



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
"ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ"

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія "Філологічна"

Випуск 32

Острог – 2013

УДК 821.161.2

ББК 81.2 Укр.

Н 34

*Збірник затверджено постановою президії ВАК України
від 22 квітня 2011 року № 1-05/4*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету “Острозька академія”
(протокол № 6 від 26 січня 2013 року).*

Рецензенти:

Білоус Петро Васильович, доктор філологічних наук, професор (Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Поліщук Ярослав Олексійович, доктор філологічних наук, професор (Київський Університет імені Бориса Грінченка)

Редакційна колегія:

Архангельська А. М., доктор філологічних наук, професор;

Білоус П. В., доктор філологічних наук, професор;

Вокальчук Г. М., доктор філологічних наук, доцент;

Пасічник І. Д., доктор психологічних наук, професор;

Поліщук Я. О., доктор філологічних наук, професор;

Тищенко О. В., доктор філологічних наук, професор;

Хом'як І. М., доктор педагогічних наук, професор, академік АН ВШ України;

Яворська Г. М., доктор філологічних наук, професор.

Н 34

Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог : Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2013. – Вип. 32. – 334 с.

До збірника ввійшли статті учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції “Актуальні проблеми культури української мови і мовлення”, присвячені питанням українського мовознавства та лінгводидактики.

Для науковців, викладачів, аспірантів, студентів-філологів.

Адреса редколегії: кафедра української мови і літератури, Національний університет “Острозька академія”, вул. Семінарська, 2, м. Острог, Рівненська обл., Україна, 35800.

ISBN 966-7631-70-2

© Видавництво Національного університету
“Острозька академія”, 2013

УДК: 821.161.2

Бекеш Світлана

ПОВІСТЬ ОЛЕСЯ БАБІЯ “ОСТАННІ”: ПРОБЛЕМНО-ОБРАЗНИЙ СПЕКТР

У статті розглядаються проблемно-тематичний та сюжетно-фабульний рівні художнього світу Олеся Бабія. Проаналізовано центральні образи, символи, мотиви на прикладі повісті “Останні”, здійснено спробу типології героїв.

Ключові слова: література резистансу, художній образ, тип, символ, мотив.

В статье рассматриваются проблемно-тематические и сюжетно-фабульные уровни художественного мира Олеся Бабия. Проанализированы центральные образы, символы, мотивы на примере повести “Последние”, осуществлена попытка типологии героев.

Ключевые слова: литература резистанса, художественный образ, тип, символ, мотив.

The article investigates thematic and narrative levels of the artistic reasoning of Oles Babiy. This research work analyses the basic characterizations, symbols and motifs on the example of the story “The Last One”, the attempt of typology of heroes is carried out.

Key words: literature of resistance, characterizations, type, symbol, motif.

В українському літературознавстві останніх десятиліть дослідники все більше концентрують увагу на переосмисленні ідейно-естетичних засад літератури резистансу. З позиції сьогодення більшість науковців, звертаючись до цієї теми, акцентує на домінанті “бунту” (Б. Бердиховська), “світу проти течії” (Є. Сверстюк) в художньо-екзистенційному спрямуванні шістдесятників. Як висловилася Т. Гундорова: “персональність

– ось смисл інтелектуальної самотерапії, яку здійснювали над собою шістдесятники” [5, 8].

Однак досі поза межами літературознавчих досліджень залишаються досягнення багатьох митців першої половини ХХ століття, які теж творили у рамках літератури опору. (Як відомо, цей термін вживається для позначення ідейно-художніх явищ трьох культурно-історичних епох: 1) періоду січового стрілецтва (за дефініцією С.Шаха, “література усусусів, геройський чин резистансу 1 листопада 1918 р.” [13, 83]); 2) підпільної і повстанської боротьби українців під час Другої світової війни; 3) початку 1960-х років, ознаменованого боротьбою за національні, політичні та громадянські права народів, що перебували під контролем комуністичних режимів).

Серед цих майже забутих письменників – представників літератури українського резистансу – чільне місце займає неординарна постать Олеся Бабія, творчість якого в окресленому контексті вимагає неупередженого вивчення та істотного переосмислення. Доробок митця з ідеологічних міркувань чи через надлишковий суб’єктивізм критики тривалий час залишався на маргінесі канонічного ряду української літератури. В основному дослідники вдавалися до інтерпретації поетичної творчості письменника, акцентуючи на її національноспрямованій концепційності: М. Ільницький, Т. Салига, Л. Сирота. Вибірковий аналіз поезій здійснювали М. Нервлий, С. Гординський, Б.-І. Антонич, М. Гнатишак, О. Дорошкевич, В. Радзикович, І. Руснак, Л. Корчинська, Ф. Погребенник, В. Ганущак, Р. Пастух, О. Янчук, В. Шинкарук.

Натомість прозова спадщина О. Бабія, яка, на наш погляд, була достатньо вагомою в мистецькому дискурсі Галичини тогочасного періоду, досі залишається недослідженою. Майже невідомий і найбільш зрілий твір прозаїка – повість “Останні”.

Мета нашого дослідження – визначення проблемно-тематичного та образно-символічного наповнення твору.

Повість Олеся Бабія “Останні” побачила світ 1938 р. у львівському видавництві “Сад” (написана протягом 1933-1935 років, під час перебування в дрогибицькій тюрмі за участь у Віденському конгресі українських націоналістів). Як і більшість творів письменника, зокрема прозових (“Шукаю людини: нариси

з часів війни”, “Гнів: новели”, “Дві сестри: повість зі записок старшини У.Г.А”), “Останні” також містять у підзаголовку авторську жанрову дефініцію: “Повість з визвольної війни”. Назву твору не випадково – письменник прагне художньо змодельовувати постаті борців за державну незалежність. Якщо у “Перших стежах” показано протиборство січових стрільців із польськими окупантами ЗУНР після закінчення I Світової війни, у повісті “Дві сестри” – боротьбу Української Галицької Армії (зокрема у складі більшовицької), то в “Останніх” розкривається одна з перших спроб створення суверенної української держави, єдиної як для галичан, так і для наддніпрянців.

У цій повісті прозаїк подав історію розвитку українського визвольного руху після 1919 року у трьох ракурсах: автобіографічному (Олесь Бабій був свідком усіх описаних у творі подій), фактографічному та публіцистичному (виражений у формі авторських коментарів та оцінок політичної, економічної, моральної ситуації в Україні).

За словами автора, тогочасні міжвоєнні літературні твори, швидше, виступали в ролі історичного документа, адже “не тільки життя кожного українського письменника могло би бути темою і сюжетом повісти, але і кожна повість могла би бути матеріалом для нового літературного твору” [2, 3].. Очевидно, митець намагався висловити свою ідейну позицію.

Художнє відтворення життя борців за незалежність склало фабульну основу повісті. Орієнтація митця на реальні факти, відображення їх із цілковитою достовірністю, навіть “фотографування” їх з метою показати людям справжній стан речей і, можливо, виправити його в ім’я “ліпшої будущини” (І. Франко) – основні естетичні засади і принципи моделювання письменником дійсності в повісті.

Виразна деталізація та фактографізм дозволили авторові художньо переконливо відтворити трагізм буття особистості в межовій ситуації міжвоєнного періоду. В повісті розгортається максимально наближена до реальності картина “буднів” українського війська. Тексту властивий справжній історизм, основними способами філософських узагальнень, як правило, є рефлексії персонажів, схильних висловлювати власні погляди в закінчених формулах етичного змісту.

Зав’язка сюжету – в звичній для О.Бабія манері психологізації явищ через пейзаж. За допомогою прийому паралелізму автор зіставляє військо і поле (“Понад зжатими загонами, між довжезними рядами полукіпків, над покосами, сіяють, виблискують до сонця гострі леза багнетів і цівки ржавих крісів” [3, 5]), воїнів і женців, меча та серпа (“те військо і ті женці й косарі, то рідні брати, сини найкращої й найнещасливішої країни на світі божому, та що та країна буде аж тоді щаслива і вольна, коли не тільки серп і плуг, але й меч яснитиме в руці синів народу хліборобів” [3, 6]), синьо-жовтий стяг і лани під небом (“А над тим військом, над буйними головами вояцькими вихитуються на вітрі рідні прапори двоколірні, на які впала блакить синього неба, а позолотила їх барва пшеничних ланів хлібородних” [3, 5]). Таким чином, на тлі розкішного пейзажу постає ключовий збірний образ повісті – українське військо. Із розгортанням сюжету образ війська зазнаватиме трансформації: від радісного переможця (“якаж солодка війна для тих, що побіджають!” [3, 6]) та самотнього філософа (“машерує тихо, мовчазно, мов заслухане в тишину піль, задивлене в далечінь...” [3, 5]) до пораненого жebraка (“бліді, вимарнілі, вкриті ранами, з лицами пошрамленими шаблоками, з пощербленими головами, деякі без одної руки, інші з перевязаними головами в биндах, одягнені в лахміття часто вшиті з мішків і верет...” [3, 180]), навіть фантому, але на диво вітаїстичного (“ці мерці співають” [3, 184], “оболочені, задихані, голодні, але веселі і щасливі” [3, 87]).

Семантично споріднений з попереднім образ війни: від її поетизації (“війна то найкраща річ у світі” [3, 17]), трактування як сну – до амбівалентного сприйняття: “життя, особливо війна, повні контрастів” [3, 94]). Війна виступає значеннєво-значущим об’єктом, який із ілюстративної реальності трагічного світу трансформується в масштабніший символічно-алегоричний образ філософського звучання.

Різноплановим постає образ України, що розкривається через сприйняття різними персонажами. Вона розмежовується на Галичину і власне Україну (рідше Малоросію). Насамперед, це знедолена земля: “Од віку тратують наші лани чужинецькі полки ворожі, од віку хліб наш кормить ворогів України” [3, 5].

Часто Україна асоціюється з хаосом (очевидно, через політичну чи національну розрізненість населення): “то хаос, а не ясний оформлений світ” [3, 104] або ж кладовищем: “Вся Україна – один цвинтар” [3, 108]. Нерідко відбувається протиставлення України і Русі, оскільки остання деякими персонажами (наприклад, галицькими москвофілами) трактується як синонім Росії.

У творі розгалужена система персонажів. Кожен із них виконує свою функцію в структурі сюжету. Яскраво виписані образи військових проводирів – щирі патріоти та спрагли до влади самодури, реальні постаті та створені авторською уявою, різноманітні представники простих воїнів (селян, жителів передмість), інтелігенції; священослужителів кількох типів; образи речників розмаїтих політичних поглядів – українських самостійників, федератів, москвофілів, більшовиків, денікінців тощо, котрі розкриваються повною мірою через зіставлення персонажів, їх людських сутностей.

Це стрілецькі ватажки Петро Орлич, Ярослав Зазуляк, полковники Смола, Вдовичук, осавул Мельниченко, отамани Павленко, Тютюник, Юрко Татарчук, Волох, Божко, “поручики” Опокін, Дуб, сотник Хмара, отаман Симон Петлюра, звичайні воїни Богдан Петренко, Михайло Муха, селянин Волощук, юний Павлусь, виразники русифікаторських поглядів Надя Вишенська, Михайл Вишенський, сім’я Зазуляків, священник Зазуляк та отець Козакевич.

Типи героїв, характерні прозовій творчості О. Бабія, яскраво виявляються в повісті “Останні” (в основу класифікації покладено “збірний критерій”):

- тип героя-проводника (Симон Петлюра, Юрко Татарчук);
- тип військового інтелігента (Петро Орлич, Ярослав Зозуляк);
- тип дезорієнтованої національної еліти (Надя Вишенська, сім’я Славинецьких)
- тип представників духовенства (отець Зазуляк, Козакевич).

Підкоряючись задумові, автор відображає трагічну долю “останніх” борців за волю України: частина з них гине (чи то через хвороби, адже українська армія не мала достатньої кількості не те, що ліків, але й їжі та одягу; чи від зброї ворога), більшість вимушено емігрує до Америки, Бразилії, Чехії, на ко-

пальні Франції, решта не може знайти належного місця в суспільстві, оскільки можливість створити єдину суверенну державу втрачена.

Мотиви безнадії виражаються через рефлексії центрального персонажа, характеризуючи ситуацію, що склалася у двадцятих роках минулого століття для українських патріотів: “Ми, вигнанці можемо вернути на Україну або побідниками, або наші кости перевезуть може колись майбутні вільні покоління – з чужини – до вільної держави української під гомін софійських дзвонів... привезуть з цвинтарів у Празі, Парижі, Александрові...” [3, 215].

Трагічне рельєфно репрезентоване в творі через мотиви втоми: “Паде з утоми військо на дороги / З утомлених долонь вже випав кріс, / А босі ноги пухнуть зі знемоги.” [3, 52]; смерті: “За трупом труп котився до могили” [3, 53], “Ти смертю народню смерть поправ” [3, 54], страждання: “Летіли зойки і ранених зов” [3, 54].

Основний акцент у повісті “Останні” зроблено на образі блудного сина, який розкривається через рефлексії Вишенської. Для неї під це визначення підходять і Зазуляк, й Орлич: “обидва блудні сини народу, який, на жаль, не знає чим він є: руским чи українським” [3, 104], і український народ загалом, і вона сама: “блудна дочка вертає до своєї матері вітчизни!” [3, 203].

Важливу роль відіграють розповіді другорядних героїв, які фактографічно деталізують центральну тему: “Кожний козак повстанець, то була повість, героїчна грізна поема смертельної боротьби, трудів, пригод, зусиль, кожне оповідання козака було героїчним епосом, супроти якого блідне “Іліяда” й “Одисея”” [3, 122].

На історичних реаліях побудована ще одна тема – одна з останніх битв українського війська під Базаром, що обернулася трагедією для українців. У повісті ця подія змальована одним штрихом у спогадах Петра Орлича про криваве побоїще, яке забрало життя близько трьохсот п’ятдесяти повстанців. Ширше художнє прочитання цього факту знайдемо у поемі, що так і названа – “Базар” (збірка “Пожнив’я”), де більш детально зображені жажливі реалії: “На скоростріли йдемо голіруч” [4, 48], “Над свіжим гробом, що на всіх чекав, / Мовчало триста п’ятдесятя вояків, / Ніхто не зрадив, ласки не благов” [4, 53]).

Смисловий центр твору становить не лише змалювання нації як найважливішого суспільного організму, але й сприйняття людини як окремої особистості і головного об'єкта поглибленого і деталізованого психологічного аналізу, що спрямований на розкриття поведінки “я” під час військових дій.

У творі присутні дві сюжетні лінії (історична та інтимна), які взаємопереплітаються. У повісті О.Бабій виводить своєрідну формулу кохання: “любов + ідея”: почуття Наді до Ярослава зникає, коли вона позбувається москвофільських переконань, натомість прихильність до Петра зароджується з захоплення його вчинками та чіткою національною позицією. Стосунки відбуваються за принципом градації: вороги – противники – друзі – закохані.

Однією із сюжетно-композиційним домінант, що формує художню структуру повісті, є політична ситуація в країні, яка, на думку автора, є основною причиною поразки і державної трагедії. Ми торкнулися цього явища через систему образів, показавши представників різних ідейних таборів – монархістів, соціалістів, більшовиків, денікінців, народників, гетьманців. Це виразно простежується, зокрема, у змалюванні образу Богдана Петренка, який, перед тим, як піти в лави січових стрільців, був у війську гетьмана Скоропадського, один із його братів воював у війську більшовиків, інший, монархіст, боровся разом із Денікіним. Така ситуація, коли родичі поставали один проти одного у складі різних армій, була звичною для України воєнного періоду (згадаймо братів Половців з роману Ю. Яновського “Вершники”). Різноманітні політичні табори зображено крізь призму сприйняття самого автора – якщо січових стрільців часто називають найкращою армією, то більшовики навпаки, постають як надзвичайно жорстока, завжди “п’яна й здеморалізована” сила. О. Бабій змалював різноманітні суспільні верстви з метою здійснення обсервації структури психіки тогочасної людини.

У творі присутня розгалужена система символів. Кілька разів у тексті зринає символ могили, найчастіше як синонім смерті. Цей образ викликає в головного героя рефлексії про одвічні релігійно-філософські категорії вічності, існування інших світів, марноту буття (епізод про зіткнення на полі битви Орлича та Зазуляка). Вдруге знаходимо згадку про козацьку могилу ча-

сів Хмельниччини, що захищає хліборобів від куль (таким чином, загиблі герої оберігають нащадків).

