... вітер гойдає жито, й зелені хвилі таємниче котяться до

обрію, й у тих хвилях загубилася й моя доля, й якась моя одвічна теємниця, яка проростає з року в рік, і падає, підігнута лезом, і проростає знову» [2, с. 372].

Відзначимо ще одну специфічну наповненість національного степового простору, яку майстерно знаходить письменник. Степ набуває рис жіночості не тільки як одвічна стихія плодючості і переповненості життям, але й як жива істота. Подібна одухотвореність дозволяє авторові в романі «Гетьманський скарб» наповнити цей образ максимумами трагізму, коли до жіночого начала Юрій Мушкетик додає ще й мотив дитячої довірливості та вразливості. «Той степ – потаємна любов гетьмана Скоропадського, та й Полуботка теж, там найкращі коні, там ріки повноводі й бистрі, там випробовували відлиті в Глухові гармати. Степ жив своїм особним, вільним життям. Він не знав, що кінчається і його воля, козаки мало цікавилися, що діється по білому світі. Він був, як дитина, яку вже запродано, але вона не відає про те. І я в тій волі порозкошував кілька днів» [2, с. 409].

Повість «Семен Палій» – художній твір, де визначились основні смислотворчі чинники «козацького епосу» Ю. Мушкетика. Як справедливо зазначив Анатолій Шпиталь, «... за всіма жанровими ознаками це справжній роман, населений десятками персонажів, кожен з яких має своє обличчя (як портрет, так і психологічну характеристику), він є реалістичною художньою картиною подій того часу» [7, с. 48]. Зорієнтованість на широкомасштабність зображення вже в першій повісті відкрила притаманне письменникові тяжіння до створення не тільки соціального, політичного контексту формування характерів своїх героїв, але й до певної етнопсихологічної настроєвості оповіді. Повість «Семен Палій» давала змогу простежити художньо-світоглядні витоки художньої манери Юрія Мушкетика, які сформували його своєрідний письменницький стиль. Подібна творча настанова органічно відповідала зацікавленості яскравими особистостями української історії трагічних часів великої Руїни, адже, як слушно відзначає Лада Федоровська, письменника «... від перших кроків на шляху творчості хвилював і захоплював такий тип характеру, в якому б органічно вчувався елемент державності. Саме ця риса щонайперше визначила людську сутність вже Семена Палія. Прозаїк зумів художньо наголосити на тому, що державність, притаманна способу мислення героя, виявляє себе не лише в масштабах його розумової снаги, у здатності збагнути історичні шляхи свого народу, а й у неухильному вмінні співвідносити дії свої із моральним законом» [6, с. 137].

Основною сюжетною лінією в повісті «Семен Палій» є протистояння двох непересічних індивідуальностей – Палія і Мазепи. Не зупиняючись зараз на тому, що пояснювана офіційною ідеологією того часу «... упередженість автора при теперішньому прочитанні іноді аж вражає (повне очорнення Мазепи, один з найосвіченіших мужів Європи того часу Пилип Орлик показаний як безпробудний п'яниця)» [7 с. 48], відзначимо художню структуру організації страшного і трагічно означеного конфлікту двох особистостей, які стояли на чолі українського суспільства. Найважливішим фактором цього невидимого

протистояння є те, що кожен з героїв увесь час відчуває у своєму житті присутність іншого: «... ніколи не виказували один одному неприязні, та й сходилися не часто, проте кожен з них завжди і всюди почував, що десь живе другий. Не раз очима того, другого, поцінювали свої думки і вчинки» [1, с. 245]. Глибинний зв'язок, основа якого в художньому цілому повісті розгортається як загальна відповідальність за долю національної спільноти, розводить героїв наприкінці твору до становища відкритих ворогів.

У 60-ті роки ХХ ст., коли Ю.Мушкетик писав «Семена Палія», він змушений був дотримуватись офіційно визначеного погляду на постать Мазепи, хоча, безперечно, був знайомий з творами як українських письменників (Б.Лепкий, В.Сосюра), так і зарубіжних (Байрон), у яких гетьман поставав як національний герой України, і аж ніяк не зрадник. Поступове розведення Юрій Мушкетик здійснює через ряд символічно значущих художніх прийомів. По-перше, для творчої манери митця характерне незвичайне введення персонажів у художню оповідь. Мазепа з'являється в момент здійснення своєї заповітної мрії, коли його проголошують гетьманом Лівобережної України. Спека, нерухоме повітря, вигорілий пагорб, гудіння натовпу, як у недобру годину, різко контрастують із блиском розкоші в одязі гетьмана і блиском омріяної булави. Довершенням художніх паралелей, у психологічних характеристиках новопроголошеного гетьмана є введення образу степового хижака – яструба, що самотньо кружляє в небі. «Яструбине чигання на здобич» як головна якість Мазепиної вдачі знайде в повісті подальше логічне завершення у епізоді вбивства чорногуза. Семен Палій з'являється в повісті в епізоді грози, в якій блискавка розтинає небо як гостра козацька шабля. Герой зображений лише на початку майбутніх звитяг. Цілковито протилежними в авторському вирішенні постають і безпосередні реакції персонажів на ситуації, що глибоко зачіпають душевні струни героїв: Мазепа криється зі своїми думками і тамує посмішку; Палій замріяно посміхається спогадам, прояснюється посмішкою.

Значимим у характеристиці героїв є поступове висвітлення внутрішнього сприйняття ними козацтва як такого. Для Мазепи сутнісною є гра в козака (майже маскарадна сцена появи перед Петром; словесні хитросплетіння перед молодого і недосвідченою Мотрею Кочубей). Палій подається автором як справжній «козацький батько». Цікаво, що реальні історичні події поставили Семена Палія окремішньо і від офіційно визнаного гетьманства Лівобережжя, і від Запорозької Січі, тому заселення спустошених земель Правобережної України автор художньо осмислює як створення «маленької Палієвої держави», у якій «... хліб круто пахнув порохом», але й «... порох теж пахнув хлібом» [3, с. 252]. У цьому ж ряду козацької символіки слід розглядати іще одну знакову деталь – ставлення героїв до степу, у якому розкривається цілковита протилежність головних персонажів повісті. Якщо «Палій любив степ давньою любов'ю. Ця безмежність, ця порожнеча хапали за серце, й кликали кудись, і обвівали смутком» [3, с. 316], то «Мазепа не любив степу. Почувався в ньому незатишно й завжди з радістю вертався до домівки» [3, с. 340].

Письменник чітко вказує внутрішні ціннісні орієнтири, що визначають спрямування думок і рушійні сили вчинків персонажів. Подаються вони декількома притаманними художній манері Юрія Мушкетика прийомами: пряма стисла характеристика іншими персонажами, внутрішнє мовлення та одиничний і від того художньо виокремлений і наповнений особливою змістовністю різновид видіння. Саме через видіння подається в повісті ідеал козака-звитяжця для Семена Палія. Славетний кошовий Іван Сірко приходить до Семена саме у скрутну хвилину, і у цьому видінні стисло та метафорично розкривається той головний моральний закон честі й національної гідності, який і вивищує Палія до рівня народного героя, а Мазепу в контексті твору приводить до зради. «Не тільки військової науки учився в нього [Сірка – *Л.Р.*] Палій, насамперед учився в славетного кошового, як любити свій край, як поважати товариство, козацькі закони і звичаї. Він перейняв його біль, його муку, його мрію – побачити свій край вільним і щасливим. В сотнях січ обкрутився Сірко, десятки ран зарубцювались на його тілі, і вічно кривавилась і пекла одна рана – Україна» [3, с. 423].

Державність соціально визначеного для героїв становища нерозривно пов'язується з їхнім баченням образу рідної землі. Для Мазепи влада над частиною українських земель, за авторською інтерпретацією, – це лише можливість особистого збагачення; для Палія – Україна справді та «пекуча рана», яка визначає сенс життя козацького полковника. Безумовно, конфліктна загостреність протистояння цих двох характерів багато в чому має спрощену, художньо непереконливу і віддалену від життєвих реалій наповненість, що відповідало офіційно визнаній версії історичних подій, подаваній лише в чорно-білих контрастах. Звернемо увагу на саму зорієнтованість письменника відтворювати настроєво-реалістичну фактуру складних і віддалених у часі періодів української історії через психологічне заглиблення в людські характери, які ставляться до життя цілковито по-різному, залишаючись при цьому у внутрішньому повсякчасному невидимому діалогічному зв'язкові між собою. Такий підхід дав можливість Юрієві Мушкетикові не просто зримо подати перед читачем події минулого, але насамперед віднайти спосіб передати специфіку страшних і трагічних часів розбрату, коли українець піднімався на українця, коли виокремлювався і формувався як тип національного героя, так і тип національного зрадника, бо тільки через цю пару й можна досягнути справжню сутність національної самосвідомості. Наявна в кожному історичному творі письменника, розкрита найбільш повно у символічному вже за своєю назвою романі «На брата брат», трагедія героя-зрадника як національно означена трагедія самоусвідомлення людини буде подана вже як внутрішнє боріння особистості, відверте прозирання у причини внутрішнього жахливого розполовинення індивідуальності в романі «Прийдімо, вклонімося».

Звернення до історичного минулого свого народу, безумовно, для Юрія Мушкетика не постає як самодостатня мета, хоча, за словами самого письменника, автор завжди прагне, щоб події у творі якомога точніше і повніше

відповідали б дійсності. Головним усе ж слід вважати розуміння того, як історична доба, конкретні життєві обставини визначали долі людей, виокремлювали неперебутні цінності світоглядних орієнтирів. У всій «козацькій епопеї» Юрія Мушкетика окремою цариною художнього дослідження внутрішнього світу людини, звичайно ж, стала проблема взаєморозуміння і спілкування, висвітлювана автором у контексті його історичної зацікавленості насамперед через багатогранне звернення до такого духовного феномена українського козацтва, як побратимство. За свідченням Д.Яворницького, на Січі існував справжній ритуал побратимства: «... січовий козак, котрий або сам нападав, або чекав нападу інших, потребував вірного друга й нерозлучного товариша, котрий міг вчасно прийти йому на допомогу чи відвести від нього несподівану небезпеку. Отож, потребуючи з цього погляду один одного, двоє козаків, цілком чужих для себе, вирішували «побрататися» між собою з метою піклуватися, визволяти і навіть жертвувати життям один за одного, якщо буде потрібно. Для того щоб дружба мала силу закону, побратими йшли до церкви й тут, у присутності священика давали таке «заповітне слово» [8, с. 182].

Список використаних джерел

1. Гуцало Є. Широкий діапазон // Українська мова і література в школі. – 1989. – № 3. – С. 73 – 76.
2. Мушкетик Ю. Гетьманський скарб. – К.: Спалах ЛТД, 1993. – 432 с.
3. Мушкетик Ю. Семен Палій. – Твори: В 2 т. – Т. 2. Жорстоке милосердя: Роман. Семен Палій. Історична повість. Перевидання. – К.: Дніпро, 1979. – С.222 – 519.
4. Мушкетик, Ю. Погоня. Прийдімо, вклонімося... : Романи / Ю. Мушкетик. – К.: Український Центр духовної культури, 1997. – 440 с.
5. Мушкетик Ю. Яса. – К.: Дніпро, 1990. – 831 с.
6. Федоровська Л. На чистих берегах. – К.: Радянський письменник, 1990. – 270 с.
7. Шпиталь А. Історична проза Ю.Мушкетика // Київська старовина. – 1999. – №3. – С.46–54.
8. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т.1. – 560 с.

Надійшла до редколегії 15.05.2011

РОЛЬ ПРЕДМЕТНОЇ ДЕТАЛІ В ХАРАКТЕРОТВОРЕННІ В УКРАЇНСЬКІЙ
ПРОЗІ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття є спробою наукового осмислення функції наскрізної художньої деталі у творах письменників, які писали про дітей і для дітей у 70-х роках ХХ століття. На матеріалі повістей «Старий дзвоник» Віктора Близнеця, «Одиниця з обманом» Всеволода Нестайка, «Славко» Юрія Збанацького, оповідань «Подарунок гарпунера» Миколи Яненка, «Роман Курочка», «Війна», «Архімед» Анатолія Дрофана, «Таємниця», «Дмитрик-партизан» Кузьми Гриба розглядається предметний світ в аспекті характеротворення, що нерідко є стрижневим у поетиці окресленої доби, з'ясовується роль предметної художньої деталі в розкритті світосприйняття героїв, їхніх вчинків, внутрішнього світу.

Ключові слова: психологізм, наскрізна художня деталь, речова деталь, характер, персонаж, символ, колір.

Статья является попыткой научного осмысления функции сквозной художественной детали в произведениях писателей, которые писали о детях и для детей в 70-х годах ХХ века. На материале повестей «Старый звонок» Виктора Близнеца, «Единица «с обманом» Всеволода Нестайко, «Славко» Юрия Збанацкого, рассказов «Подарок гарпунера» Николая Яненко, «Роман Курочка», «Война», «Архимед» Анатолия Дрофана, «Тайна», «Дима-партизан» Кузьмы Гриба рассматривается предметный мир в аспекте моделирования характеров, что нередко является стержневым в поэтике обозначенной эпохи, выясняется роль предметной художественной детали в раскрытии мировосприятия героев, их поступков, внутреннего мира.