Символ білого снігу як спокою, сховку від реальності постає в трактуванні письменника синонімом смерті, атрибутом іншого, позбавленого суєти, життя: “Білий сніг паде на босі ноги мерців, укриває їх ніжним серпанком похоронним...” [3, 82].

Релігійний символізм трансформує образ смерті, пропонує можливість її сприйняття як невід’ємної стадії існування особистості, під час якої відбувається перехід у безсмертя. У творі оприявлена символіка страху та надії. Герой О. Бабія в есхатологічних роздумах іде далі. Смерть, на його думку, наймогутніший володар: “... за кількадесять тисяч літ смерть пригорне весь нарід наш, і російський, не буде Росії ні України, так як нема сьогодні Вавилону, Ассирії... а за мільйони літ вся земля зміниться в хаос, мряковину, з якої повстала...” [3, 116]; через віки не буде держав, залишиться хаос (повернення до начал, пригадаймо давньогрецьку хтонічну міфологію). Прозаїк використовує мотиви ненависті, марноти всього сущого, яким протиставляє любов: життя не лише боротьба, але й любов, одухотворена через почуття до прекрасного, у цьому випадку до жінки. Христові заповіді любові до ближнього набувають новітнього трактування “полюбити ворога”. Це єдиний шлях до духовного порятунку і якісного покращення життя на землі.

Присутня у творі філософська категорія вічності, своєрідного універсу: “перед лицем вічності всі війни безглузді” [3, 116]. Теорія про безсмертя душі з’являється в рефлексіях Петра Орлича (ці мотиви вже зринали у роздумах Мухи). Такі думки виникають не в розпалі битви, а при зіткненні з соціальним та особистим ворогом віч-на-віч. Так, розтрощена кулею статуя Христа сприймається головним персонажем як знак перемоги зла над добром: “Чи той хрест розбитий кулею не значить, що націй землі меч сильніший від Христа, зло міцніше добра?” [3, 117]. Однак він не змінює власного рішення, оскільки переконаний – лише добрими справами можна творити майбутнє.

Привертає увагу в творі образ меча. Розуміння цього символу в літературі багатозначне: влада, правосуддя, вища справедливість, зрештою і смерть. [3, 221]. У теології існує поняття “меч духовний” (тобто Слово Боже). Втім у контексті твору

стає зрозуміло, що О.Бабій подає символи меча та хреста з метою протиставлення: “носія смерті” та “дерева життя” (одне з трактувань полісемантичного символу хреста), земного та небесного, фізичного насилля та духовного спасіння.

Крім хреста, символічно відтворено багнет С. Петлюри. Зброя завжди була неоднозначним символом влади у проявах агресії чи захисту, часто символізувала боротьбу [3, 269]. У повісті розбитий багнет отамана символізує закінчення ним боротьби, а підняття його воїнами – продовження ними місії провідника.

Таким чином, прагнучи увіковічнити подвиг, свідком якого був сам, через використання різноманітних засобів (автобіографізму, портретування, внутрішнього мовлення героїв), привнесення у сюжетну канву полісемантичних символів та мотивів, О. Бабій зумів витворити широке епічне полотно з розгалуженою системою амбівалентних персонажів. Повість “Останні” є яскравим зразком художньої трансформації теми боротьби української нації за власну незалежність.

Список використаних джерел:

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / С. Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка; Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.
2. Бабій О. Дві сестри: Повість зі записок старшини УГА. / О. Бабій. – Чикаго, 1971. – 147 с.
3. Бабій О. Останні: Повість з визвольної війни / О. Бабій. – Львів: Сад, 1938. – 217 с.
4. Бабій О. Поживя: Поеми. / О. Бабій. – Львів: Сад, 1938. – 97 с.
5. Гундорова Т. І. Шістдесятництво: метафора, імя, дім / Т. І. Гундорова // Коцюбинська М.Х. Мої обрії: в 2 т. – К.: Дух і літера, 2004. – Т.2. – 2004. – С. 4-10.
6. Погребенник Ф. Олег Ольжич і поезія українського резистансу / Погребенник Ф. // Визвольний шлях. – 1995. – №9 – С. 8-9.
7. Салига Т. Нескорена Муза (Штрихи до поезії УПА) / Т. Салига // Шлях перемоги. – 1994. – 15 жовт. – С. 7.
8. Салига Т. Ю. Високе світло: Літ.-критич. студії. / Т. Ю. Салига. – Львів: Каменярь; Мюнхен: УВУ, 1994. – 270 с.
9. Сверстюк Є. Блудні сини України. / Є. Сверстюк – К.: [б.и.], 1993. – 256 с.

10. Сенік Л. Роман опору і література трагічної свідомості / Л. Сенік // Слово і час. – 1996. – №1. – С.12-14.
11. Тресидер Дж. Словарь символов / Дж. Тресидер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
12. Франко І. Метод і задача історії літератури / І. Франко. // Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, – Т.41. – 1984.
13. Шах С. Львів – місто моєї молодості: Спомин, присвячений тіням забутих львів'ян. / С. Шах – Мюнхен: Християнський голос, 1955. – Ч.1,2. – 270 с.

УДК 821.161.2 – 1. 09

Біляцька Валентина, Шахова Катерина

“З ЧОЛОМ ВІТЧИЗНИ БІЛИЙ МІЙ УЧИТЕЛЬ” (ХУДОЖНІЙ ПОРТРЕТ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ)

У статті осмислюється трансформація творчого буття, художній образ Олександра Довженка в поезії М. Вінграновського, В. Стуса, І. Калинця, В. Підпалого і В. Діденка, які, прагнучи зберегти реальне зі світу Митця, відкрили таємничий геній “людинолюбця-Довженка”.

Ключові слова: Довженко, образ, поезія, естетичні засади, шістдесятники.

В статье осмысливается трансформация творческого бытия, художественного образа Александра Довженко в поэзии Н. Винграновского, В. Стуса, И. Калинца, В. Подпалого и В. Диденко, которые стремились сохранить реальное с мира Мастера, открыли таинственный гений “человеколюбца-Довженко”.

Ключевые слова: Довженко, образ, поэзия, эстетические засады, шестидесятники.

The article reveals the transformation of artistic being, Alexander Dovzhenko's image in poetry of N. Vyngranovskiy, V. Stus, I. Kalinets, V. Pidpalyj and V. Didenko which had a strive to save the reality from the Master's world, revealed secret genius “Dovzhenko like a person who loves the essence of all nature”

Key words: Dovzhenko, image, poetry, esthetic ways of representation, man of the sixties.

Постать Олександра Довженка – великого кіномитця, письменника, художника, публіциста й громадського діяча, у житті якого світ, об'єднаний у слові “краси і правди”, був пріоритетним, потребує кожного разу нового осмислення. Малодос-

лідженою є тема зв'язку О.Довженка з рухом шістдесятників, який проявляється, перш за все, у послідовному успадкуванні творчого доробку талановитого митця-наставника, його впливом на становлення естетичних засад, духовно-морально-го й естетичного рівнів письменників-шістдесятників.

Поглиблюючи свої роздуми про феноменальний рух шістдесятників як цілісність, М.Наєнко в науковій розвідці “Три уроки шістдесятництва” акцентував його культурологічну й естетичну змістовність. З приводу “гарячої зони” в українському літературознавстві визначив три “уроки” шістдесятників: орієнтація на спадкоємність культур і літератур; ліризм творчості; відчуття граничного стану щодо вираження творчого “я” [12, 12]. Літературознавець наголошує, що у витоків руху, може, й не зовсім усвідомлено, стояв саме О.Довженко, і в кожному “уроці” визначив домінанти його впливу.

Стосовно першого “уроку” М. Наєнко зазначив, що у свій фундамент шістдесятники “поклали фольклор, слово Шевченка, енергію Довженка і технічні досягнення світової класики. Шевченків біль і його мелос у В.Симоненка, Довженкова пристрасть у поемі “Ніж у сонці” та кіноповісті “Криниця для спраглих” І.Драча, неприховане тяжіння до модерного слова західних авторів у В.Шевчука... Це вже не кажучи про прагнення всіх шістдесятників міцно стати на романтичне крило, яке свого часу підняло в небеса і автора “Слова”, і Гоголя, і Довженка, і багатьох інших українських авторів” [12, 12].

Другий “урок” шістдесятників полягав у усвідомленні ними істини, що ніяка описовість, ніяка репортажність і ніякий псевдопафос не можуть втримати літературу в літературі. Для цього є вивірений століттями інструмент, який пов'язаний безпосередньо з душею людини, “а єдиним засобом вираження її і проникнення в неї є ліризм” [12, 12]. Як справедливо відзначив Ігор Качуровський, навіть “наш епос – почавши від “Слова о полку Ігореві” і кінчаючи фільмами Довженка – це суцільна лірика” [8, 504].

Третій “урок” – прагнення художньої, естетичної неповторності й довершеності. О.Довженко ще в 1944, а потім у 1954 роках бив на сполох, що краса почала зникати з кіно й мистецтва загалом”. Довженкові заклики дивитися в небо, бачити

зорі змушують згадати давню, наївну, але глибоку думку Дж. Віко про походження поезії: вона почалася з того, що “Тіганти підняли очі і помітили Небо...” [3, 776]. “Саме через красу, яка виявляється і в задумі, і в володінні технікою письма, можна досягти естетичної неповторності” [10, 12]. Винайдена свого часу романтиками і сформульована О.Довженком як “закон художнього сусідства”, вона (антитеза) під пером шістдесятників працювала з новою силою і ще раз підтвердила, що естетичний код романтизму в генах українців висіяний самою природою” [12, 12].

Для творчості поетів-шістдесятників характерна яскраво національна визначеність, звернення до героїчної минувшини України, що творилася на ґрунті поетизації реалій рідного фольклору, української ментальності, творчості О.Довженка. І. Дзюба відзначив: “Довженко весь є Україна, від початку до кінця Україна, що відкрилася для людства і людству належить [2, 708].

Про важливий аспект зв’язку О.Довженка з рухом шістдесятництва зазначає Г. Дмитрієва-Буряк у розвідці “Український феномен (шістдесятники в кіно і в літературі)”: “На тематичне формування українського кіно, появу стилістичних напрямів, процес жанроутворення вплинула література. Знаменно, що і дух “нової хвилі” спочатку виявився саме в ній. Але, з іншого боку, відбувався все більший вплив спадщини Довженка на літературу, зближення двох видів творчості – словесного і візуального. Цьому особливо допомагала і творчість поетів-шістдесятників. Молодий поет М.Вінграновський – учень О.Довженка – створює у фільмі “Повість полум’яних літ” довженківський образ Івана Орлюка” [5, 152].

М. Вінграновський чи не найбільше піддався впливу творчого генія О.Довженка, якому долею судилося зустрітись з ним, стати його учнем. Як справедливо відзначив В. Моренець, “довженківський добротворчий пафос, його розуміння творчості як торжества свободи і краси резонуватимуть у кожному слові поета” [10, 130], він виявив вищу незалежність художника від диктату часу так органічно й натхненно, як в українській літературі ХХ ст. це вдалося хіба що ранньому П.Тичині, Б.-І. Антоничу або О. Довженкові.

Н.Лисенко в статті “Фрагменти буття українських письменників: 1956 – 1960-ті роки” зазначає, що 1956 рік був і ювілейний – 100-річчя від дня народження І. Я. Франка, і трагічний – з життя пішов О.П.Довженко. Геніальна творчість цих велетнів ставала все вагомішою для старшого й молодшого поколінь, розширювалися “параметри оцінок їхньої спадщини”. “Навіть, якщо не про все можна було говорити вголос, то сокровенні думки і висновки, які були діаметрально протилежні офіційним, розширювали горизонт правдивих знань, ставали поетичними символами і метафорами” [11, 172].

Саме символічного значення набув “портрет кінорежисера і письменника” [11, 173] в поезії шістдесятників: М.Вінграновського “Слава художнику”, “Присвячую Олександру Довженкові”, “На золотому столі”, “Учителю, тепер ми вдвох з тобою...”, “Синє”, “Рожеві ружі білою водою”, цикл “Довженко”, В. Стуса “Останній лист Довженка”, І. Калинця “Олександр Довженко”, І.Драча “Світанок”, В. Підпалого “Довженко”, В. Діденка “Довженкова дума”.

М. Вінграновський, у розмові з кореспондентом газети “Літературна Україна”, говорив, що найближче відчув Олександра Петровича, коли грав Івана Орлюка в “Повісті полум’яних літ”. “У щоденнику Довженко писав, що Іван Орлюк – це я, Довженко. Так що певною мірою у цьому фільмі я зіграв і самого Довженка” [14, 7]. На запитання про головні засади творчості Олександра Петровича, М.Вінграновський дав лаконічну, але блискучу відповідь: “Талант і світогляд, усвідомлення: кожен художник мусить мати свій народ. Народ – не намалюєш, не позичиш” [14, 7].

У поетичному доробку М.Вінграновського твори, присвячені Олександру Петровичу Довженку, написані протягом 1956-1977 років та спогад-розповідь про знайомство з геніальним митцем – оповідання “Рік з Довженком”. Поезії можна об’єднати у *вільний* ліричний цикл, основою якого є світоглядний зв’язок між віршами, у яких автор сформулював свою концепцію творчої особистості, зумовлену філософсько-естетичними пошуками 60-70-х років. На думку літературознавців (І.Дзюба, М.Ільницький, Т.Салига, Л.Талай та інші) поета з Учителем поєднувало глибоке відчуття високого ідеалу та

краси, філософічність думок, концентруюча “м’якість, витонченість барв і ліній образу, який скільки не розчленовуй, а суть його не оголюється” [15, 28 – 29].

Адресуючи величальні слова Вчителеві в поезії “На золотому столі”, автор прагнув заново осмислити довженківські естетичні засади, визначив роль і місце митця в історії країни, історії культури, апелював до найуживаніших його образів. Т.Салига звертає увагу на “емоційно забарвлені пейзажні деталі” [15, 29], які мають символічне значення, а образ художника “асоціюється саме з образом козака як носія вищих моральних чеснот народу”, який кличе до “творчих висот, злетів, активізує народну духовність” [15, 29].

Образ Довженка в поезії “На золотому столі” розглядається крізь призму декількох літературних традицій: від античності – до сучасності. Для поета “український Гомер” – це не тільки тип Митця, приреченого жити наодинці зі своєю совістю (дивись “Щоденник”), а й такий, що знаходиться між двома відкритими межами свого існування: Довженко є представником існуючого суспільного ладу, але не може відректися від власного світосприйняття, перед нами образ Митця – “генія-козака”, який є носієм національних ідей: “Це він не зійшов до народу вниз, // А тихо злетів до народу свого” [1, 43].

Символічним є й образ *золотого столу*. Як відомо, золото було символом царської влади і водночас символом життя, життєдайності, божественного розуму. За золотим столом, символом духовного царювання, сидів тільки Довженко, бо йшов до нього “осіяний добром”, писав “золотим пером”, тому й підвівся “козак за столом золотим” [1, 43].

У поезії відчувається самотність “генія-козака”, він є вигнанцем, для якого воля і свобода духу неможливі, як і для його попередників – О.Пушкіна, М.Лермонтова, Т.Шевченка. Автор розуміє найпотаємніше в бутті Довженка – неможливість досягнення духовної й душевної свободи, яка компенсується творчим горінням, “очищенням”: “Він йшов до стола крізь бутенний хмиз // В буремнім вогні беззупиння живого” [1, 43].

Трактування образу Довженка споріднене з трактуванням образу мудреця, який у східній філософії поставав як посередник між верхами і низами, і, будучи виразником народних ін-

тересів, доносив його сподівання до верхів. Вибудовуючи образ Довженка в такому типологічному ряду: “Там Пушкін під зорями і Тарас, // Там Лермонтов плаче вві сні і лютує [1, 43], поєднує геніальність Шевченка й Пушкіна з демонічною творчою сутністю Лермонтова.