Ключевые слова: психологизм, сквозная художественная деталь, предметная деталь, характер, персонаж, символ, цвет.

The article is an attempt of scientific comprehension of function of a through art detail in works of writers which wrote about children and for children in the seventies the XX-th centuries. On a material of stories "The old call" of Victor Bliznets, "A Unit "with a deceit" by Vsevolod Nestajko, "Slavko" by Yury Zbanatsky, stories "The Gift of a darter" by Nikolay Janenko, "Roman Kurochka", "The War", "Archimedes" by Anatoly Drofan, "The Mystery", "Dima-partisan" by Kuzma Grib the real world is considered in aspect of characters modeling, that is quite often rod in poetics of the designated epoch, the role of a subject art detail in disclosing of outlook of heroes, their acts, inside world is finding out.

Key words: psychologism, a through art detail, a real detail, character, the character, symbol, color.

Як відомо, важливою складовою в поетиці реалістичної художньої літератури є тяжіння до максимальної життєподібності образів, а проза 70-х років ХХ століття саме «зміцніла, розщедрилась на цікаві характери» (В. Фащенко). Узагалі проблема людського характеру, дослідження внутрішнього світу героя в художній палітрі є провідною в літературознавчій науці (що засвідчують численні праці М. Бахтіна, О. Білецького, Ю. Борева, С. Бочарова, Л. Гінзбург, М. Жулинського, В. Панченка, В. Фащенко та ін.), а щоб досягнути й передати характер особистості, автор нерідко вдається до психологічного інструментарію, де важливу роль відводить художній деталі.

Проблемі художньої деталі приділяли увагу такі авторитетні дослідники, як Є. Добін, акцентуючи на «естетичній ефективності», неабиякій «цінності» цієї дефініції, бо, на переконання науковця, саме «...в магічній могутності кількома штрихами відтворювати явище в його цілісності й полягає принадність деталі...» [7, с. 349], В. Горинь вважає, що «...словесні образи (зображальні та виражальні), як і образи, у створенні й сприйманні яких беруть участь органи чуття, це форма; художня деталь, як усякий художній образ, це також форма, але змістовніша...», вона є «...формою щодо ідейно-тематичного змісту твору і в той же час вона стає змістом щодо зовнішньої словесної форми, звичайно, в мікроелементі свого вияву...» [4, с. 31]. М. Коцюбинська зауважувала, що художник слова «...у точній деталі ніби робить психологічну емоційну «витяжку» із зображуваної ним дійсності...» [12, с. 159]. І. Цапенко правомірно стверджував: художня деталь – це «...та маленька подробиця словесної тканини твору, яка сприяє образній характеристиці персонажа, показує його настрій, сприяє розвитку дії, розкриттю у взаємовідносинах персонажів ідеї автора...» [18, с.107]. К. Фролова наголошувала на «...необхідності правдивих деталей, які б надавали образіві соціальної і психологічної конкретності...» [17, с.148]. Подібні міркування вчених стосовно ідейно-естетичної функції художньої деталі можна продовжити.

Усі дослідники єдині в розумінні художньої деталі як «засобу лаконічного письма» (К. Фролова), місткого, психологічно достовірного інструмента художньої інтерпретації дійсності. Це той прийом, що допомагає письменнику правдиво відтворювати реальність, нерідко крах чи злет внутрішнього світу героя-індивіда, діалектику його почуттів, багатовекторність емоцій і вчинків.

Як бачимо, скільки дослідників, стільки й думок та поглядів на вищезазначену дефініцію. Оскільки немає чіткого визначення цього «необхідного засобу типізації» (К. Фролова), так не існує й сталого структурування, ієрархічного поділу на категорії, види художньої деталі. Так, наприклад, на думку К. Фролової, деталі – «...за змістом можуть бути соціальні, національні, професійні, вікові, психологічні, локальні...» [17, с. 148]; О. Бандура розрізняє такі художні деталі, які базуються на рівні чуттєвої сфери: зорові (або речові),

звуків, моторів, психологічні [1, с. 52]; В. Кухаренко пропонує класифікувати «одну з яскравих характеристик індивідуального стилю митця» (К. Фролова) залежно від функцій, які вона може виконувати: зображальна (переважно це портретна і пейзажна), уточнююча (речова, або така, що вказує на подробиці маршруту, обстановки), характерологічна (така, що фіксує риси характеру), імплікуюча (тобто передає внутрішній стан персонажа) [14, с. 118] тощо.

У своїй статті ми скористаємося класифікацією Ю. Кузнецова, котрий розрізняє одиничні художні деталі (предметні, зорові, звукові, пейзажні, портретні тощо), які «...за смыслом майже не зв'язані, їх взаємозв'язок об'єднує лише їх відношення до однієї сфери буття...», і наскрізні – це «...групи синонімічних деталей, об'єднаних однією ідеєю, одним естетичним надзавданням...» [13, с. 23] і спробуємо проаналізувати роль останніх у текстах творів письменників 70-х років ХХ століття.

Про художню деталь як «детонатор, що готує вибух ланцюгової реакції асоціацій» (В. Фащенко), у творчості авторів (не лише обраних нами для аналізу) другої половини минулого століття, що писали для дітей і про дітей, знаходимо чимало науково вартісних спостережень у працях Т. Аврахова, Н. Верлатої, Г. Гримич, А. Гурбанської, В. Дончика, М. Жулинського, П. Кириченка, В. Кравченка, С. Ленської, В. Литвина, Д. Міщенко, П. Моргаєнка, О. Моторного, Л. Мороз, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, В. Панченка, І. Приходько, І. Семенчука, М. Слабошпицького, В. Святюця, Л. Тарнашинської, В. Фащенко, М. Хороб, О. Чепурної, Ю. Ярмиша та ін.

У межах нашої наукової студії спробуємо проаналізувати повісті «Старий дзвоник» Віктора Близнеця, «Одиниця «з обманом» Всеволода Нестайка, «Славко» Юрія Збанацького, оповідання «Подарунок гарпунера» Миколи Яненка, «Роман Курочка», «Війна», «Архімед» Анатолія Дрофана, «Таємниця», «Дмитрик-партизан» Кузьми Гриба в аспекті з'ясування вартісності обраної дефініції в художній площині творів, що нерідко набуває символічного звучання.

Занурившись у стосу наукових праць, що присвячені обраним для аналізу письменникам і художній палітрі їхніх творів, можемо констатувати, що літературознавці і критики комплексно не розглядали заявлені повісті та оповідання в руслі обраної нами проблеми. Тож спробуємо власним розумінням естетично-художньої функції вищезазначеної дефініції зробити певний внесок у розробку цього питання.