“Присвячую Олександрю Довженкові” – “монолог душі”, у якому вчувається “поетова сповідь, зізнання” [15, 30], йдеться про перепустку Маестро білого у творчий світ, що “стане довжиною // В усе твоє швидке кіножиття” не тільки ліричного героя [1, 233].

Вірш-цикл “Довженко” М. Вінграновського розкриває реципієнту душу і внутрішній світ митця, “золоті вогневі очі, де обнялись життя і смерть” [1, 34]. Ім’я Довженка прямо не називається автором, але надзвичайно промовистими щодо цього є рядки поезії: “Благословенні води літ, // Літа Десни благословенні // І часу вічного політ // В однім осяянім іменні” [1, 34].

Автор визначив роль Довженка не тільки у його творчій долі, а й багатьох українських письменників, яким судилося “судьби щасливе одкровення”, близьке знайомство з генієм славетного Вчителя, з школи якого винесли вічні ідеали мистецтва “многокрилля поколінь”, яких єднало джерело “озореного імення” [1, 34].

Наступний вірш циклу нагадує стилізацію під українську народну пісню з постійними повторами, що торкаються погляду у майбутнє: “А моря не видно...” [1, 35]. Останній рядок кожної строфи передає постійні сумніви щодо здійснення задумів: “Не доїдемо...”, “Притомилися...”, “Там побачимо...” т.д. Можливо натяком на складну долю митця, яка в усі часи була синтезом постійних злетів і падінь: “З гори та під гору від щастя до горя – // Притомилися” [1, 35]. У третьому вірші циклу йдеться про Любов як символ оберегу на життєвій “дорозі”, Любов до рідної природи, України, свого народу: “Вона в душі його стояла, // Коли кривавивсь світ при нім, // І, як могла оберегала // Його в стражданні золотім...” [1, 35].

Провідними в поезії “Слава художнику” є образи осені, смутку, прощання, написана вона в рік смерті О. П. Довженка. Сум за втратою тих, кого він “на крила узяв у довір’ї своєму” [1, 233], став духовним наставником, поводитирем у майбутнє:

Добре, що ти нас збентежив красою великого серця,
Добре, що ти в наші руки поклав несподівано Землю,
Землю поклав, щоб злітати могли ми над нею для щастя,
Добре, що ти наша совість і мужня упевненість наша [1, 233].

У поезіях М.Вінграновського про О.Довженка є вірші-присяги, є вірші, у яких автор не називає імені Вчителя, а оперує фактами його біографії, вводячи образи-символи. Символом життєвої мудрості, врівноваженості, гармонії, досвіду: “З чолом Вітчизни білий мій Учитель...” [1, 98] постає незримий, але явний Довженко в поезії “Рожеві ружі білою водою”. Ця поезія побудована на глибокій образності: “Рожеві ружі білою водою // Я поливав в сумнім його саду... // ...Червоні ружі синьою водою // Я поливав крізь промені руді” [1, 98].

“Рожеві ружі білою водою...” – філософська лірика, роздуми автора про життя і долю не тільки Вчителя, а й народу. Зміна рожевих руж на червоні символізує зміни в душі ліричного героя, адже рожевий – колір юності і мрій, а червоний – життя і досвіду. Білим кольором М. Вінграновський змальовує образ Довженка – “білий мій Учитель”. Ліричний герой “білою водою” (тобто досвідом) поливає “рожеві ружі” своєї душі в мистецькому саду Довженка. Саме за допомогою образу води відтворено таємниче “переливання”, збагачення досвіду одного славетного митця досвідом іншого. Семантично місткі метафоричні образи цієї поезії мають глибокий зміст, що в черговий раз доводить нам духовну єдність двох великих письменників української літератури ХХ століття.

З образом Олександра Довженка зустрічається читач і в ліриці поетів-дисидентів – В.Стуса, І.Калинця, ознакою якої є загострена правдивість і безкомпромісність. Високо цінував, свідомо успадковував не тільки творчість О.Довженка, а й особистість великого митця, як невичерпне джерело гуманізму, чуйну, інтелігентну людину В.Стус. Якщо в поезії М.Вінграновського образ Довженка асоціювався з Учителем, життєву позицію якого він взяв на озброєння, то у свідомості В. Стуса Олександр Петрович постає ідеалом митця, справжнього українця, патріота й трудівника, до якого необхідно рівнятися: “Коли буде йтися про сучасного учителя для України, то іншого не знайдеш. Це джерело вічного натхнення, людина,

що рвалася зі свого часу і, крім іншого, навіть своїм поривом відбила цей час" [17, 123].

Заповіді О.Довженка були близькі по духу В.Стуса, про втілення однієї з них він писав: "...у кожній речі "виливатися" настільки, щоб, коли завтра помирати, не привелось жалкувати за невиспіваним і недоказаним" [17, 126].

Провідним мотивом поезії В.Стуса "Останній лист Довженка" є нелегке життя й творча праця Олександра Петровича на ниві кіномистецтва й літератури. Вірш написаний у формі листа з іронічним зверненням ліричного героя до уявних адресатів: "Прозаїки, поети, патріоти!" [16, 92]. Підвищена патетика першого рядка протистоїть зниженим і виразно негативним за семантичним наповненням наступним, що створює ефект в'ддливого висміювання: опазурились солов'ї, одзьобились, в Україні їх не чути; дієслова "опазурились", "одзьобились", несуть негативну експресію.

Ця поезія – лист-звернення, наскрізь пронизаний реаліями з біографії кіномитця. Згадується і "придеснянський" "селянський край", і "чернігівські просмолені ліси", і "просмолене дитинство", у яке ретроспективно спрямований погляд дорослого Довженка, куди завжди тікає його вразлива душа, подалі від наруги жакливої дійсності, щоб повернутися до своїх першоджерел, "...води востаннє у пригірщ із криниці зачерпнуть" [16, 92].

Поезія пройнята мотивом трагічного передчуття, декілька разів у тексті повторюється прикметник "востаннє": "востаннє розтроюдить рану", "востаннє води зачерпнуть". Архетипи мікрообразів води та криниці асоціативно направляють реципієнта в повернення до витоків життєвої сили і наснаги, "Бо кожному ніч порипують бори, // і ладаном мені живиця пахне, дерева, як тіні предковічні, // мене до себе кличуть і зовуть" [16, 92].

Мікрообраз дерев і порівняння їх з "тінями предковічними" символізує поклик пращурів до "відходу", бажання бути похованим на землі свого роду, але перед цим "ввібрати в голодні очі край полинний і заховати на смерть" [16, 92].

Трагізмом і сильним внутрішнім напруженням сповнені метафоричні конструкції: "Нехай гризуть Дніпрові гострі кручі // моє зболіле серце" [16, 92]. Ліричний герой звертається до адресатів із закликом-проханням, у якому нотки безнадії, суму

і відчаю: “Пустіть мене у молодість мою. // Пустіть поглянути. Пустіть хоч краєм, // хоч крихіткою ока ухопить // прогіркну землю.... // Пустіть мене до мене...” [16, 92], що є ремінісцентним переспівом листа О.Довженка до президії Спілки письменників України від 10 жовтня 1956 року з проханням повернутися в Україну. Дієслово “пустіть”, яке неодноразово повторюється, вказує на обмеження особистої волі, на залежність від чийось рішень. Ідейно-пафосне ядро твору зосереджене на викритті жорстокої та антигуманної суті радянського режиму, який руйнував долю творчих людей, яскравих індивідуальностей, таких як Довженко, поети-шістдесятники.

У “Кримінальній справі № 47” (Т.1), порушеній владою проти В.Стуса, серед віршів, що були потрактовані як “пройняті ненавистю до радянської дійсності” [16, 286] названо й поезію “Останній лист Довженка”. Отже, безсумнівно радянські очільники негативно відреагували на гнівні викриття поетом злочинних дій проти українських діячів культури. Сам же В.Стус із сумом писав у щоденнику: “Майже вся класика соціалістичного реалізму складається із жертв... Візьмемо українську літературу. Еллан (Блакитний), Вишня, Головка, Сосюра, Кулик... та інші – хто з них не був “запеклим націоналістом”, хто з них безбідно прожив своє життя? Для годиться маємо постійний штат щасливих оманливих сонць...” [17, 96].

Дмитро Стус у праці “Василь Стус: життя як творчість” влучно зауважив, що страждання виступають як “лейтмотив української історії, літератури, музики, життя українського люду та Василевих батьків, страждання як постійне доповнення до життя всіх талановитих людей із міцним духом і характером, так щедро зароджених українською землею, що навіть народ, який їх породив, не вважав за потрібне цінувати ні їхню працю, ані їхню дорогу, ані їхню думку, лише після смерті згадуючи: так, справді, жив такий і такий, непоганий загалом чоловік, навіть геніальний, але... таке важке мав життя, що...” [17, 96].

Поезія Ігоря Калинця “Олександр Довженко” теж розповідає про останні роки життя митця, коли “запахло мудрістю століть” [7, 22], коли він просив дозволу повернутися в Україну. Якщо наскрізним мікрообразом у творі В. Стуса є “полиновий край”, то у вірші І. Калинця – евшан з “ностальгійним даром”.

Автор, крім символу любові до рідного краю, євшан-зілля, вводить у твір і образ Сірка – символ непримиренності за волю і України, і її народу. Євшан-зілля – рослина з особливими властивостями, цвітіння і використання якої в Україні оповите таємничими чутками, розповідями, казковими оповіданнями, чудернацькими історіями і вигадливими бувальщинами і з часів запису Галицько-Волинському літописі є втіленням любові до Батьківщини. У поезіях же В. Стуса й І.Калинця це символ не повернення до витоків ліричного героя, а відриву від рідної землі: “Повз нього мчать віки шалено // в жалобі вічних перемог, // щоб він у візії пророчій // знайшов найлюдяніший фільм: // Сіркові повні помсти очі // і яничар, порубаних навіпіл [7, 22].

Порівняння “посивів, як сивий світ”, “посивів, як сивий Бог”, [7, 22] вказують на геніальність і страждання “людинолюбця-Довженка”. Г. Ключек наголошував, що відлучення поета від українського народу “Починалося від Шевченка і закінчилось Василем Стусом” [9, 230], і напевно чи існує ще у світі народ, від якого так ретельно відлучали митців.

“Діалог зі світом – визначальна риса “тихої лірики”, що зорієнтована на українську версифікаційну традицію, синтезувала народнопоетичну творчість, українську класичну поезію, її “селянську” гілку, у якій відтворене особливе світовідчуття людини – безпосереднього учасника діалогу з землею” [6, 18]. Такі яскраві її представники, як Володимир Підпалий і Василь Діденко також мають у своєму доробку поезії, присвячені Олександру Довженку.

Яскравим пейзажем української природи з хатою в “соломорусому” капелюсі, “набатом” зозулі розпочинається вірш В. Підпалого “Довженко”. На цьому чарівному фоні постає образ великого діяча України, що життям і творчістю намагався “відкрити” неповторність своєї батьківщини: “і любити чужі світи // Українами чорнобровими”, напився води з Десни, “щоб зрівнитися з Океаном!” [13, 21], натякаючи на світове визнання творчості митця.

Іншою є тональність поезії Василя Діденка “Довженкова дума”. Її ліричний герой наказує серцю “мов у казці” повернутися “до Десни, улюбленої зроду”, вітати “безмежжя рідної землі”, “повноту високу небозводу”, “білий цвіт на пружному

гіллі”, погомоніти з земляками [4, 17]. Автор поезії згадує про буремні роки, коли не давали розвиватися самотньому творчому генію: “Провеснам, шматованим громами, // Ти платило чесно данину...” [4, 17].

Отже, поява довженківського ліричного циклу була відповіддю на естетичні запити часу, сміливою громадянською позицією поетів-шістдесятників. Микола Вінграновський, Василь Стус, Ігор Калинець, Володимир Підпалий і Василь Діденко відкрили нам таємничий геній Олександра Довженка, прагнучи зберегти реальне зі світу Митця, у поетичній формі “прихилили” до неповторного внутрішнього світу людини, яка прикладом свого життя, таланту, настановами любові до України допомагає не загубитися у вирі часу, а бути справжнім свідомим українцем.

Список використаних джерел:

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т.1. Поезії / Микола Степанович Вінграновський. – Тернопіль: Богдан, 2004 -- .
2. Дзюба І. З історії українського кінематографа / Іван Дзюба // Дзюба І. М. З криниці літ: У 3 т. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – Т.2 – С.706-771.
3. Дзюба І. Світовий контекст естетики Довженка / Іван Дзюба // Дзюба І. М. З криниці літ: У 3 т. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – Т.2 – С.771-777.
4. Діденко В. Дивосвіти любові. Поезії /Василь Діденко. – К.: Молодь, 1969. – 78 с. Дмитрієва-Буряк Г. Український феномен: Шістдесятники в кіно і літературі / Г. Дмитрієва-Буряк // Радуга. – 1991. – №104. – С. 145-155.
5. Домчук М. “Амплітуда поета – від землі аж до неба” Володимир Підпалий /М.Домчук // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 18 – 23.
6. Калинець І. Зібрання творів: У 2т. – Т.2.: Невольнича муза / Ігор Калинець. – К.: Факт, 2004. – 544 с.
7. Качуровський І. Променисті силуетки: Лекції, доповіді, статті, есе, розвідки /Ігор Качуровський. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 554 с.
8. Костенко Ліна. Біографія. Вибрані поезії. “Маруся Чурай”: Інтерпретації творів / Упор. Г. Клочек. – Кіровоград.: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
9. Моренець В. Микола Вінграновський / Володимир Моренець // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-ох кн. Кн. 2. – К.: Либідь, 1998. – С.130-136.

10. Лисенко Н. фрагменти буття українських письменників: 1956 – 1960-ті роки / Наталка Лисенко // Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму: Вип..1 /Відпов. Ред. В.Хархун. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2010. – С. 172-181.

11. Наєнко М. Три уроки шістдесятництва / Михайло Наєнко // Освіта. – 1997. – 19-26 березня.

12. Підпалій В. Зелена гілка. Поезії /Володимир Підпалій. – К.: Художня література, 1963. – 67 с.

13. Радіонов В. Планета Вінграновського-поета / В.Радіонов // Літературна Україна. – 2007. – № 14. – 12 квітня.

14. Салила Т. Поет – це слово, це його життя /Тарас Салига // Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 1. Поезії. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 5 – 35.

15. Стус В. Твори у 4-х т. 6-ти кн. Т.1: кн. 1. / Василь Стус – Львів: Просвіта, 1994. – 432 с.

16. Стус Дмитро. Василь Стус: життя як творчість /Дмитро Стус. – К.: Факт, 2005. – 368 с.

УДК 821.161.2 (091)

Віват Ганна

ОБРАЗ ЙОСИПА СТАЛІНА В ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ

У статті розглянуто образ Й. Сталіна в ліриці другої половини ХХ століття, а також характерні ознаки сталінської доби та вплив її на подальший розвиток суспільства.

Ключові слова: традиційний образ, традиціоналізація, інтерпретація образу.

В статье рассмотрено образ И. Сталина в лирике второй половины XX столетия, а также характерные признаки сталинской эпохи и влияние её на дальнейшее развитие общества.

Ключевые слова: традиционный образ, традиционализация, интерпретация образа.

In the paper there is studied image I. Stalin at the poetry works in the second part of XX century, typical indications Stalin's epoch too and influence it on the evolution society.

Keywords: traditional image, traditionality interpretation of image.

В українському письменстві традиційні сюжети й образи багато важили ще за часів Київської Русі-України. Надто в новій класичній літературі, коли до них закономірно зверталися видатні письменники, набуток яких був етапним у процесі пришвидшеного розвитку літератури: Г. Сковорода, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, неокласики... [3, 395]. Кожна доба вимагала від мистецтва нових напрямів, мотивів, сюжетів, героїв, а відтак формувала певні традиційні сюжети й образи, які відповідали потребам кожної конкретної епохи та національної літератури на певному етапі її розвитку [2, 263].

Широкий діапазон зацікавлень поетів-шістдесятників зумовив також багатогранну рецепцію традиційних сюжетів, мотивів, образів. Критерієм виокремлення традиційних сюжетів та образів з-поміж інших літературних сюжетів та образів є наявність власної інтерпретаційної традиції (функціонування впродовж тривалого часу, яке характеризується повторюваністю і змінністю), маркованість (тобто пряма авторська вказівка на джерело запозичення) і впізнаваність (усвідомлення публікою стійкого семантичного інваріанта традиційного образу чи сюжету) [1, 164]. Феномен явища традиціоналізації полягає не у вичерпаності творчої думки поетів, а в бажанні по-новому, з урахуванням особливостей сучасної їм ситуації переглянути вже класичні для світової культури сюжети, образи, мотиви і на їхньому тлі порушити загальнолюдські проблеми сучасного авторам суспільства. Традиціоналізація в доробку поетів XX століття охопила величезний відтинок світових часопросторових культурних пластів – від античності та давньослов'янської міфології, біблійного сюжетно-образного матеріалу до шекспірівських та гетевських персонажів і далі – до традиційних образів історичних осіб періоду козацької вольниці, і аж до сучасника дисидентів Й. Сталіна [2, 32].

До опрацювання проблеми традиціоналізації образів та мандрівних сюжетів зверталось багато літературознавців, найвагоміший внесок у дослідження цього феномену зробив А. Волков [3], [4], [5]. Його методологію взято за основу в даній роботі. У пропонованій статті ставимо за мету досягнути образ Й. Сталіна та сталінської доби в ліриці другої половини XX століття. Образ “вождя народів” розглянемо в традиційному аспекті, як амбівалентний образ-символ вождя в тоталітаризмі.

Образ Й. Сталіна став традиційним на теренах літератури радянського простору, де спостерігається амбівалентне ставлення до нього, оскільки полісемантичність притаманна багатьом традиційним образам, особливо традиційним образам історичної генези. Інтерпретація такого образу часто залежить від соціальної і політичної ситуації та приналежності автора до певного соціального угруповання. Наприклад, за життя Й. Сталіна його оспівували в піснях, панегіриках, після Хрущовської “відлиги” під час розвінчування культу Сталіна з'явилися негативні описування цього образу, а в період “закручування гайок”, за завданням

компартії, знову образ Й. Сталіна почали прикрашувати, “відновлювати авторитет вождя”. Однак у ліриці покоління митців шістдесятих років, як і в поетів старшого покоління, які реально описували події періоду сталінізації, чаша терезів схиляється на бік негативу. Традиційний образ Й. Сталіна ідентифікується з поняттям жорстоких переслідувань та катувань за переконання чи походження. Тут напрошується паралель із образом Нерона, який переслідував і катував першохристиян, а також із образом Т. Торквемади. В історії різних народів різних країн система переслідувань за переконання та масових знищень людей періодично виникала (період інквізиції в Іспанії, режим Гітлера в Німеччині, Мао-Дзедун в Китаї, Пол-Пот в Кампучії тощо), тому образ Й. Сталіна і періоду сталінізації характеризується не лише на образному, але й на сюжетному рівні. В. Симоненко, наприклад, у “Казці про Дурила” заaktuалізував образ ідола – засновника Раю, якому безперервно співають хвалу старшини Раю, запевняючи всіх мешканців у його мудрості й доброчинності. У тому щасливому краї, в якому тече річка “із крові та трішки із сліз” [11, 278] неважко розпізнати радянську державу сталінської доби, а в мудрому ідолі – її вождя Й. Сталіна. “Не треба докладати якихось особливих зусиль, – писав М. Жулинський, – для розшифрування образу ідола – цього зловісного символу, майже архетипа. 19 вересня 1962 року Василь Симоненко записує: “Діти часом несвідомо говорять видатні речі. Пригадую: рік тому ми з Олесем гуляли біля Казбетського ринку. Уздрівши пам’ятник деспота, він запитав мене:

– Тату, хто це?

– Сталін.

– Одну мить він дивився на нього і ніби між іншим запитує:

– А чого він туди виліз?

Справді, Сталін не зійшов на п’єдестал, не люди поставили його, а він сам виліз – через віроломство, підлість, виліз криваво і зухвало...” [6, 399].

У вірші “Монолог душі” В. Стуса також зреалізовано образ Й. Сталіна та його епохи, підкреслено негативний вплив політики сталінізму на молоде покоління радянських людей, яких “ще з коліски запихали сталінською епохою, як палиці запихають у шпиці”. Вірш побудовано у формі діалогічного монологу, в яко-

му ліричний суб’єкт звертається до невидимого співрозмовника, “вчителя і вождя” Й. Сталіна. Ліричний герой згадує своє дитинство, яке пройшло на “масних сухарях”. Від того “ситого” харчу ліричний персонаж до цих пір ще відчуває “тикавку”. Щодня, щогодини він намагається вигнати зі своєї плоти сталінське єство, оскільки воно в’їлося в його плоть і кров. “Просякнута ідеологією радянська освіта була сформована таким чином, що разом зі знанням дитина поступово здобувала й уміння бачити світ під “правильним”, радянським кутом зору. Тому нічого дивуватися, що наприкінці 1940-х Василько став щирим піонером, який “дуже вірив книжкам. [...] Він тоді дуже поважав Леніна, Сталіна. [...] Пізніше Стус соромитиметься навіть згадок про подібні миті щасливого дитинства, але поки саме віра в усе прочитане й опановане рятувала його від ерозії душі...”, – так описує своє розуміння становлення світоглядної парадигми В. Стуса його син Д. Стус, використовуючи свої спогади та спогади рідних про поета [10, 71].

*В плоть увіходило ваше єство.
Пам’ятаю, у шостому класі, мабуть,
я ліз на трибуну, на торжество
вашої вусатої слави.
Фальцетом: – Хай живе учитель і вождь!
Що було оплесків! – Дихнуть нема де.
А тепер, бачте, не вождь, а вош,
а не вибили, вибачте [14, 212].*

Цей вірш написаний В. Стусом як спогад про шкільне дитинство. Використовуючи фонічну співзвучність слів “вождь” і “вош”, поет підводить читача до думки про шкідливість сталінської пропаганди.

Про спорідненість образу Сталіна із Сатаною говорить поет у вірші “Великий Сталін вмер зарано...”, наголошуючи на наявності не лише семантичної спорідненості, але й на фонічній співзвучності цих слів. Сатанинський (фіолетовий) колір тоги підкреслює причетність її господаря до когорти Антихриста. Згідно з біблійними постулатами колір тоги священників мав бути пурпуровим. За уявою й образом висловлюванням В. Стуса, тога у Господа багряна (колір урочистості, колір царів, богів, жерців), а в Сталіна – фіолетова (“колір божевілля і судної доби”). Урочито-піднесений

тон при згадуванні образу Творця у поезії В. Стуса (“Хай пробуде в віках – десниця твоя простерта, / Багряна твоя тога і голубий хітон” [13, 106]) опозиціонується із сарказмом у змалюванні образу тирана, що взяв на себе роль Бога:

*Осиротіли ви, небоги.
І плачуть вдови молоді
За фіолетовою тогою
Земного й божого судді [11, 29]).*

Образ Й. Сталіна поет культивує також у вірші “Співцям – критикам Сталіна”, де піддає нищівній критиці перевертнів, які ще недавно славословили деспота, а після його смерті почали так само енергійно й старанно його ганити. У цьому вірші поет наголошує на тому, що фальшива й нещадна політика сталінської доби, жорстоко винищуючи порядність і людяність, прищеплювала людям і виопуклювала в них найгірші людські риси: дволикість, лизоблюдство, брехливість, боягузтво, зрадливість, наклепництво тощо.

У циклі “Рінь” В. Стус проводить паралель між “геніальним вождем” і ховрашком:

*Коли б Сталіну
збрили завчасно вуса,
геній скидався б
на ховрашка [12, 184].*

Тут напрошується асоціативна паралель із головним героєм казки Корнія Чуковського “Тараканище”, де грізне чудовисько виявилось мізерним нікчемом, як тільки з’явився справжній молодець:

*Таракан, таракан, таракашечка,
Жидконогая козявочка-букашечка [15, 10].*

Саме з бридким тарганом порівнює вождя всіх народів О. Мандельштам у вірші “Мы живем, под собою не чуя страны...”:

*Его толстые пальцы, как черви жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,*

*Тараканьї смеються глазища
И сияют его голенища” [7, 197].*

У поезії М. Руденка традиційний образ Сталіна також є символом нещирості, фальші, облудності й жорстокості, що віддзеркалював становище суспільних настроїв на теренах сучасної авторові тоталітарної імперії (вірш “Стара кінохроніка” та поема “Прощання з партквитком”).

Про сталінську добу з її жорстокістю, фарисейством і лицемірством писав і Д. Павличко у збірці “Правда кличе”, майже весь тираж якої було знищено, оскільки дуже прозорою виявилася алегорія, що її спочатку не помітили цензори у низці віршів збірки. Особливо прикметним у обговорюваному контексті є вірш “Коли помер кривавий Торквемада...”, де алегоричний образ засновника іспанської інквізиції асоціативно співвідноситься з тираном ХХ століття, різнить якого від великого інквізитора лише масштабність злочинів і набагато більша кількість знищених життів та згублених душ (Торквемада закусив до спалення вісім тисяч людей, а від сталінських утисків постраждали мільйони).

Окрім традиційного образу коронованого тирана, його ницість, фальш і непомірну жорстокість, в усіх вищезазначених творах наскрізно проходить думка про блюзнірське оточення такого вождя. Як у “Казці про Дурила” В. Симоненка та у вищезазначених поезіях Д. Павличка, М. Руденка, В. Стуса, так і в вірші О. Мандельштама вождь послуговується підлабузництвом, брехливими лестоцями оточення:

*А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей,
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет [7, 197].*

Ница, мізерна людина завжди оточує себе лакузами й нікчемими, щоб на тлі їхнього кривляння й самоприниження відчувати себе кращою, надати собі впевненості й напускної величі, оскільки справжньої не має. Так, у вірші “Монархи” В. Симоненка владним нікчемам протиставляються великі особистості, що не прагнуть фальшивого возвеличення, оскільки самі безмежно обдаровані й по-справжньому необхідні людству:

*А поруч вставали некороновані
Корифеї і справжні вожді.
Вставали Коперники і Джорджоне,

Шевченко підводив могутнє чоло,
І біля їхнього трону лакузи жодного не було.
Бо щире високе небо
Не підмалювати квачем,
Бо величі справжній не треба
Спиратись на плечі нікчем [9, с. 271].*

Отже, образ Й. Сталіна у ліриці другої половини ХХ століття трактується як узагальнений образ деспота, який є втіленням всього найогиднішого, найпідлішого, найнищівішого, що може уособлювати в собі людина-можновладець описуваного типу.

Список використаних джерел:

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
2. Віват Г. І. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література / Г. І. Віват– Київ, 2011. – 38 с.
3. Волков А. Р. ТСО і творча індивідуальність письменника: функціональність ТСО у Т. Г. Шевченка / Анатолій Волков // Традиційні сюжети та образи. – Чернівці, Місто, 2004. – С. 395-442.
4. Волков А. Р. Форми міжлітературних зв’язків / Анатолій Волков // Традиційні сюжети та образи. – Чернівці, Місто, 2004. – С. 27-58.
5. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов / Анатолій Волков // Сравнительное изучение славянских литератур. – М., 1973. – С. 303-314.
6. Жулинський М. Г. Василь Симоненко / М. Г. Жулинський // Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – С. 397-415.
7. Мандельштам О. Э. Мы живем, под собою не чуя страны... // О. Э. Мандельштам Сочинения в 2-х т. Т. 1. Стихотворения. – М. Художественная литература, 1990. – 638 с.
8. Симоненко В. А. “Казка про дурила” // Українське слово:

Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : В 3 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 3. – С. 278-280.

9. Симоненко В. А. "Монархи" // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : В 3 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 3. – С. 271.

10. Стус Д. В. Василь Стус: життя як творчість. – Д. В. Стус – К.: Факт, 2004. – 368 с.

11. Стус В. С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.1: кн.2. / Василь Стус. – Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1994. – 302 с.

12. Стус В. С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.2. / Василь Стус. – Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1995. – 430 с.

13. Стус В. С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3: кн.1. / Василь Стус. – Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1999. – 486 с.

14. Стус В. С. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3: кн.2. / Василь Стус. – Львів: Вид. спілка "Просвіта", 1999. – 496 с.

15. Чуковський Корней. Тараканище // Корней Чуковський. Сказки. – М.: Детская литература, 1978. – С. 5-12.

УДК 821. 161. 2 – 193: 808. 545 (076. 5)

Герасимов Юрій

**ІНТОНАЦІЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО ЗВУЧАННЯ
ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА
“ЯРІЙ, ДУШЕ! ЯРІЙ, А НЕ РИДАЙ!..”
(ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ ПРОГРАМНОГО ТВОРУ)**

У статті на прикладі читацької інтерпретації відомого програмного твору Василя Стуса розкриваються потенційні можливості виконавського аналізу як одного із традиційних підходів до художнього тексту. Застосований на уроці літератури виконавський аналіз сприяє проникненню в суть складної екзистенційної лірики поета, стає підґрунтям цілісного сприйняття поезії, здійснення діалогу між учнем і автором (через текст).

Ключові слова: виконавський аналіз, дійовий аналіз, логічний аналіз, партитура.

В статье на примере интерпретации известного программного произведения Василя Стуса раскрываются потенциальные возможности исполнительского анализа — одного из традиционных подходов к художественному тексту. Задействованный на уроке литературы исполнительский анализ способствует проникновению в сущность сложной экзистенциальной лирики поэта, становится основой целостного восприятия поэзии, осуществления диалога между учеником и автором (через текст).

Ключевые слова: исполнительский анализ, действенный анализ, логический анализ, партитура.

In this paper on the basis of interpretation of the known major work of Vasyl Stus potential possibilities of interpretative analysis are disclosed - one of the traditional approaches to the literary text. Being a part of the literature classes interpretative analysis promotes penetration into the essence of a complex existential lyric of the poet, becomes the basis of a holistic perception of poetry of the dialogue between the learner and

the author (through the text).

Keywords: *an interpretative analysis, an effective analysis, a logical analysis, the score.*

За сучасним визначенням, виконавський аналіз – це свідомий творчий процес всебічного пізнання тексту виконавцем із метою впливу, “дії словом” на слухача. За такої умови практичне виразне читання виступає як засіб, що відображає ступінь розуміння учнями твору, який вивчається в школі. Запропонована сучасною методикою універсальна модель виконавського аналізу: безпосереднє сприймання тексту, літературознавчий аналіз, дійовий аналіз (пошук засобів мовної виразності – засобів впливу на слухача), втілення тексту в слові, що звучить, – демонструє послідовність опрацювання тексту, визначає місце кожного виду роботи читця в загальній системі підготовки твору до читання вголос. Цінується використання вільних зв’язків між структурними елементами, усвідомлення їхньої взаємозумовленості.

Літературознавчий і дійовий аналізи – це самостійні, послідовні етапи роботи над текстом у процесі підготовки його до читання вголос. Елементи такого аналізу на уроках літератури здебільшого задіюються вчителем і учнями поетапно, як незворотні рівні опрацювання тексту. У пропонованій статті специфіка взаємовідносин “рівнів занурення” у текст (термін К.С. Станіславського) розглядається на прикладі фрагментів виконавського аналізу програмного вірша Василя Стуса.

Специфіка виконавського аналізу, як засобу поглибленої роботи над текстом, завжди, як правило, привертала увагу провідних методистів різних поколінь і національних шкіл. “Читання вголос дає нам таку силу аналізу, якої ніколи не буде мати той, хто читає мовчки, бо найкращий засіб зрозуміти твір у цілому – це читати його вголос”, – таку думку висловив у свій час французький академік Е. Легуве. Російський науковець В.П. Острогорський вважав виразне читання показником літературного розвитку учнів. З часів виходу в світ перекладу книги Легуве “Читання як мистецтво” (1879) і підручника Острогорського “Виразне читання” (1885) запропоновані авторами ракурси залишаються актуальними.

Вагомість виразного читання обґрунтовує у своїх методичних працях Т.Ф. Бугайко, вважаючи його одним із найголовніших засобів на всіх етапах вивчення художнього твору. Серед понад 25 основних видів робіт на уроках літератури фундатор методики викладання української літератури виразне читання ставить на перше рейтингове місце. “Як бачимо, – резюмує свої спостереження сучасний дослідник методичної спадщини Т.Ф. Бугайко В. Стеценко, – вивчення творів усіх жанрів передбачає насамперед виразне читання” [9: 41]. На взаємозв’язок і взаємозумовленість “етапів роботи над твором” [3: 57] окрему увагу звертає А.Й. Капська, автор сучасного підручника “Виразне читання”.