Плануємо вирішити такі завдання: а) торкнутися теорії обраної проблеми; б) виокремити та простудіювати у вищеназваних творах В. Близнеця, Вс. Нестайка, Ю. Збанацького, М. Яненка, А. Дрофана, К. Гриба найсуттєвіший інструмент письменницького відтворення художнього характеру, психології особистості в цілому – художньої деталі, що нерідко пронизує наскрізно канву художнього тексту.

У процесі системно-цілісного студіювання обраних для аналізу творів нерідко зустрічаємо в арсеналі заявлених письменників такі деталі (зокрема марки, колекцію значків, листи, фото, дзвоник, портфель, торбина, міст,

загадковий вузлик, скатертина тощо), що набувають у художній площині особливої ваги, «несуть у собі думку, мотив, зв'язки» (Є. Добін) з навколишньою дійсністю, з усталеними «правилами» реального життя.

Нерідко автор обирає одну промовисту деталь, яка сповнена глибокого психологізму й наскрізно проходить через увесь контекст твору. Так, наприклад, у майстра «точного реалістичного мазка» (Ю. Ярмиш) Віктора Близнеця в повісті «Мовчун» – батьків портрет, шахи з тіста в повісті «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург», а в «Старому дзвонику» – це «...дзвоник...звичайний собі дзвоник, може, трохи архаїчний ...не простий! Історичний...» [2, с. 276]. Старий дзвоник – «...реліквія, дуже пам'ятна річ...» [2, с. 298] для директора і його перших вихованців. Особливість цього предмета засвідчує і те, що з часом «...обгорілий дзвоник поставили в шафу за скло...» [2, с. 299], як щось дорогоцінне, знакове, пам'ятне.

З моменту появи у школі згаданого атрибута минуло тридцять років, проте традиція не порушувалася: «...першого вересня і в травні, на початку і в кінці навчального року, виносять у двір столик, покривають його червоною скатертиною і тоді...лунає голос мідного, трохи погнутого й надщербленого ветерана-дзвоника, який горів у вогні війни і не згорів...» [2, с. 299]. Дзвоник – символ доброї звістки, символ переходу в зовсім інше життя – доросле, самостійне, невідоме. Цей атрибут, який «горів у вогні війни і не згорів», автор ідентифікує з народом, що пройшов крізь пекло, але вистояв, вижив, проніс у душі найкращі риси, найніжніші почуття. А червоний колір скатертини, на яку ставлять невеличкий дзвоник, указує на значущість цього, здавалося б, побутового атрибута, що навічно закарбувалася в підсвідомості школярів, засвідчує трепетне ставлення дітей до цієї пам'ятки, акцентує на її особливості. Номінант червоного кольору є, так би мовити, хоч і асоціативним символом торжества миру, спокою, над нещодавніми жахіттями катастрофи – війни, але в той же час інтерпретується як показник людського милосердя, душевної краси. Зовнішня деталізація – «...погнутий, зеленкуватий від давності, ще й вищерблений...» [2, с. 274] – згадка про воєнні часи, паралель до людства тієї епохи (зокрема до школярів, які ще зовсім «зелені», проте вже встигли всотати всю складність, а нерідко й невідповідність життя, яка не могла не позначитися на їхній психології, мотивації дій, вчинків), їхнього внутрішнього світу, бо саме через обережне проникнення у психологію індивіда й репрезентується «повнокровний» характер.

Зазначений вище атрибут (дзвоник) певною мірою розкриває психологію маленьких героїв, оприявнює яскраві риси їхнього характеру, що проявляються зокрема у праці. Так, наприклад, Віктор Близнець неодноразово акцентує на вмінні дітей працювати, творити власноруч щось незвичайне, що має місце не лише в повісті «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» (виготовлення героєм шахів з тіста), а й у «Старому дзвонику», у якому репрезентується той момент, коли діти виготовляли «...саморобні ручки – з дерев'яних паличок...» [2, с. 287], «...чорнильниці – з гільз, із баночок, вирізані з дубових плашок,

зліплені й випалені з глини...» [2, с. 287], «...в темній хатині ...різали картон, ділили на смужки газети... а потім із того добра... шили й клеїли собі щось схоже на блокноти, на шкільні зошити...» [2, с. 282]. Хоча країна ще асоціюється з «темною хатиною», проте дії школярів засвідчують їхній творчий потенціал, працьовитість, винахідливість, непереборне бажання й прагнення до навчання, до пізнання нового.

Своєрідність дитячого характеру в повісті «Старий дзвоник» В. Близнеця засвідчує й різнопланова гіперактивна орієнтація дітей, їхній пульсуючий струмінь енергії, сил, натхнення. Автор загострює увагу реципієнта на благородстві й безкорисливості школярів, що мають «...негайний відгук у серці...» [2, с. 285], а оприявнюється сказане в епізоді, коли вони самотужки збирають, висушують і здають «...в аптеки багато лікарських трав...» [2, с. 285], а нерідко відправляють поштою всім (а це й хворі «...жінки, ...льотчики, пенсіонери, бухгалтери, машиністи паровозів...» [2, с. 285]), хто просить дітей «...вислати сухої ромашки, ялівцю, березових бруньок, шалфею, адамового кореня, а найбільше – дуже популярної тепер обліпихи...» [2, с. 285] для лікування «шрамів війни». А все почалося з гербаріїв у стінах школи, які «...були великі й просто розкішні для восьмилітньої школи ...на них – немовби живі квіти й трави, все багатство поліської флори ...рослинки зібрані й наклеєні з великою любов'ю...» [2, с. 285], що вказує на багату флору цього білоруського села, на дитячу любов до того, чим вони (школярі) займаються. У результаті Олександр Іванович, директор Кривичанської школи на Поліссі, зі своїми вихованцями отримували листи з подякою, а лист, як відомо, символ нового, інтенсивно пульсуючого життя, морального «здоров'я» підростаючого покоління. Проте одного разу «...гідролог з острова Діксон, вдячний дітям за трав'яні посиочки, взяв та й прислав їм у школу... велике ікло моржа...» [2, с. 286], але автор не говорить, що ж було далі з цим подарунком. Мабуть, зберігався як сувенір у школі, як пам'ять про добрі вчинки школярів.

На добрі справи «програмував» своїх маленьких героїв і письменник-мариніст Микола Яненко. Якщо у творах В. Близнеця діти збирали гербарії, репрезентуючи таким чином багатющу флору місцевості, й отримали подарунок за доброту, надзвичайну людяність, щирю любов до ближнього, уміння вчасно прийти на допомогу, то в М. Яненка хлопчик Максим (оповідання «Подарунок гарпунера») «...збирає морську колекцію...», у якій «...є і королівські черепашки, і сердолікові камінці, і морський коник, і засушений краб...» [19, с. 4]. Він теж отримав «...подарунок від морського риболова...» [19, с. 4] – зуб кашалота за те, що допоміг «...наловити добрячих окунів...» [19, с. 4] Степанові Гурко – «...відомому гарпунеру китобійної флотилії...» [19, с. 3], котрий приїхав у відпустку до знайомого. Через деталізоване розкриття вчинків маленького героя у вирі буденності прозаїк нібито «закладає» міцний фундамент для розвитку характеру цієї особистості. Хоч Максим зовсім маленький, ще не ходить до школи, але видно, що він добре вихований, уважний, кмітливий, розумний, сором'язливий. Хлопчик, побачивши подарунок, «...ледве стримав радість, ...але

відмовився взяти: мабуть, він вважав, що не має права взяти річ, яка чимось дорога, очевидно, цій людині (Степанові Гурко – уточнення наше – *А.Т.*)...» [19, с. 4], та після наполегливої пропозиції дорослих дитина все ж таки взяла новий експонат до своєї колекції, акцентуючи, що не для себе візьме, а віднесе «...до школи, коли піде в перший клас. Нехай усі побачать...» [19, с. 5].

У творах майстра «особливого світовідчуття» (В. Костюченко) – Всеволода Нестайка – школярі теж займаються колекціонуванням. Так, наприклад, у повісті «Одиниця «з обманом» «...тихий, нерішучий, сором'язливий...» [15, с. 17] Шурик Бабенко, що «...змалечку був позбавлений хлоп'ячого товариства...» [15, с. 18], бо «...часто хворів, і мама, що називається, трусилася над ним...» [15, с. 18], збирав колекцію значків. Проте «...не задумуючись, віддав би свою колекцію, щоб забити хоч один гол так, як Ігор Дмитруха...» [15, с. 19], який був серед однолітків «великою людиною», «молотком», бо «...з'їжджає по перилах з другого поверху, ...хвацько чвиркає-спльовує крізь зуби! А найголовніше – ...грає у футбол...» [15, с. 19]. Дитина ладна попрощатися з дорогою серцю колекцією, аби стати хоч трохи схожим на однокласника, отримати певну самостійність, відкараскатися від надто пильної уваги матері, «зняти» з себе тавро «загнаного зайчати» і стати таким, як інші діти. І така жадана мрія («...зробити щось надзвичайне, героїчне, щоб побачили ...всі-всі...» [15, с. 22]) почала втілюватися в життя Шурика, що оприявнюється в епізоді, коли дитина вирішила дістати м'яча, що залетів на балкон знаменитого футболіста: «...Обабіч Шурикового балкона були прилаштовані дерев'яні штахети ...Шурик зліз на бильця і почав дертися по тих штахетах угору до Бумбарасового балкона. Хлопці одразу помітили. Знизу почулися вигуки: «Диви!», «Ух ти!», «Лізе!»...» [15, с. 23]. Саме після такого вчинку Ігор Дмитруха «...тренував Шурика Бабенка на воротаря...» [15, с. 25].

Є у згаданій повісті Всеволода Нестайка ще один колекціонер – Льоня Монькін, або «...як його ще називають, Льодик Монькін...» [15, с. 48]. Льоня був «...філателістом, тобто збирав поштові марки. У нього було вже три клясери – такі спеціальні альбомчики з кишеньками для марок...» [15, с. 48]. Як і Шурик, Льоня «...тріумфу особливого...» [15, с. 48] серед однокласників не мав. Таке захоплення героя поділяв лише Бабенко, бо саме він «...додивився клясери до кінця (коли Льоня приніс свою колекцію до школи – уточнення наше – *А.Т.*). І наступного дня теж почав збирати марки. Однак, зібравши дев'ять марок, несподівано захопився значками й, кинувши марки, став збирати значки...» [15, с. 49]. Можливо, бажання виділитися, стати особливим, авторитетним спонукало дитину захопитися іншим заняттям. Та згаданий вище Ігор Дмитруха й тут «виділився», проявляючи свою пихатість, заздрість, зверхність. Побачивши, що хлопці обступили Льоню і роздивлялися його колекцію марок, Ігор «...ревниво скривився, витяг з кишені пачку закордонної жувальної гумки і став щедро усіх частувати...» [15, с. 49] і, як будь-які діти, хлопці «...одразу втратили інтерес до марок...» [15, с. 49]. Усю неординарність характеру, складну психограму внутрішнього світу дітей (як Шурика, так і Льоні), динаміку їхніх

настроєвих координат письменник відтворює на тлі душевних переживань, майстерно вмонтовуючи в канву повісті вищезазначені художні деталі.

Як і в повісті В. Близнеця «Старий дзвоник», де директор з вихованцями листуються з людьми з усього Союзу, так і в повісті «Одиниця «з обманом» Вс. Нестайка «...Тося Рябошапка принесла в клас нове захоплення – листування з дівчатками соціалістичних країн...» [15, с. 49]. Хлопцям, зокрема Льодикові, «...все це було, як то кажуть, «до гудзика»...» [15, с.50], але «...його очі загоралися, а серце жалібно тенькало...» [15, с. 50] тоді, коли «...він бачив у дівчачих руках довгастенькі, з тонкого напівпрозорого паперу конверти і на них незнайомі закордонні марки...» [15, с. 50]. Як справжній філателіст, Льоня переймався тим, що дівчата – «...джеркотухи пискляві, ...анічогісінько у тих марках не тямлять – розриваючи конверт, безсовісно рвуть і марки...» [15, с. 50]. Льодик Монькін «...страшенно не любив жіночого роду, тобто дівчат...» [15, с. 48], а тому не міг себе пересилити і взяти пропоновані марки як «подачку» однокласниць, хоч «...у нього, звичайно, таких марок не було...» [15, с. 50]. Та нестримне бажання отримати нові марки (йому навіть наснилося, що «...на його ім'я з закордону прибув цілий вагон марок. І він не знає куди ті марки подіти...» [15, с.52]) було настільки сильним, що хлопчик вирішив дістати жадану адресу будь-якого закордонного хлопчика й написати йому. У цьому Монькіну допоміг випадок – випадково залишений конверт у книзі Сергія Алексєєва «Небувале буває» (до речі, Льоня навіть назву книги вважав символічною, багатообіцяючою) Надею Трав'янку, яку дівчинка здала до бібліотеки. Школяр таки написав листа, але, як виявилось пізніше, не закордонному хлопцю, а дівчинці. Жага поповнити свою колекцію новими експонатами вказує на вольовий характер хлопця, на відчайдушність, цілеспрямованість, наполегливість його натури.