Усталена модель виконавського аналізу цілком відповідає концептуальним вимогам сьогодення школи і в той же час її потенційні можливості залишаються нереалізованими. Зрідка можна побачити на шкільній дошці повноцінну читацьку партитуру. Водночас з власної ініціативи вчителі застосовують усі можливі форми залучення учнів до виразного читання: факультативи, гуртки, конкурси читців.

Незалежно від форми уроку чи виховного заходу основою виконавського аналізу залишається логічний аналіз. Саме в процесі логічного осмислення тексту формуються та уточнюються теоретичні знання виконавця. “Першим кроком у роботі над текстом, – підкреслює визнаний фахівець з питань виразного читання А.Й.Капська, – є логічне осмислення, оскільки без логічного аналізу неможливо ні зрозуміти текст, ні передати думки автора слухачам. Цей крок завжди досить складний. Адже будь-який текст необхідно не просто опрацювати, а перетворити в дійове слово, зробити його активним, впливовим. Це й буде той момент, коли можна визначити, чи розуміє виконавець прочитане.” [4, 36]. Створена за результатами логічного аналізу партитура – це інтерпретаційна інтонаційна модель твору [2, 9].

Вірш “Ярій, душе! Ярій, а не ридай...” (Пам’яті Алли Горської) із збірки “Палімпсести” [10, 410] – візитна картка поета. Національна історична свідомість, громадянська позиція, особиста відповідальність автора за долю країни, вибір шляху жертовності та месіанства знайшли відображення у метафоричному просторі твору. Логічний аналіз надає можливість учням про-

стежити напрям дії “внутрішніх жорстких законів єдності ритміки, думки і звуку” [8, 667], самостійно визначити “роль і силу викристалізованих новаторських художніх засобів” [8, 646].

Монострофічний твір “Ярій, душе! Ярій, а не ридай...” – це класичний текст-роздум із тричастинною композицією: теза, лірична аргументація, висновок. Кожній змістовній частині властива притаманна їй інтонація.

Також має інтонаційну перспективу виокремлення фрагментів тексту за їх жанровими (тематичними) характеристиками. Відчутний громадянський мотив у площині заданої теми через раптову зміну інтонаційного малюнку занурюється у течію проникливого ліризму дружніх стосунків (на тлі зміни форм присутності автора з ліричного “я” на ліричне “ми”). Відчуття жертвовності у ліричному резюме усвідомлюється як злиття, перетворення, синтез двох провідних мотивів, відповідно, двох інтонацій: громадянської пафосності та ліризму.

Виконавський аналіз вірша. Логічний аналіз із записом партитури:

// // // / //

Ярій, душе! // Ярій, // а / не / ридай. //

// // // / //

У білій стужі серце України. //

/ // // // //

А ти шукай – // червону тіль каліни /

// // // // //

на чорних водах – // тіль її шукай. //

// // // / //

Бо – // горстка нас. // Малесенька щопта. //

// / // / //

Лише для молитов / і сподівання. //

/ // // / //

Застерігає доля нас зарання, /

/ // // // //

що калинова кров – // така густа, /

// // // // //

така крута, // як кров / у наших / жилах. //

// // // / //

У білій стужі білих голосінь /

 // // / //

це гроно болю, // що паде в глибінь, /

 // // // / //

на нас своїм безсмертям окошилось. ///

Енжамбеман як структурний елемент вірша стає провідним виражальним прийомом. “**Перенесення**, або **Енжамбеман** (фр. Enjambement) – віршовий прийом, який полягає у перенесенні фрази або частини слова з попереднього рядка у наступний, зумовлений незбігом ритмічної паузи із смисловою, хоч рядок при цьому втрачає свою інтонаційну викінченість” [6, 530]. Голос читця при виконанні енжамбемана наприкінці рядка мелодійно підвищується, не перетворюючи звучання лірики на прозовий твір. У робочій партитурі з’являється специфічна позначка.

Відомий український фахівець з питань виразного читання Б.А. Буяльський запропонував для фіксації у партитурі специфічної ритмічної паузи скористатися окремою партитурною позначкою: “ / – легато із позначкою паузи; виставляється зазвичай наприкінці віршового рядка при перенесенні і нагадує про таку (ритмічну) паузу, що не повинна розірвати логічний зв’язок між рядками” [1, 68]. Перенесення “...робить поетичну мову більш напруженою, сповненою різко виявлених емоцій, переживань” [6, 273]. Тільки прийом перенесення, чи навіть локальне подвоєння, концентрація прийомів здатні забезпечити необхідну Василю Стусу віршову експресію.

Традиційно розрізняють три різновиди перенесення. У лаконічному тексті поезії “Ярій, душе!...” автором задіяні всі три різновиди.

“Найпоширеніший – *rejet* – фраза, що заповнює попередній рядок, а завершується на початку наступного. Досить часто спостерігається у віршах Т.Шевченка... Вживається також *contre-rejet* – фраза, яка розпочата в кінці першого рядка і повністю заповнює наступний рядок... Трапляється і *double-rejet* – фраза, яка починається в кінці першого рядка і завершується на початку наступного, посилюючи експресію поетичного

мовлення..” [6, 530]. Василь Стус не надає переваги жодному із них. Навпаки, комбінує та ускладнює прийоми таким чином, що одна форма перенесення переходить в іншу.

У площині тези прийом енжамбеман double-rejet обіймає два рядки, що забезпечує висхідну градацію – емоційну та інтонаційну напругу попереду:

// червону тіль калини

на чорних водах – //

Інтонації аргументів відповідає комбінація rejet + double-rejet:

Застерігає доля нас зарання,

що калинова кров –

така густа,

така крута,

як кров у наших жилах.

Комбінація перенесень (rejet + contre-rejet) у частині висновку заповнює собою усі ключові рядки:

У білій стужі білих голосінь /

це гроно болю, // що паде в глибіню, /

на нас своїм безсмертям окошилось. ///

Гроно болю обертається безсмертям.

Важливого змістовного значення набуває в поезії Василя Стуса супутня енжамбеману структурна пауза в середині рядка – цезура.

Ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка твору позиціонує себе як константна психологічна пауза. У партитурі наочно відображається її конструктивна роль. Василь Стус – поет Шевченкової школи. Спрямоване на закономірності виконання творів громадянської лірики зауваження А.Й. Капської містить в собі методологічний вектор: “Надзвичайно важливого значення під час виразного читання віршів надається вмінню читати “синтаксичне перенесення” – початок думки в одному рядку, а закінчення – в другому, третьому. Така особлива будова вірша, зокрема у Т.Г. Шевченка, свідчить про глибоку схвилюваність автора, про емоційне зрушення його душі. Весь вірш написаний одним розміром, але внутрішнє напруження рядків передає тривогу, бентежність поета. Така будова вірша потребує додаткових пауз в середині рядків і постійної уваги до збереження і передачі цілісності розміру в творі” [3, 103].

Вірш написано п'ятистопним ямбом. Зберігаючи ритмічну якість канону (в сучасній силабо-тоніці цезура збігається з межею стопи, поділяючи віршовий рядок на дві асиметричні частини; в п'ятистопному ямбі цезура вживається після другої стопи [6, 720]), у версифікації Василя Стуса системна цезура виповнюється важливим для контексту смисловим навантаженням. Вона окреслює стислі, змістовно виправдані мовні такти із безапеляційними логічними центрами, що завжди знаходяться – це своєрідність поезики Василя Стуса – в постійній позиції подвійної, посиленої акцентуації (ритмічної й смислової): // червону тіль калини на чорних водах //; // У білій стужі білих голосів це гроно болю //. Виразне читання філософської лірики Василя Стуса – це, значною мірою, читання за мовними тактами, логічними наголосами.

Привертає окрему увагу виконавця віршовий рядок із подвійною цезурою:

Бо – // горстка нас. // Малесенька щопта. Завдяки двом цезурам, утворюються метроряди не тільки з різним семантичним наповненням, а ще й із різною жанровою приналежністю. У цьому полягає версифікаційна знахідка. Додаткова цезура (на наявність малої цезури формально вказує авторський знак тире) пересувається в межах рядка на його початок: *Бо // горстка нас.* Вона не руйнує ритмічної норми. У психологічній паузи функціональне призначення: притишує градаційне зростання попереднього, публіцистично загостреного змісту і таким чином втілює інтонаційний перехід від твору громадянського звучання в площину, значною мірою, інтимної лірики. Вона окреслює із свого боку її лексичне коло (горстка, щопта, молитов, сподівання...), що призводить до значної зміни настрою в подальшому інтонуванні. Ліричне почуття занурюється у мотив довірливих дружніх стосунків в осередку, де ліричне “я” ототожнюється із ліричним “ми”. Визволяється інтонаційний простір, на якому палка публіцистика межує із проникливим ліризмом. Ефект досягається за умови збереження в інтонуванні метричної слабкості першої, доцезурної стопи. Так, поезія Василя Стуса “потребує” від виконавця “постійної уваги до збереження і передачі цілісності розміру в творі”.

Диференціація повнонаголошених і неповнонаголошених віршових рядків у ритмічному русі також дає підстави для спостереження жанрового розмежування. Повнонаголошені рядки з’являються на вістрі висхідної градації:

/ // // // //

А ти шукай – // червону тінь калини /

// // // // //

на чорних водах – // тінь її шукай. //

Неповнонаголошені розряджують інтонаційну напругу попередніх синтаксичних перенесень:

// // // / //

Бо – // горстка нас. // Малесенька щопта. //

// / // / //

Лише для молитов / і сподівання. //

У жанрі громадянської лірики Василь Стус безумовний спадкоємець Шевченка. Варіаційні можливості силабо-тоніки знайшли в поезії Василя Стуса прояв у руслі традиції: “Так, використання Шевченком підряд кількох рядків з усіма метричними наголосами надає особливої карбованості його ораторській інтонації...” [11, 107]. Акцентуація, ритмічна наголошеність рядків у поезії “Ярій, душе!..” щільно пов’язана із змістом. І хоча вважалося у свій час, що такий зв’язок може бути тільки спорадичним, дослідниця ритміки Шевченка Н. Чамата довела, що у Шевченка він набуває рис системного характеру [11, 101; 11, 105].

Характерну для поезії Василя Стуса особливість римування спостерігаємо у тексті “Ярій, душе!..” за поданим у “Літературознавчому словнику-довіднику” зразком. “Рима також виповнюється важливим смисловим навантаженням, поглиблюючи основний зміст поетичного твору:

*О Боже мій, така мені печаль
І самота моя така безмежна,
Нема вітчизни. Око обережно
Обмацує дорогу – між провалів (В. Стус)*

Тут, зважаючи на послідовність римування даної строфи (кільцеве та суміжне), відповідно у більш прямій формі розкривається екзистенціальне переживання поета: печаль – (між) проваль; безмежно – обережно. Водночас рима відображає й певні нюанси, приховані в основному поетичному тексті” [6, 581].

Суміжні рими у поезії “Ярій, душе!..” за повнотою суголось – точні рими (*України – калини*); охопні – приблизні (*не ридай – шукай*). Охопні, окситонні (чоловічі) рими скупі у клаузулах на звукове оформлення. Суміжні, паракситонні (жіночі) помітно пом’якшують інтонацію у закінченнях рядків. Приблизна, не відполірована рима підкоряється в поетичному тексті заданому автором смислового навантаження, тобто більш важливому завданню, ніж звукове суголосся. У будь-якому випадку рима вказує на підтекст, висвітлює додаткові, надважливі для автора смислові нюанси: *серце України – червону тіль калини. Не ридай – тіль її шукай*.

У спогадах Михайлини Коцюбинської метафора “червона тіль калини” римується з образом художниці Алли Горської. Червоний кетяг калини в руках художниці сприймався друзями “як щось неодмінне, як самозрозуміле. Як норма” [5, 286]. “Збризки калини” на портреті Василя Симоненка роботи Алли Горської – “як її авторський підпис” [5, 286]. Про ставлення Василя Стуса до образу кетяга калини як до “очевидно, символу України” [8, 677] можна дізнатися із листування з дружиною, із самих віршів. Прочитується фабульна сторона ситуативної метафори “тіль калини”. Після довгої зимової стужі від соковитих ягід залишаються лише виснажені червоні оболонки – тіль тих ягід. “На чорних водах” – “на чорних зонах” [8, 663]. *У білій стужі – червону тіль – на чорних водах*. Вражає графічна стрункість малюнку. Зорові враження підсилюються інтенсивним звукописом. Ефект акумуляції засобів впливу відображується у драматизмі твору.

Слово “щопта” прочитується як “щопта солі”. Асоціюється із стійким для літературної традиції виразом “сіль землі”. Рима: *щопта – густа* не точна, така що знову підкоряється у творі суголоссям смислів. Задіяний у тезі прийом в аргументації подвоюється, що посилює смисловий та емоційний вплив.

Проте, особливої, підкресленої співзвучності набувають збагачені звуковим згущенням клаузули суміжного римування:

сподівання – зарання. Емоційно-смісловий зв’язок рядків поглиблює алітерація. При сполученні алітерації з асонансами, що відбувається у клаузулах цих парних рядків, досягається “особливий художній ефект поетичного мовлення” [6, 26]. Звукове згущення (алітерація + асонанс) у виконанні нібито випереджає локалізоване згущення найважливіших для ліричного героя (і самого поета) життєвих смислів. У змістовному плані слово *сподівання* постає як виток емоції, що миттєво розгортається в межах дії наступного прийому синтаксичного перенесення: *Застерігає доля нас зарання, що калинова кров – така густа, така крута...* Суміжні закінчення парних віршових рядків знаходяться в різних інтонаційних позиціях. Про це формально свідчать розділові знаки: крапка після слова *сподівання* і тільки кома після слова *зарання* на самому початку дії енjamбемана.

У змістовній частині висновку, навпаки, в двох парних рядках не паракситонні, як було раніше у попередніх рядках зачину й аргументації, а окситонні рими: *голосінь – в глибінь*. Звідси інтонаційна стриманість наприкінці вірша. Звукова неточність рим нівелюється інтонаційною напругою останнього у вірші енjamбеману. Наприкінці інтонаційної амплітуди перенесення для автора знову важливішим є смислове суголосся, ніж звукове.

“Багато вчителів нарікають, – зазначає сучасний методист О. Слоньовська, – що старшокласники не розуміють філософських віршів Василя Стуса, що його найпотужніший пласт екзистенційної лірики – зовсім не для школярів і навіть не для нинішнього дня, що це вірші для обраних і вірші завтрашнього. В чому погоджуючись з такою практикою перевіченим висновком, мусимо все-таки заявити, що виховуємо учнів ХХІ століття, вчимо покоління інтелектуалів, яке завтра-післязавтра поголовно осилить комп’ютер, тому не можемо робити якусь скидку, спрощувати того ж таки Стуса, аналізуючи лише найпростіше в його доробку. Складні вірші вимагають навиків насамперед **вслухання у суть** (підкреслення наше. – Ю.Г.)” [8: 679]. Відтак, виконавський аналіз є одним із перевірених способів проникнення в суть складної екзистенційної лірики Василя Стуса через усвідомлення природи звучання неповторної Стусової інтонації.

Список використаних джерел:

1. Буяльский Б. А. Курс на мастерство. Начала методики изучения литературы : пособие для учителя-словесника. – К. : Рад.шк., 1974. – 224 с.
2. Герасимов Ю. О. Інтонаційна пластика поезії Дмитра Павличка “Я стужився, мила, за тобою...” // Українська мова та література – 2008. – ч. 6. – С. 9.
3. Капська А.Й. Виразне читання. – К. : Вища шк., 1986. – 168 с.
4. Капська А.Й. Виразне читання. Практичні і лабораторні заняття. – К. : Вища шк., 1990. – 174 с.
5. Коцюбинська М. Х. Мої обрії: В 2 т. Т. 2. – К. : Дух і літера, 2004. – 386 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / [ред. кол. : Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – 2-е вид., випр., доп. – К. : Академія, 2006. – 751 с. – (Nota bene).
7. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець – К. : Рад. шк., 1990. – 432
8. Слоновьська О. В. Конспекти уроків з української літератури для 11-х класів: нове прочитання творів. – К : Рідна мова, 2001. – 797 с.
9. Стеценко В. П. Тетяна Федорівна Бугайко – фундатор методики викладання української літератури : навч. посіб. для студ. вищ. закладів освіти. – К. : Алерта, 2005. – 172 с.
10. Стус В. Час творчості /Dichtensezeit/ післямова Стуса Д. В. – К. : Дніпро, 2005. – 704 с.
11. Чамата Н. П. Ритміка Т. Г. Шевченка. – К. : Наук. думка, 1974. – 176 с.