До речі, образ-символ листа (листівки) набуває наскрізного характеру і в оповіданнях Кузьми Гриба («Дмитрик-партизан», «Таємниця» та ін.). Якщо в оповіданні «Дмитрик-партизан» ідеться про відважного й сміливого хлопчика Дмитрика «...з повними туги й рішучості очима...» [5, с. 3] та «...знекровленими рученятами...» [5, с. 6], що розклеював листівки, аби прискорити перемогу, то в іншому творі прозаїка – «Таємниця» (до речі, як і в попередньому оповіданні події розгортаються в часи «...страшної окупації...» [6, с. 13]), сміливістю автор наділяє дівчинку Наталку, яка нерідко брала «...гличик молока, шматок сала, хлібину і несла бійцям...» [6, с. 12], або «...брала кошик і йшла до лісу. Наче по ягоди. Блукала з ранку до вечора між деревами, заглядала в кущі, в яри й зарослі окопи. Але партизанів не зустрічала...» [6, с. 14]. Та «...одного разу зовсім поруч ...у траві вона побачила листівку. Озирнулася – нікого. Взяла до рук синенький аркуш. Забігла до хати. Читає, водить пальчиком по рядках: «Товариші! До вас прийшли партизани. Допомагайте їм, чим можете. Скоро Радянську Батьківщину буде визволено від окупантів. Кожен запитай себе: що ти зробив, щоб прискорити час перемоги...». Затремтіла з радощів Наталочка. Згорнула листівку, під серцем заховала. От і носить вже кілька днів...» [6, с. 14], роздумуючи над тим, чим же допомогти партизанам. Поява цієї символічної листівки, ставлення героїв

оповідання (не лише маленької Наталочки, а і її матері, сусіда Володимира Петровича) до її змісту засвідчує небайдужість людей до подій, що відбувалися. Листівка є уособленням надії на краще, мирне життя, а жест Наталочки – «згорнула листівку, під серцем заховала» – символізує те, наскільки жаданою була перемога в роки війни, засвідчує почуття відповідальності дитини за майбуття, яке, безперечно, уявляється лише світлим і щасливим.

Як відомо, письменники, репрезентуючи своєрідний характер героя, складну специфіку внутрішньої організації його душі, цілісну ієрархію настроєвих орієнтирів, нерідко вдаються до структурованого виокремлення чи то іскрометної риси характеру, чи уподобання індивіда, виносячи їх у заголовок (наприклад, «Климко» Гр. Тютюнника, «Мовчун», «Женя і Синько» В. Близнеця, «Славко», «Максимові штани» Ю. Збанацького, «Маркіян», «Будь обережна, Марійка!» В. Кави, «Ліна» Л. Письменної, «Дмитрик-партизан» К. Гриба, «Роман Курочка», «Старий Зот», «Дід Матхей» А. Дрофана, «Наш Яків Хомич» М. Яненка та багато інших), завчасно готуючи реципієнта до подальшої оповіді.

В оповіданні «упевненого реаліста, майстра сюжету» (Ю. Ярмиш) Анатолія Дрофана «Війна» вищезазначена речова деталь теж зустрічається, але це одинична художня деталь, наскрізного ж характеру набуває поштарська сумка (мікрообраз торбинки зустрічаємо і в повісті В. Близнеця «Мовчун»). Автор відкриває читачам нелегку «історію життя» листоноші Петра Коншина і його сім'ї. Листоноша до війни «...розміреними широкими, але легкими кроками...» [9, с.449] з «...чорною важкою сумкою через плече...за будь-якої погоди обов'язково з'являвся біля кожного будинку, підіймався з поверху на поверх, ішов від квартири до квартири, засуваючи у вузькі щілини поштових ящиків на дверях газети, журнали, листи...» [9, с. 448]. Вважаємо, що поштарська сумка – це свого роду символ життя, ознака того, що воно триває, незважаючи ні на що, а людська надія на перемогу ще жевріє, адже «...листи ще пишуть...» [9, с. 448].

Якщо в повісті «В ту холодну зиму, або Птиця помсти Сімург» В. Близнеця увага реципієнта зосереджується на загадковому вузлику в руках Тасі, що символізує, з одного боку, внутрішній розпач, біль матері за дитиною, яку вона, як гадала, втратила, а з іншого – це її найдорожчий скарб, що проектується на образ Павлика, то в повісті «Славко» Юрія Збанацького перед читачем з'являється «...невибагливий шкільний ранець, старанно вимайструваний Устином Покорським для сина. З сухеньких диктових пластинок, з хитромудрою кришкою, легенький, пофарбований у зелений колір, який уже встиг вицвісти та вкритися пилюкою...» [11, с. 202] і наскрізно проходить крізь художню площину твору. Ця речова деталь насамперед вказує на вправність батька, працьовитість, винахідливість, засвідчує його вміння з найпростішого зробити для своєї дитини таку необхідну для школяра річ, але цей школярський портфель служив і сейфом для «скарбу», скринією для чогось особливого. Цим скарбом, як виявилось, були «...із десятків сухих, як дерев'яні чурочки, макоржеників. Тих самих, які випікалися у їхній печі із змолотого в саморобних жорнах ячменю...» [11, с. 203] та не всі «...дивовижні коржики в шкільному ранці...» [11, с. 229] були їстівними:

це «...незвичайне печиво...» [11, с. 235], «...дивні коржики...» [11, с. 233], «...не всі були однакові, кілька з них виявилися без твердої серцевини...» [11, с. 237]. Саме в процесі розслідування поліцаї виявили, що «...коряві макорженики з ячмінних висівок...» [11, с. 233] – це ніщо інше, як вдало замаскована «...вибухівка, звичайний-звичайнісінький тол...» [11, с. 238], за допомогою якої був підірваний «...металевий, з ажурним плетивом міст...» [11, с. 149]. Як і саморобний портфель, так і наявні в ньому таємничі «...речові докази...» [11, с. 233], є свідченням людської винахідливості в часи окупації, певним мірилом духовності й моральної сили тих, хто захищав свою рідну землю від ворогів. Саме ці стрижневі образи і є тлом, на якому розгортаються непрості стосунки персонажів, подаються обставини, у яких вони опинилися. Мікрообраз мосту акцентує на складнощах людських взаємин, які набагато легше спаплюжити, розбити вщент, аніж збудувати чи «реставрувати». З одного боку, Славковому батькові (Устинові Покорському) вдалося збудувати «сімейний» міст, духовно виважений, морально стійкий (ідеться про стосунки з дружиною й дітьми), але набагато складнішою (у психологічному плані) видається відбудова підірваного мосту, що з'єднував дві частини «старовинного» [11, с. 149] містечка, розділених річкою. Диверсію Устина Покорського реципієнт сприймає як непокору німцям, своєрідний бунт морального простору душі.

Зустрічається таємничий вузлик і в оповіданні «Архімед» Анатолія Дрофана. Саме цей предмет («...якийсь білий вузлик...» [8, с. 440]) з'явився одного вечора на возі немолодого чоловіка Данила Парфеновича, що був добрим колодязником (будував колодязі на залізниці), але згодом виявилось, що «...це був не вузлик, а торбина...» [8, с. 440] і «...в ній туго набита вовна...» [8, с. 440], яку герой привіз із сусіднього села для того, щоб не зганьбитися перед керівництвом і правильно визначити, провівши певний «ритуал», чи близько вода до поверхні. Ця деталь вказує на компетентність, професійність і обізнаність людини, на вмінні вчасно використати на практиці свої знання, великий життєвий досвід.

Нерідко у прозі письменників, які писали про дітей і для дітей у 70-х роках минулого століття, зустрічається така речова деталь, як ніж. Як відомо, у міфології ніж – «...символ сили, боротьби, захисту, жертвоприношення, справедливої помсти, ...у руках лиходія ніж набуває символічного значення наглої смерті, зла, несправедливості...разом з вогнем ніж є містичним охоронцем життя праведної людини, її заступником і другом...» [3, с. 335].

Для підтвердження останньої думки звернемося до тексту повісті Ю. Збанацького «Славко»: «...Борсовський розглядав Славкові макорженики з особливим зацікавленням. Він дістав з кишені френча складний ніж – закордонну штучку з кількома лезами ...відтягнув найгостріше лезо, швидко й старанно почав обшкрібати з коржика колючі ячменеві висівки...» [11, с. 237], де згадана дефініція є символом «кінця», «смерті» батькової таємниці, завершальним етапом сімейного спокою цієї родини, адже тепер стало відомо, з якою метою випікалися

ці дивні коржики. Саме останні допомогли поліції «...викрити дуже важливу справу...» [11, с. 238], знайти справжніх «злочинців».

В оповіданні А. Дрофана «Роман Курочка» названа речова деталь теж зустрічається (в епізоді, де п'ятикласник Роман рятує «спутаного» жеребчика («...п'ятикласники шефствують над колгоспними лошатами...» [10, с. 458]), якого понесла швидка течія Дністра: «...Роман ...порався біля свого човна. Почувши крик, він як стріла метнувся до старого млина. На бігу зрозумівши, в чому справа, Роман миттю скинув штани та сорочку і кинувся у воду. Та зразу ж повернувся назад, витяг з кишені штанів свій складний ніжик...» [10, с. 459]), проте її змістовно-символічне наповнення зовсім протилежне. Саме ніж вказує на жертовність дитини, яка не побоялася небезпечної течії річки й кинулася рятувати тварину, засвідчує сміливість і відважність хлопчика, його рішучість, почуття відповідальності, моральну силу.

Як бачимо, майстерне використання письменниками-реалістами такого психологічного інструментарію, як художня деталь, дозволяє вповні репрезентувати читачу внутрішній світ персонажів, сукупність морально-етичних пріоритетів героїв, своєрідність емоційно-експресивних характеристик зображуваної епохи. Якщо говорити про В. Близнеця, Вс. Нестайка, Ю. Збанацького, А. Дрофана, то їхня проза, обрана для аналізу, позначена чималою кількістю наскрізних художніх деталей, що виконують певні ідейно-естетичні функції. Проте в мистецькому ж доробку інших прозаїків, наприклад, М. Яненка і К. Гриба, предметних художніх деталей не так багато, але їхня «мала» проза (як і низка творів для дітей і про дітей інших письменників цього періоду) вирізняється своєрідними характерами персонажів, самотніми пейзажними панорамами, різноманітністю описів флори та фауни тощо. Ми поділяємо думку В. Фаценка, який підкреслював, що художня деталь – «...детонатор, який спрацьовує тоді, коли є вибухівка...», коли є «...сильний заряд глибоко пізнавальних фактів...» [16, с. 222] у майстра пера. Безперечно, не знаючи життя, особливостей дитячого світобачення, письменник не може бути автором художньо вартісної прози.

Список використаних джерел

1. Бандура О. М. Теорія літератури: Посібник для вчителів. – К.: Радянська школа, 1969. – 286 с.
2. Близнець В. С. Старий дзвоник // Близнець В. С. Древляни. Повісті. – К.: Дніпро, 1979. – С. 269 – 300.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
4. Горинь В. І. Художня деталь як мікрообраз літературного твору // Українське літературознавство. – Львів: Вид-во Львівськ. ун-ту, 1969. – Вип. 6. – С. 23 – 34.
5. Гриб К. Дмитрик-партизан // Гриб К. Партизанські таємниці. Оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 3 – 11.
6. Гриб К. Таємниця // Гриб К. Партизанські таємниці. Оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 12 – 17.

7. Добин Е. С. Герой. Сюжет. Деталь / Е. С. Добин. – М. – Л.: Советский писатель, 1962. – С. 344 – 406.
8. Дрофань А. Архімед // Дрофань А. Загадка старої дзвіниці. Повість. Оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 429 – 445.
9. Дрофань А. Війна // Дрофань А. Загадка старої дзвіниці. Повість. Оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 446 – 455.
10. Дрофань А. Роман Курочка // Дрофань А. Загадка старої дзвіниці. Повість. Оповідання. – К.: Веселка, 1979. – С. 456 – 460.
11. Збанацький Ю. Славко // Збанацький Ю. Привітайте мене, друзі! Славко. Оповідання. – К.: Веселка, 1976. – С. 148 – 272.
12. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К.: Наукова думка, 1965. – 324 с.
13. Кузнєцов Ю. Б. Художня деталь у прозовому творі // Радянське літературознавство. – 1980. – № 9. – С. 17 – 26.
14. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: Підручник для студентів старших курсів філологічних спеціальностей. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 272 с.
15. Нестайко В. З. Одиниця «з обманом» // Нестайко В. З. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Веселка, 1990. – Т. 2. – С. 8 – 90.
16. Фащенко В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.
17. Фролова К. П. Деталь чи подробиця? // Дніпро. – 1979. – № 7. – С. 145 – 148.
18. Цапенко І. Художня деталь у літературному творі // Жовтень. – 1953. – № 6. – С. 106 – 117.
19. Яненко М. Подарунок гарпунера // Яненко М. Подарунок гарпунера. Оповідання. – К.: Веселка, 1977. – С. 3 – 5.