УДК 821.161.2

Гузій Ольга

“ГОЙДАЄТЬСЯ ВЕЧОРА ЗЛАМАНА ВІТЬ...” ВАСИЛЯ СТУСА: ЕСТЕТИКА “КВІТУВАННЯ”

Стаття присвячена дослідженню особливостей реалізації естетики “квітування” у творчості В. Стуса на прикладі програмного вірша збірки “Палімпсести” “Гойдається вечора зламана віть...”. Аналіз поетичного тексту здійснено у зв’язку з життям та творчістю поета, світовою літературною традицією.

Ключові слова: естетика “квітування”, самототожність, герметична поезія, аналіз поетичного тексту.

Статья посвящена исследованию особенностей реализации эстетики “цветения” в творчестве В. Стуса на примере программного стихотворения сборника “Палимпсест” “Качается вечера сломана ветвь ...”. Анализ поэтического текста осуществлено в связи с жизнью и творчеством поэта, мировой литературной традицией.

Ключевые слова: эстетика “цветения”, самотождественность, герметическая поэзия, анализ поэтического текста.

The article is dedicated to investigating the features of aesthetics “kvituvannya” in the creativity of V. Stus on the example of program poem of poetical collection “Palimpsests” “Broken branch of the evening is dangling”. Analysis of the poetic text made in connection with the life and poet’s works, with the global literary tradition.

Key words: the aesthetics “kvituvannya”, self-identity, hermetic poetry, analysis of the poetic text.

“Гойдається вечора зламана віть...” – програмний вірш збірки “Палімпсести” Василя Стуса і один з найскладніших усієї його творчості. Це герметичний текст-універсум, що зосеред-

жує у собі основні засади філософії буття поета та розкриває способи реалізації естетики “квітування”. На рівні першого сприйняття твір нагадує неоднорідний колаж образів, роздумів, спогадів, які неможливо поєднати між собою і пояснити їхнє значення. До того ж чотиристопний амфібрахій та перенасичення анжамбеманами ускладнює сприйняття і без того густого тексту поезії.

За Ю. Шевельовим, “Суть герметичної поезії в тому, що вона викликає асоціації й переживання, які при всій їхній виразності не вкладаються в одне логічне окреслення” [12, с. 52]. Головне, не стільки зрозуміти зміст кожного символу, який є у творі, а усвідомити ґрунтовні проблеми, що їх порушує автор, та їхнє глобальне значення для людства.

Так, за Д. Стусом, у вірші “Гойдається вечора...” “...сконцентровано всю Стусівську філософію стоїчного відстороненого споглядання, де онтологічне усвідомлення приналежності до Дерева роду поєднується з готовністю прийняти долю” [9, с. 665]. Ліричний герой цієї поезії розмикає рамки тілесного та спостерігає над собою збоку. Це стан вільного ширяння духу у просторі, який у прагненні єднання з Усесвітом переступає межі життя, але все ще змушений повертатися у свою фізичну оболонку.

“Гойдається вечора зламна віть...” Василь Стус пише орієнтовно в 1975-1976 роках, відбуваючи тоді покарання у таборах Мордовії. У поета резекція шлунка, хворе серце. І все це супроводжується фактичною відсутністю належного лікування. Фізично Василь Стус слабшає, але простір поетового “самособоюнаповнення” навпаки міцнішає.

У таких умовах триває весь період “Палімпсестів” (1972–1980 рр.), творчий етап, у якому біль від його розлуки з рідними, друзями майже зникає. Причиною цього стає не лише час, а й активна діяльність кадебістів. Вірні слуги радянської системи крадуть листи від дружини, сина, друзів, максимально скорочують кількість дозволених побачень. Все, що залишається у поета, – численні чернетки віршів, книги і відсутність гарантії того, що наступного дня їх не конфіскують і не спалять.

У вірші “Гойдається вечора зламна віть...” Василь Стус синтезує надбання світових культур та філософій. Його взірцем

стає Гете – геній німецької культури, вірші якого прищеплюють Стусу віру у себе і західне “можу”. А від східної філософії даосизму та дзен-буддизму поет черпає покірність долі та споглядання “себе збоку” з метою розширити межі розуму та пізнати його істинність. У цьому ж вірші одним з найголовніших символів є Дерево роду, невід’ємною частинкою якого мислить себе ліричний герой. Вже у першій строфі, ми дізнаємося що відбувається з віттю та деревом:

*Гойдається вечора зламана віть,
як костур сліпого, що тичеться в простір
осінньої невіді. Жалюців брості
Коцюрбляться в снінні – а дерево спить” [9 с. 7].*

Образ “зламаної віті” як фізичний стан живого сповнений болю, страждань, але упродовж всього твору віть перебуває у русі, утверджуючи таким чином вічність та силу природи. “Зламана віть” символізує плату за свободу творчості. Поет вільний у своєму трансцендентному, але його фізичне стає офірою для світу, ба більше – належить Всесвіту. Однак, Дерево роду – спить, що позначається певним екзистенційним смутком та печаллю ліричного героя.

“Зламану віть” автор порівнює з “костуром сліпого”, що символізує певну невизначеність та невідомість того, що буде в наступну мить. “Віть” повинна виконати свою мету повною мірою і рухатися до гармонії з Усесвітом, незважаючи на свій фізичний стан.

*У наступній строфі дізнаємося про таке:
“Гойдається вечора зламана віть
туга, наче слива рудою налита.
О ти все прощальна, о несамовита
осмутами вмига твоя ненасить” [9 с. 7].*

“Зламана віть” туга, тобто сповнена себе, переживань та спогадів. Ліричний герой цієї поезії вказує на повноту своєї самореалізації та на той стражденний шлях, який виражено поклала на нього доля. Водночас, за М. Бердяєвим: “Індивідуальність є

все-таки справжньою реальністю та цінністю, індивідуальність може переживати на своєму шляху стани самотності, кризи. Але вона здатна і перерости їх” [1]. Ліричний герой “Гойдається вечора...” сповна переживає стани туги та втрати, але вони є обов’язковою передумовою до єднання з Усесвітом, дорога до якого довжиною у життя.

*“Гойдається вечора зламана віть,
і синню тяжкою в осінній пожежі
мій дух басаманить. Кінчилися стежі:
нам світ не належить – бовваном стоїть”* [9 с. 7].

Ліричний герой усвідомлює безпорадність людства перед силами Всесвіту та космосом. У цих рядках також є ноти відчаю за наслідки активної діяльності людини у сфері науково-технічного прогресу. Людина постійно прагнула отримати владу над силами природи, але у такий спосіб все далі відходила від свого справжнього покликання та царства Духу. Світ не належить нам, ми належимо світу, ба більше – є його серцем, центром. Ось на чому наголошує поет.

*“Шалена вогненна дорога кипить.
Взялась кушпелю – обвітрені крони
Всю душу обрушать у довгі полони,
І згадкою – вечора зламана віть”* [9, с. 7].

Стихія вогню, за аналогією до народної традиції, асоціюється у письменника з нищівною силою, яка палить крону національного дерева. У цьому образі є натяк на радянську владу, що свідомо ізолювала від суспільства українську інтелігенцію. І тоді лиш “згадкою” залишаються десятки таких “зламаних вітей”, як Василь Стус.

*“І сонце – твоє, простопадне – кипить.
Тугий небокрай, погорбатилий з люті
гірких дорікань. О піддайся покуті
самотності! (Господи, дай мені жити!)”* [9, с. 7].

У слов’янській міфології сонце завжди було символом центру Всесвіту, серцем світу. Для ліричного героя “Гойдається вечора...” цей центр він відновлює у собі, адже “сонце – твоє”, себто центр Всесвіту, перш за все в людині. Василь Стус нагадує людству, що з розвитком науково-технічного прогресу цей центр було зміщено, він став абстрактною категорією, без домівки і майже назавжди був витіснений з людини. “Сонце” ліричного героя “кипить”, тобто зігріває надією себе та світ, щоразу породжує натхнення та матеріал для творчості.

Поет прагне самотності, творчої самоти, яка дозволяє сконцентруватися та стати ближчим до Універсуму. Творча самотність стає обов’язковою умовою самозаглиблення, “самособоюнаповнення”, або ж за Г. Сковородою – самопізнання. У творчій самотності для поета починається Всесвіт, у якому він може “квітувати”. Саме такої самотності благає у Господа ліричний герой “Гойдається вечора зламана віть”.

Наступна строфа засвідчує змученість ліричного героя, але навіть у ситуації граничної емоційної напруги він змушений приймати свою долю, такою, яка вона є, ба більше – ставати герметичним ззовні, щоб не провокувати служок радянської системи відбирати вірші та красти листи від рідних та друзів:

*“Удай, що обтято дорогу. Що спить
душа, розколошкана в смертнім оркані
високих наближень. На серця екрані
гойдається вечора зламана віть” [9, с. 7].*

“Екран серця” постає перед читачем моделлю онтологічного самоспоглядання. І про що б не думав ліричний герой, чим би не переймався, він постійно повертається до того, що “гойдається вечора зламана віть”.

*“Гойдається вечора зламана віть,
неначе розбратаний сам із собою.
Тепер, недоріко, подайсь за водою
(а нишком послухай: чи всесвіт –
не спить?) [9, с. 8].*

Споглядання себе збоку поет характеризує як “розбратаність” із собою, але фіксація такого стану підтверджує, наскільки близьким був В. Стус до розмикання рамок тілесного, що у пориві творчого натхнення зумовлювало вихід за межі світу. Але тільки у такий спосіб можна було досягти повноцінного єднання з Усесвітом. Водночас, ліричний герой прислухається до Всесвіту, себто – до себе, наголошує на тому, що:

*“Усесвіт – не спить. Він порушиться, востузиться, тузаний хвацько під боки
морочками спогадів. Луняться кроки...”* [9, с. 8].

Усвідомлюючи центр Всесвіту у собі, ліричний герой наголошує на тому, у який спосіб його Всесвіт взаємодіє із зовнішнім світом – “морочками спогадів”. Це те, чим увесь час у ситуації слідства та в ув’язненні Василь Стус повертав себе до життя. Адже спогади про дружину, сина, друзів були для поета ледь не єдиними місточком до світу за межами тюремних мурів. Але особисті спогадами В. Стус ще й єднає з рідною землею, з традицією українського краю:

*“...це, Господи, сяєво. Це – торжество:
надій, проминань, і наближень, і на-
вертань у своє, у забуте й дочасне.
Гойдається павіть, а сонце – не гасне
і грає в пожежах мосяжна сосна”* [9, с. 8].

Сповнена спогадів та “навертань”, “наближень” “віт” трансформується у “павіть”, а це вже “щось, що нагадує віття” [6, с. 46]. Усвідомивши свою місію, відповідаючи за неї, поет стає на шлях самозцілення, де “згадками”, “кружляннями” повертає себе до життя.

Торжество – це єднання з Усесвітом, свого мікро- з макрокосмосом. Так, у листі до дружини, сина і друзів від 1 січня 1977 року Василь Стус писав: “Я прагну торжества, що видається мені прощальним. Все-і-завжди прощальним...” [10]. Це “торжество” – усвідомлення Бога у собі, самозцілення, пік творчої ейфорії.

Ліричний герой також переймається станом свого роду та людства, вплив науково-технічного прогресу на яких виражається у досить згубній формі. Автор наголошує на тому, що, якщо для людини існуватиме мета, – вона буде здатна відшукати світ у собі та прислухатися до його космічних сил:

*Це довге кружляння – над світом і під
кошлатими хмарами, під багряними
торосами замірів. Господи, з ними
нехай порідниться навернений рід
отой. Що принишк попід товщею неб –
залізних, із пластику, шкла і бетону” [9, с. 8].*

Автор вірша вказує на те, що його долею керує вища сила і той шлях, який він собі обрав, а не жорсткі розправи з ним та його творами КДБ. У передостанній рік свого життя Василь Стус у листі до рідних ділиться власними висновками щодо східної філософії чань-буддизму: “Мені дуже подобається теза гуманізму, за яким до всього живого (рослин і тварин) треба ставитися, як до людини. І те, що людина повинна жити, як усесвіт малий. Тобто, що все, наявне в усесвіті, є в людині. Отож, нам треба лише збудити в собі ці космічні сили і жити, піддавшись їхній волі, не чуючи спротиву своєї сваволі. Добре, що вчать звільнюватися од своїх егоїстичних станів (як зайвого сміття існування), а бути в приторочених емоціях космічних стихій, тобто в стані постійної душевної (світової) гармонії. Втратити себе, щоб бути всім-світом, не знаючи ні смерті, ні народження, а лише знати все-сущих станів” [10].

Наприкінці вірша усе, чого благає поет у Господа, – “високого краху” та свободи своєї самореалізації. Йому болить доля народу, як його власна, але “увечері” екзистенції він спрямовує всі сили, що б порятувати себе:

*“Поорана чорна дорога кипить
нема ні знаку – од прадавнього шляху.
Сподоб мене, Боже, високого краху!
Вільготно гойдається зламана віть” [9, с. 8].*

Саме посередині-наприкінці сімдесятих років Василь Стус повною мірою усвідомлює своє покликання та приналежність до національного дерева: “Я пишу вірші і гадаю, що колись то потрібне буде моєму народові. А що мене мучать за них – то що зробиш? Не я перший, не я останній”. З листа до батьків і сестри від 10 листопада 1977 року.

Водночас, поезія, що порушує настільки глобальні проблеми як для українського народу, так і для людства, справедливо може бути зарахована до надбань світової культури. Підтвердженням цього є фраза Л. Рудницького щодо творчої праці Василя Стуса: “Стус вимагав, щоб поет засвоював також літературні осяги інших народів і тим збагачував себе і свою творчість. Тут, до речі, Стус перегукується із Гетовим поняттям *Weltliteratur* – тобто світової літератури, яка, згідно з великим німцем, втілює всі народні чи національні літератури, котрі знову, хоч кожна з них є окремою і незалежною сукупністю, її спільно творять” [5, с. 11].

Також варто зазначити особливості мови поета, за допомогою якої В. Стус створює свій індивідуальний тембр. Зокрема, багата синонімія, вкраплення архаїчних та маловживаних форм (“кушпела”, “павіть”, “басаманити”, “мосяжний”, “зацний”, “вільготно”) постають у творчості поета не лише підтвердженням високого філологічного рівня, а й виявом шани до прарівнів національної культури.

Отже, “Гойдається вечора зламана віть...” – це складна герметична віршована конструкція, у якій виражено ставлення автора до світу речей, синтезовано світовий історичний та літературний контекст. Як квінтесенція творчості Василя Стуса, поезія концентрує поетову філософію буття, утверджує мужність і незламність українського духу.

Загалом, поезія періоду “Палімпсестів” – це справді цінне надбання не лише української, а й світової літератури. Те, що М. Бердяєв називав антроподицеєю, можна цілком справедливо застосовувати до характеристики творчості “Палімпсестів”. “Самособоюнаповнення”, себто “квітування”, – це не виправдання творчості поета, а виправдання поета його творчістю. Трансцендентний порив – це містична та космічна сила, керувати якою людина не здатна. Все, що міг та мав зробити Василь

Стус, – прийняти це “святе прокляття долі” та офірувати свій добробут, сімейне життя заради нього. Адже у пам’яті свого народу поет прагнув залишитися хоч і “зламаною віттю”, але в період “квітвання”.

Список використаних джерел:

1. Бердяев Н. Смысл творчества : [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. Режим доступа : <http://1576.ua/view/9493794>.
2. Дзюба І. Різьбяр власного духу : [Електронний ресурс] / І. Дзюба. Режим доступа : <http://www.stus.kiev.ua/>.
3. Коцюбинська М. Поетове “самособоюнаповнення”. Із роздумів над поезією і листами Василя Стуса / М. Коцюбинська // Сучасність. – 1995. – № 6. – С. 137 – 144.
4. Парандовський Я. Алхімія слова / Я. Парандовський ; [пер. з пол. Ю. Попсуєнко] – К. : Дніпро, 1991. – 371 с.
5. Рудницький Л. Василь Стус і німецька поезія / Л. Рудницький // Анабазис. – Торонто, 1985. – № 4 (23). – С.9 – 11.
6. Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори / [уклад. і голов. ред. Л. В. Олфіренко]. – К. : Абрис, 2003. – 90 с.
7. Сковорода Г. Наркіс. Розмова про те: пізнай себе : [Електронний ресурс] / Г. Сковорода. Режим доступа : <http://1576.ua/view/6170099>.
8. Стус Д. В. Василь Стус: життя як творчість / Д. В. Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
9. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. – Том п’ятий : Палімпсести (Найповніший незавершений корпус) / В. Стус / [редкол.: Д. Стус (голова) та ін.]. – К. : Факт, 2009. – 768 с.
10. Стус В. Листи до рідних : [Електронний ресурс] / В. Стус. Режим доступа : <http://www.madslinger.com/stus/lysty-do-ridnyh/>.
11. Стус В. Таборовий зошит : вибрані твори / В. Стус ; упор. Д. Стус. – К. : Факт, 2008. – 452 с.
12. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса / Ю. Шевельов // Українське слово. Хрестоматія укр. літ. та літ. критики XX ст. Кн. 3. – К. : Аконт, 1994. – С. 366 – 395.
13. Энциклопедия “Символы, знаки, эмблемы” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru>.

УДК 821.161.2

Данилюк Мар'яна

**РОМАН ПРО ПОДОРОЖ У ПАМ'ЯТЬ,
АБО НАМІР НЕСКІНЧЕННОСТІ
(ЗА ТВОРОМ ЛЮБКА ДЕРЕША "НАМІР!")**

У роботі порушено проблему поняття пам'яті. Цей фактор людської природи розглядається з психологічного та літературознавчого боків. Особлива увага приділяється пам'яті у романі Л. Дереша "Намір".

У статті є спроба розкрити "Намір!" Петрика П'яточкіна чи то самого Любка Дереша.

Ключові слова: пам'ять, постмодернізм, письменник, роман, герой.

В работе поднята проблема понятие памяти. Этот фактор человеческой природы рассматривается с психологической и литературоведческого сторон. Особое внимание уделяется памяти в романе Л. Дереша "Намерение".

В статье есть попытка раскрыть "Намерение!" Петрика Пяточкина то же Любка Дереша.

Ключевые слова: память, постмодернизм, писатель, роман, герой.

The problem of the concept of memory is raised in the article. This factor of human being is considered from a psychological and literary aspects. Lubko Dereshh's novel "Intention" is dedicated to the concept of memory.

There is an attempt in the article to discover Petryk Pyatochkin' or even Lubko Deresh' intension.

Key words: memory, postmodernism, writer, novel, the hero.

В історії української літератури неодноразово виникали суперечності щодо вияву у творах егоїстичного авторського "Я". У контексті нової доби кількість таких суперечностей збільшується. Серед багаточисельних "Я" гучно і впевнено про власне

самовираження заявив молодий український письменник Любка Дереш, що відзначає актуальність віднайдення автора у трилогії “Культ”, “Поклоніння ящірці” й “Намір!”. Але оскільки ці твори пов’язані між собою, особлива увага звернена на останній роман “Намір!”, бо авторське “Я” тут виражено найчіткіше.

Метою й основним завданням статті є осмислити роль автора у подіях, які відбуваються упродовж усього роману, розрізнити позиції головного персонажа Петрика П’яточкіна та Любка Дереша, виявити, хто з них прагне “Нескінченності” й розкрити суть цього наміру.

У статті використані такі методи дослідження: спостереження, кількісний та якісний аналіз, синтез, абстрагування, структурний метод.

“Намір!” Любка Дереша зараховуємо до постмодерністичної літератури, зважаючи на сьогочасну добу й манеру написання. На думку деяких дослідників, зокрема Тамари Гундорової, як такого постмодернізму на теренах української літератури немає. Та варто зауважити, що маємо таке поняття як постколоніальна або ж післячорнобильська література. Згадує дослідниця й про літературу кітч: “...у сучасній літературі спостерігаємо повернення до естетики кітч й активне застосування його прийомів. На сьогодні уже утвердився молодіжний кітч, представлений іменами С. Жадана, Л. Дереша, О. Ушкалова, І. Карпи” [2, с. 67]. Згодом авторка книги “Кітч і література” зазначає: “Загальновідомо, що слово “кітч” означає щось погане. Наприклад, неякісне мистецтво, поганий смак (несмак), а то й узагалі відсутність будь-якого смаку, тривіальність, шаблон” [2, с. 14]. Вона дає своє визначення: “Кітч – мікромодель масової культури, семіотична програма якої – імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар” [2, с. 5].

З цих слів можемо сказати, що творчість Любка Дереша частково належить до цього поняття, адже він часто звертається до копіювання, наслідування інших авторів. Але не можемо сказати, що його романи – це вияв несмаку, або взагалі його відсутність. Просто творчість спрямована на певну аудиторію. Про це говорить літературознавець Р. Харчук: “Література Любка Дереша – це, звичайно, сублітература, розрахована на освічену молодь, так званих неформалів або тих, хто хоче ними

бути, кого не влаштовують стандарти масового або попсового суспільства” [12, с. 224].

Тобто автор “Культу”, “Поклоніння ящірці”, “Наміру!” та інших творів не намагається зацікавити всіх своїм письмом, а звертається швидше до “собі подібних”. Все ж Р. Харчук не заперечує, що “письмо Л. Дереша попри задекларовану альтернативність, насправді не виходить за межі масової літератури” [12, с. 224].

Коли звернутися до визначення поняття “постмодернізм” у літературознавчих енциклопедіях, то бачимо тенденцію, як прихильники постмодернізму наголошують, що сучасний митець, на відміну від митців минулих епох, має справу не з чистим матеріалом, а з адаптованим культурою, тому його твір позбавлений первісної свіжості, видається осереддям інтертекстуальності як на фабульно-композиційному рівнях, алюзіями на інші твори, нанизуванням цитат, своєрідним центоном, колажем, свідомою компіляцією, стилізацією, самоіронією... [9, с. 255]. Це бачимо у романах Любка.

Стильові ознаки постмодернізму у кожного автора виявляються по-своєму, проте жоден із них повністю не вписується у напрям. Це породжує сумнів у тому, чи можемо сучасних українських письменників вважати повністю постмодерністами. Кожен із них використовує деякі властивості поезики постмодернізму, але не в повному обсязі, що не означає стильової неповноти в українській літературі [9, с. 256]. У цьому цілком виявляється Дереш як автор сучасної української прози.

У рецензії на “Намір!” А. Куруккул наголошується на тому, що література поділяється на “нашу літературу” та “їхню тупу фігню”. Серед інших категорій можна виділити “марсіанську інтелектуальну прозу”, “афігезну філософську прозу” та “говбьонний постмодерністський декаданс”. “Наша” література – саме тому й наша, що кожен може винайти там своє, рідне, особисте [8]. Рецензент зауважує і той факт, що Дереш належить саме до “нашої літератури” й розтлумачує, чому саме: “Любка Дереш – “наша” література. Чи не доказом цього є те, що вже декілька дівчаток оповідали мені уривки з роману й тлумачили їх потаємний філософський зміст, котрий збігався з їх власним (дівчаток) езотеричним досвідом. Так, ми можемо побачити

себе у Петрику П’яточкіну чи у Гоці Дралі, – ми можемо ви-
найти себе в романах Дереша, бо вони про нас і написані.... За
це ми, власне, Любка Дереша й любимо...” [8].

Бачимо, що до творів Любка Дереша ставляться неоднознач-
но, але це ще раз свідчить про те, що романи його читають, а
тому в людей така література викликає емоції: у когось пози-
тивні, в когось негативні. Тому спробуємо розкрити “Намір!”
Петрика П’яточкіна чи то самого Любка Дереша.

Роман про пам’ять не перший, а тому тісно пов’язаний із по-
передніми творами. “Кульг”, “Поклоніння ящірці” і “Намір!”
становлять собою трилогію не тільки тому, що перебувають у
спільному хронотопі – наші дні, Галичина, містечко Мідні Буки,
а й тому, що репрезентують досі найповніший в українській лі-
тературі образ нового покоління. Подібна повнота образу сучас-
ної молоді характерна хіба що для роману С. Ушкалова “ОБЖД”
(2007). “Кульг” містить у собі елементи трилеру, “Поклоніння
ящірці” – детективу, “Намір!” – роман про подорож у пам’ять”
[12, с. 221]. “Героєм роману “Намір!” є наділений феноменаль-
ною пам’яттю Петя П’яточкін, який також живе у Мідних Бу-
ках, але змушений після закінчення школи їхати до Хоботного,
що під Тернополем, доглядати свою бабу” [12, с. 224].

Тут варто звернутися до психології, звідки знаємо, що
пам’ять – це здатність живої системи фіксувати факт взаємодії
із середовищем (зовнішнім або внутрішнім), зберігати резуль-
тат цієї взаємодії у формі досвіду і використовувати його в по-
ведінці [1, с. 309].

Петрик П’яточкін так говорить про те, з чого це все поча-
лося: “Я виліз на дерево і побачив там щось таке, що назавжди
змінити мою пам’ять, перетворило її з мілкої калюжі на бурх-
ливий океан” [4, с. 13]. І тільки тоді, коли П’яточкін приходить
на свій перший екзаме́н, з ним стається не пояснюване: він по-
бачив перед собою відповідь на білет, до того ж побачив дуже
виразно сторінку зі свого зошита. Навіть після того, як Петро
пересвідчився, що не дивиться у зошит, “продовжував бачити
відповідь, як на екрані” [4, с. 21]. У цьому випадку спрацьовує
один із головних процесів пам’яті – відтворення [1, с. 316].

Виявлення такого феномену в собі П’яточкіна шокує, але
згодом він починає просто гратися своєю пам’яттю: “Години

три я сидів і від нічого робити випробовував пам'ять на різних дрібничках: яких кольорів смуги на Нелиному халаті, у скільки пучків згруповані ворсинки на зубній щітці, який узор циновки на сходах між першим і другим поверхом, кількість сходин між другим поверхом і горищем та інше” [4, с. 22].

Після різних махінацій зі своїм феноменом “П'яточкин захоплений ідеєю телепортації. Саме цим він шокував свою подружку Гоцу Дралу, яка вирішила, що Петя божевільний” [12, с. 224]. Він починає телепортуватися в минуле, перебуває навіть у тих місцях і з тими людьми, яких раніше навіть не зустрічав. “Проте, на тлі безкінечного занурювання у феноменальну пам'ять героя відбувається драма. Він (Петро) прагне до заглиблення у нескінченні світи холодного космосу та хоче взяти з собою Її (Гоцу Дралу)” [8], але дівчина відмовляється з тої причини, що через своє “занурювання” Петро просто не помічає Її, а також того, що прагне Гоца. Дівчина обирає собі інше життя, але отримує смерть.

Якщо раніше Дереш акцентував увагу на сновидіннях, то в цьому творі пам'ять людини займає найважливішу роль. Н. Зборовська так тлумачить ці процеси: “Кожна людина бере участь у несвідомому творчому процесі, породжуючи сновидіння. Тлумачення сновидінь закладає основи для тлумачення художнього твору, де свідомий елемент виконує важливу роль упорядкування спонтанних образів” [6, с. 59]. Тут несвідомий творчий процес формується через Петриків феномен, який як несподівано виявляється, так несподівано і зникає. Спрацьовує “забування, яке виявляється у тому, що втрачається чіткість запам'ятованого, зменшується його обсяг, виникають помилки у відтворенні, воно стає неможливим і, нарешті, унеможлиблюється впізнання” [1, с. 318].

Вирішення проблеми існування феноменального хлопчика бачимо на завершенні історії. “Кінець роману – це початок нового життя Петра, – життя у Намірі Нескінченності” [8]. Це своєрідне розчарування, але віднайдення нової мети.

Тільки після того, як Петро починає втрачати свій феномен, тобто забувати, він їде знову до своєї баби. З тексту дізнаємося, що стара збирається помирати. “Вдячний” онук замовляє їй труну й викликає електрика, щоб той полагодив перегорілу проводку. Електрик був алкоголіком (на думку Любка Дереш

ша, алкоголізм сильно підриває авторитет людини, алкоголіків люди, зазвичай, взагалі не шкодують), його убило струмом, а баба дійшла фінішу через вік. І тут між двома смертями третій може прошигнути непоміченим, оскільки про прихід електрика в дім старої знає лише Петро. Петя приймає просте рішення – відкручує газ, будинок з трупами вибухає, а П’ятчкін втікає в туман. Його намір – намір Нескінченності” [12, с. 224].

Лише після прочитання останньої сторінки роману можна зробити висновок і зрозуміти, у чому полягає намір головного героя. Після фінальної сцени із вибухом будинку та двох трупів у ньому Петро може розпочати нове життя, незалежне й вільне. Тепер він сам писатиме історію свого минулого у свідомості людей, які будуть зустрічатися на життєвому шляху хлопця. Відтепер він матиме нове ім’я, нові цілі в житті. П’ятчкін нарешті знаходить остаточне рішення, яке дозволяє вийти йому із цього світу: “Я бачу, який бездоганий дарунок залишила для мене смерть у цій хаті. Я бачу це різко й однозначно... Смерть двох – перелітний шанс третього” [4, с. 266].

І тут виникає питання: чи не сам автор прагне цього Наміру Нескінченності? І одразу ж відповідаємо на це питання: ні, у цю безвимірну Нескінченність потрапляє лише Петя. Нескінченність Любка у кожному персонажі і не лише цього роману, а й попередніх та наступних. Смерть для автора неможлива, бо він навіки залишиться автором, навіть після фізичної смерті. Нескінченність Любка і Нескінченність Петра – два різні виміри.

Список використаних джерел:

1. Варій М. Й. Загальна психологія. : підр. [для студ. вищ. навч. закл.] / М. Й. Варій – [3-тє вид.]. – К. : Центр учбової літератури, 2009. – 1007 с.
2. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. “Висока полиця”).
3. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес / В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
4. Дереш Л. Намір! [Текст] / вступ. ст. Ю. Р. Іздрика. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2010. – 272 с.
5. Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

6. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник. / Н. В. Зборовська – К. : “Академвидав”, 2003. – 392 с. (Альма-матер).

7. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. / И. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA. 2001. – 384 с.

8. Курукулл А. Рецензія. Любко Дереш. “Намір” [Електронний ресурс] : Режим доступу до інтернету : <http://h.ua/story/14664/>. – Назва з екрану.

9. Літературознавча енциклопедія : У 2-х томах. Т. 2 / Автор-укладач. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита)

10. Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.

11. Стусенко О. Любко Дереш: історія хвороби [Електронний ресурс] : Режим доступу до інтернету : <http://litakcent.com/2008/07/04/ljubko-deresh-istorija-hvoroby/>. – Заголовок з екрану.

12. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с. (Альма-матер).

УДК 82 – 2 + 82- 22 (092)

Євтушенко Світлана

СОЦІАЛЬНО-САТИРИЧНІ КОМЕДІЇ Б.ГРІНЧЕНКА

У статті розглядаються драматургічні твори Б. Грінченка (“Нахмарило”, “Миротворці”, “Неймовірний”), жанрова природа яких відрізняється “синтетичним” характером. Визначається своєрідність соціально-сатиричних комедій українського письменника, яка забезпечувалась поєднанням просвітницької тенденційності з комедійними прийомами. Особливий акцент зроблено на використанні митцем потенціалу драматичного жарту, що дозволило виявити авторські інтенції в напрямку оновлення вітчизняного театру.

Ключові слова: драматургія, комедія, жанр.