Надійшла до редколегії 11.01.2011

ЗМІСТ

Розділ І. НОВЕ ПРОЧИТАННЯ КЛАСИКИ

Ворова Т.П.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АРИСТОКРАТИЗМУ ЯК РІВНЯ
СВІДОМОСТІ У «КАЗЦІ ПРО МЕРТВУ ЦАРІВНУ
ТА ПРО СІМОХ БОГАТИРІВ» О.С.ПУШКІНА.....3

Заверталюк Н.І.

«МОЦАРТ І САЛЬЄРІ» О.ПУШКІНА В ПЕРЕКЛАДІ
І.ФРАНКА.....9

Ковальова О.К.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ АВТОІНТЕРПРЕТАЦІЇ
У «ПРОГУЛЯНКАХ САМОТНОГО МРІЙНИКА»
Ж.-Ж. РУССО.....16

Подлесна В.Ф.

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕЙ «БРАТСТВА ТАРАСІВЦІВ»
У КАЗЦІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО «ХО».....21

Смаглій І.В.

МАТЕРИНСЬКИЙ КОД У ХУДОЖНЬОМУ РОЗКРИТТІ
ХАРАКТЕРУ АНДРІЯ ЛАГОВСЬКОГО
В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ А.КРИМСЬКОГО.....30

Шаф О.В.

МОТИВ БОЖЕВІЛЛЯ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА:
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ.....38

Розділ ІІ. УКРАЇНСЬКА ПРОЗА 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Бестюк І.А.

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА
КОЦЮБИНСЬКОГО В ЛІТЕРАТУРІ 20-Х РОКІВ
ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ «ТІНІ
НЕТЛІННІ» МИХАЙЛА ІВЧЕНКА).....45

Волощук Ю.О.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ
ВОЛОДИМИРА ГЖИЦЬКОГО «ЧОРНЕ ОЗЕРО (КАРА-
КОЛ)» У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ
РОМАНІСТИКИ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....54

Гладка І.С.

МОДЕРНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ (НА ПРИКЛАДІ
«ІСТОРІЇ ОДНОГО ЗАМАХУ» ГНАТА
МИХАЙЛИЧЕНКА).....64

Іванчукова Є.В.

СВОЄРІДНІСТЬ АВАНТЮРНОГО ЗМІСТУ РОМАНУ
О.СЛІСАРЕНКА «ЧОРНИЙ АНГЕЛ».....72

Нечипоренко С.В.	
Ф.НІЦШЕ ТА В.ВИННИЧЕНКО: РЕЦЕПЦІЇ, ВПЛИВИ.....	80
Носова О.В.	
ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ІСТОРИЧНОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТ.....	91
Олійник Н.П.	
ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В РАННІХ ПОВІСТЯХ АНДРІЯ ГОЛОВКА	99
Степанова А.А.	
МОТИВЫ ЗАКАТА ФАУСТОВСКОЙ КУЛЬТУРЫ В РОМАНАХ В.ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ» И А.ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА».....	105
Тимофєєва О.М.	
ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ПРОЗІ ЛЕВА СКРИПНИКА.....	115
Чорна-Гриценко О.Ю.	
ХУДОЖНЄ ВІДТВОРЕННЯ ВПЛИВУ УРБАНІСТИЧНОГО ОТОЧЕННЯ НА ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧОГО СВІТОГЛЯДУ В ПОВІСТІ ІВАНА МИКИТЕНКА «ВУРКАГАНИ».....	124
Школа В.М.	
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ МОТИВИ У П'ЄСІ ЄВГЕНА ПЛУЖНИКА «ЗМОВА У КИЄВІ»	133
Розділ III. ВІД ШІСТДЕСЯТНИКІВ ДО ДЕВ'ЯНОСТИКІВ	
Горобець О.В.	
ПСИХОЛОГІЧНИЙ КАНОН «ПОЧАТОК–КІНЕЦЬ» У ТЕКСТІ ТВОРУ «ЩОДЕННИК СТРАЧЕНОЇ» МАРІЇ МАТІОС.....	139
Корнілова К.О.	
МОТИВ КАТАСТРОФІЗМУ ДУХОВНОСТІ ЛЮДИНИ У ТВОРІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «БРУХТ».....	147
Котик Т.З.	
ТРАДИЦІЇ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА В ОПОВІДАННЯХ ТА НОВЕЛАХ РОМАНА ІВАНИЧУКА: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ НАРАТИВНОГО ЗНАКА.....	154
Накашидзе І.С.	
ОБРАЗ ВОДИ ЯК УОСОБЛЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДУ В УКРАЇНОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ У КАНАДІ.....	161
Пасько І.В.	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛІВ «ВЗОРОМ ПЕРСЬКОГО» ТА «СХІДНА МУДРІСТЬ» МИХАЙЛА ОРЕСТА.....	168

Полякова С.В.	
СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ ДЕРЕВА ЯК ОСНОВНОГО ЕЛЕМЕНТА МОДЕЛІ СВІТУ У ПРОЗІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ ТА ДЕВ'ЯНОСТИКІВ.....	173
Ромас Л.М.	
СТЕП ТА РОСЛИННА СИМВОЛІКА В «КОЗАЦЬКОМУ ЕПОСІ» ЮРІЯ МУШКЕТІКА.....	182
Тараненко А.В.	
РОЛЬ ПРЕДМЕТНОЇ ДЕТАЛІ В ХАРАКТЕРОТВОРЕННІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	189

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бестюк І.А. – к.ф.н., доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне).

Волощук Ю.О. – аспірантка кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава).

Ворова Т.П. – к.ф.н., доцент кафедри іноземних мов Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Гладка І.С. – асистент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського (м. Сімферополь).

Горобець О.В. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Заверталюк Н.І. – д.ф.н., професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Іванчукова Є.В. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Корнілова К.О. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Котик Т.З. – аспірантка другого року навчання Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Накашидзе І.С. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Нечипоренко С.В. – к.ф.н., ст. викл. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Носова О.В. – аспірант кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського (м. Сімферополь).

Олійник Н.П. – к.ф.н., доцент, зав. кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Пасько І.В. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Подлєсна В.Ф. – викладач кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Полякова С.В. – к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Ромас Л.М. – к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Смаглій І.В. – викладач ДВНЗ українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпропетровськ).

Степанова А.А. – доцент Дніпропетровського університету економіки та права ім. А.Нобеля (м. Дніпропетровськ).

Тараненко А.В. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Тимофєєва О.М. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Чорна-Гриценко О.Ю. – аспірантка кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Шаф О.В. – к.ф.н., доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. О.Гончара (м. Дніпропетровськ).

Школа В.М. – к.ф.н., доцент кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету (м. Бердянськ).