В статье рассматриваются драматургические произведения Б.Гринченко (“Нахмарило”, “Миротворцы”, “Невероятный”), жанровая природа которых отличается “синтетическим” характером. Определяется своеобразие социально-сатирических комедий украинского писателя, которая обеспечивалась сочетанием просветительской тенденциозности с комедийными приемами. Особый акцент сделан на использовании художником потенциала драматической шутки, что позволило выявить авторские интенции в направлении обновления отечественного театра.

Ключевые слова: драматургия, комедия, жанр

The article examines the dramatic works B.Grinchenko whose genre nature is different “synthetic” nature. Determine the peculiarity of social-satirical comedy Ukrainian writer, which ensured a combination of educational bias of comedy techniques. Particular emphasis is placed on the use of dramatic potential artist joke that revealed the author's intentions to wards there novation of national theater.

Keywords: drama, comedy, a genre

Б. Грінченкові належить драматургічні твори (“Нахмарило”, “Миротворці”, “Неймовірний”), жанрова природа яких (подібно до п’єс про інтелігенцію) вважається “синтетичною”, про що свідчать різні інтерпретації їх жанрової специфіки. С. Процюк відносив їх до соціально-психологічних, наголошуючи на наявності в них таких аспектів: 1) порушують комплекс проблем, зокрема морально-етичних (мікроклімат родини); 2) просвітницьких (пошуки інтелігенцією шляхів зближення та єднання з народом); 3) екзистенційних (визначення свого місця й призначення в житті). Новітні дослідження дозволили зарахувати Грінченкові твори до соціально-сатиричних комедій, поставивши їх таким чином в один ряд з п’єсами С. Васильченка, А. Володського, С. Зіневича, М. Кропивницького, С. Ніколаєва, І. Карпенка-Карого. Н. П. Малютіна відзначила, що подібні твори “відтворювали хід побутових ситуацій, обумовлених вчинками різних людей, що давало можливість охопити різноманітність фрагментарно представлені дійсності, передати загальний перебіг подій як багатоаспектний, не обмежений уявою процес” [3, 159].

У комедії “Нахмарило” драматичну дію організовує конфлікт, побудований на зіткненні протилежних світоглядних позицій: з одного боку, позитивного героя, Тараса та його прихильників, з іншого – його дядька Матвія Шевцова. Молодий учитель Тарас Вільхівський не лише із запалом вчителює на селі, але й прагне втілити в життя свою культурну програму (разом з селянами читає книжки, розучує і співає з ними пісні, дбає про громадські справи на селі, зокрема став ініціатором створення каси). Не викликає сумніву типологічна спорідненість образів Вільхівського та Арсена Яворенка, проте, на відміну від останнього, герой комедії “Нахмарило” не потрапляє в занадто складні ситуації. Навпаки, автор побудував сюжетну канву п’єси на успішному подоланні головним персонажем всіляких перешкод: як в інтимному плані (одруження з селянкою), так і на громадській ниві (купівля землі, просвітницька робота та ін.).

Поєднання просвітницької тенденційності з комедійними прийомами (комедійні персонажі, діалоги та ситуації) розширюють драматургічний простір твору. За допомогою комедій-

ного персонажа – “зрусифікованого” селянина Халімона – автор показав “химерні схрещення в різних модифікаціях дії двох культур на індивіда” [4, 19]. Спотворена мова та безпідставні претензії на освіченість виразно підкреслюють трагічно-гротескну трансформацію селянина: “Нащо усяких книг понімать і даже не то шокакая-небудь повість ілі там роман, нодаже і уголовні книги, і пророчеські... От, например, предсказания Мартина Задеки нащо Терції...” [1, 515]. Комедійного забарвлення надають сюжету епізоди, в яких задіяні Матвій Шевцов та шкільний сторож. Діалоги-суперечки між цими персонажами виконують у творі подвійну функцію: створюють комедійну ситуацію та демонструють перевагу простої людини над панами: “Шевцов. Цить!.. Та як улицею будеш іти, то попереду мене не лізь, як тоді, а позаду йди! // Сторож. Хто веде, той і попереду йде. Не ви ж мене ведете, а я вас. А то як же я вас буду керувати? То ж коняку, як загнудасш, так і повернеш куди хочеш, хоч і позад неї видиш. А хіба вас загнудасш? // Шевцов. Що? Що? Ти мене до коня рівняєш? // Сторож. О, чого ж би я вас до коня прирівняв? Кінь тварина роботяща, слухняна, мовчазна... Хіба кінь лається?” [1, 517].

Ускладнення структури п’єси шляхом поєднання просвітницького, комедійного та мелодраматичного начал увиразнюють авторську тенденцію до оновлення драматургічного простору. Помітні кроки до новацій не набули у творі домінантних позицій, оскільки драматургові не вдалося позбутися низки суттєвих недоліків як на змістоутворювальному, так і на формоутворювальному рівнях. Приміром, позитивні персонажі п’єси (Маруся, Корній Данченко) позначені виразним “нахилом до ідилічності” (С. Процюк). Опинившись перед важким вибором: власне щастя чи громадські справи (“Он воно що!.. Дочка й громада”), вони обирають “щастя громадське, людське”: “Ти сама знаєш, яке в нас убозтво. Курки нікуди випустити. Без землі нам хоч зараз усім на Амур. А це земля добра і поцінна, і нема так близько іншої. Як зостанеться громада без землі, – збідніє вкрай. Коли хочеш людям добра, – послухай мене, дочко! Не занапащай ти людей, не роби людей голодними!.. Я тебе не неволю, я тебе тільки прошу: пожалій людей! Іди за Ілька: сама кажеш, що він тихий, добрий!” [1, 512]. Негативні персонажі

(Матвій Шевцов), попри спроби автора надати їм комедійного забарвлення, побудовані за традиційними для української драматургії моделями. Індивідуальна психологія Матвія Шевцова сконструйована занадто однолінійно (нищість, душевна вбогість), а вчинки (намагання стати на заваді одруженню племінника) мотивуються панською пихою (“З необразованою мужичкою!”, “І твій тесть, мій родич, буде цей мужлан у чоботищах з дьогтем, у свиті? Ні, цього не буде!” [1, 507]) та величезними боргами (“Бачиш, я таки трохи набрав собі на шию: уже в мене под вторую закладную взято... Грошей треба, – аже кричить: раз, що проценти первого числа в банк платить, – а я їх уже за год не платив: коли тепер не віддам, – продадуть мою Вербівку; друге – жнива ж ідуть, а платить робочим нічим... Ну, та й усячина ще там... одно слово – неминуче треба (...)” [1, 502]).

П’єсу “Миротворці” автор репрезентував як жарт на одну дію. Своєрідність жанрової природи твору дозволяє говорити про його окремішне місце в драматургічній спадщині письменника. Зазвичай, митець звертався до складних жанрових форм із виразними тенденціями до родо-жанрових зрощень та складним проблемно-тематичним наповненням. У “Миротворцях” Б. Грінченко використав потенціал драматичного жарту, побудований “на олітературенні мовленнєвої стихії анекдоту” (Н. Малютіна). Реалізація структури одноактної п’єси у творчій лабораторії письменника відповідає загальним тенденціям, які спостерігалися в європейській драматургії межі XIX – XX ст. У цей період митці, серед яких чільне місце займає А. П. Чехов з його жартами на одну дію “Ведмідь”, “Ювілей”, “Пропозиція”, актуалізують комедійний простір драматичного жарту, наповнюючи його новаторськими елементами.

Формотворча складова п’єси вибудовується у відповідності до усталених структуротворчих елементів драматичного жарту: кількість дій – 1, кількість персонажів – 5, обсяг сторінок – 24. Подібні компоненти форми бачимо, приміром, у жартах А. П. Чехова: “Ведмідь”: кількість дій – 1, кількість персонажів – 3, обсяг сторінок – 15; “Пропозиція”: кількість дій – 1, кількість персонажів – 3, обсяг сторінок – 15; “Ювілей”: кількість дій – одна, кількість персонажів – 5, обсяг сторінок – 14. Порівняння формальної складової жартів Б. Грінченка й А. П. Чехова

увиразне новаторські стратегії щодо драматургічного тексту як прикметну особливість еволюціонування творчої індивідуальності українського письменника.

Змістоутворювальну складову жарту “Миротворці” формує традиційний для одноактного твору мотив сварки. Європейські митці, зокрема українські та російські, неодноразово актуалізували вищезазначений мотив як невичерпне джерело для реалізації авторського задуму. Побутова сварка двох хазяїв – Боровича з Ковтом – покладена в основу комедійного сюжету одноактного жарту Олекси Бобикевича “Настоящі” (1903). У жарті А. П. Чехова “Пропозиція” мотив сварки виконує важливу сюжетотворчу функцію, допомагаючи авторові підкреслити абсурдність існування головних персонажів твору. У “Миротворцях” Б. Грінченка сюжетна канва твору вибудовується на тричі задіяному мотиві сварки: 1) сварка між подружжям на ґрунті безпідставних ревностей дружиною свого чоловіка; 2) сварка подружжя з “миротворцями” – Турлюним Василем Григоровичем та Савичем Андрієм Андрійовичем; 3) сварка між “миротворцями”. Подібна реалізація мотиву допомагає актуалізувати комедійний план твору та підкреслити абсурдність відтвореної ситуації.

Образна система жарту складає п’ять діючих осіб: Пікинерський Павло Петрович, панок, 35 років, його дружина Муся, або Марія Семенівна, 25 років, Турлюн Василь Григорович, пан літ 50, нерідний дядько Мусін, Савич Андрій Андрієвич, панок, шкільний товариш Пікинерському, сусіда й приятель йому й Турлюнові, 37 літ. Два персонажі отримують авторську характеристику: Турлюн – “здоровий, голосний, добродушний, але грубий”, Савич – “невисокий, повненький, чистенький, звичайненький”. Можна припустити, що акцентуація антитетичних рис Турлюна (“добродушний, але грубий”) та підкреслення звичаєвості Савича (“звичайненький”) зорієнтована на посилення комедійного сприйняття даних персонажів та покладання на них особливої сюжетотворчої функції “мирителів” ворогуючих сторін із негативними для них наслідками. Іронічна назва жарту “Миротворці” тільки увиразнює неспроможність Турлюна (особливо його) та Савича виконувати обрані (фактично ними самими) обов’язки примирителів.

Турлюн належить до категорії комічних характерів. У змалюванні подібного персонажа, за спостереженнями В. Проппа, береться одна якась негативна властивість характеру, перебільшується, і тим самим на нього звертається увага читача або глядача. Поєднання амбівалентних рис (добродушність / грубість / самовпевненість) дозволяє авторові змоделювати комічну сутність свого персонажа. На особливу увагу заслуговує перебільшена віра Турлюна у свої миротворчі здібності: “Увесь повіт мирю... та що повіт?.. вся губернія миротворцем прозвала!..Турлюн-миротворець – так і зовуть...” [2, 6]; “Миролюбіє – от що!.. Через те я ввесь свій вік тільки те й роблю, що завожу миролюбіє... Усі шляхи в повіті з’їздив! Ого-го!.. Скільки то є таких людей... і родичі, і знайомі, і так чорта зна хто – очі один одному видирали, в ложці води один одного топили, а я помирив!...” [2, 8].

Важливу роль у створенні комічного характеру Турлюна відіграє мовний аспект. Російський дослідник В. Пропп був переконаний, що мова персонажів комедійного плану повинна відрізнятися характерністю та яскравістю, що включає в себе колоритність та експресивність. Мова Турлюна виконує подвійну функцію в п’єсі: 1) повною мірою відображає характерологічні особливості персонажа, зокрема притаманну йому грубість; 2) забезпечує комічний ефект. Прикладом першої функції слугують наступні вирази Турлюна: “Начхать!”; “Туди к чорту!”; “А, здох би я!..”; “Туди к нечистій!..”; “Вигадки, щоб я здох”; “Начхать!.. Своїм усе можна сказати... Катай!..”; “От так штукенція!... Щоб я здох, коли й на думку таке спало!..”). Друга функція реалізується за рахунок колоритної мови персонажа: “А, он якийсь Ноїв ковчег лізе...”; “Та як не розсиплеться на дорозі, то дочапає...”; “Допитайся таку єгипецьку мумію!.. І де вони в нечистого видрали таку. Її в музей треба, а вони наймають...”; “Щоб я здох!.. А, чорт!..”; “А тепер проїхався, то так вимерхався, що я вам скажу – не то одно, – три снідання убгав би!”; “Глядіть же: я буду більше коло Мусі тупцятись, а ви його дужче напинайте, – ви ж товариші, приятелі!”; “З добрим ділом до вас приплутались!; “Коли вже приїхали, то катай навпростець!..” [2, 10].

Варто відзначити, що кожного з персонажів жарту (Пікин, Муся, Савич) можна зарахувати до категорії комічних персона-

жів. Комічність образів Мусі та Пікіна реалізується завдяки актуалізації у творі мотиву безпідставних ревностей героїні: “Так ви хочете? Щоб я сказала через що?.. Ну, то я скажу... Через те, що ви ніколи мене не любили... що вам треба грубих утіх з наймичками, а не...” [2, 10]. В іншому місці: “Коли Марія Семенівна побачить, що я наблизився до якоїсь особи жіночої породи – так, ближче, як на верству, то їй зараз починає здаватися, що я шукаю грубих утіх... і зраджую її – нещасливу, покинуту жінку... (...) такі почування (...) має тільки тоді, коли та жіноча особа не старіша за півсотні літ і не гірша орангутанга. Старі, трухляві, калікуваті, потворні марюки навпаки – до тих вона прихильна...” [2, 10].

За спостереженнями Н. Малютіної, драматичні жарти “позначені динамізмом інтриги, рухливими діалогами та монологами, які завдяки розщепленню омовленого дискурсу, а також несумісних способів його сприйняття та інтерпретації викликають комедійну реакцію у глядача” [3, 238]. Б. Грінченко, конструюючи діалог між Турлюним і наймичкою, старезною бабою, використовує “логіку безглуздості” (Т. Готье), або *Qui pro Quo* – плутанину, непорозуміння з комічним присмаком, спричинену елементарним незнанням одним героєм про глухуватість іншого: “Турлюн. А, долізла!.. // Наймичка (кланяючись). Добридень! // Турлюн. Здорова. Пани дома? // Наймичка. З п’ятінкою будьте здорові. // Турлюн. Та спасибі!.. Пани, кажу дома? // Наймичка. Здорова, здорова, – спасибі, вам паночку!.. Дай, Боже, й вам здоровля! // Турлюн. А чортова глуха тетеря!.. Говори до такого ідола!.. // Наймичка. Снідала вже, снідала, паночку... // Турлюн (кричить). Та я тебе не про снідання, сто чортів!.. Пани твої дома? Пан і пані – дома? // Наймичка. Дома, дома, – у горниці. Поснідали, уже й пани поснідали” [2, 6].

В іншому місці “анекдотна структура та риторика тесту драматичного етюду” (Н. Малютіна) конструється за допомогою прийому мовної гри, яку за метафоричним висловом А. Бергсона можна визначити як “сніговий ком”: “Турлюн звертається до Мусі. (...) Який же розумний чоловік свариться? Так, дрантя якесь, шушваль – та свариться, а розумний чоловік – ніколи! // Реакція Пікіна (чоловіка). Ну, а ми такі дурні... Так хай уже дурними будемо. // Турлюн. А, та ні ж бо, ні!.. Ми тільки каже-

мо, що всі розумні люде завсіди мирються... От, хоч і з історії взяти – якого героя, або що... Ну, от хоч Олександра Македонського... Ні, Македонський – ну його к чорту! – не годиться... А от хоч... Чорт його зна – колись же й учив, а позабував... (до Савича). Кого б же? // Савич. Ну... Сократа... // Турлюн. От-от – Сократа... Він... він... (сердито до Савича). Ну, що ж він? // Савич. Він з жінкою... Жінка в його Ксантипа дуже лиха була... Усе його лаяла (...) // Муся. Дуже дякую! Виходить, що я така, як Ксантипа. // Турлюн. Та ну бо, Мусічко, – що це ти? Це ж тільки так, приклад такий... А то де ж таки – щоб ти до Ксантипи підхожа була, а він до Сократа!.. та ніяк, щоб я здох!... Який він у чорта Сократ? Сократ був... Сократ був... // Савич. Філософ, учений, дуже розумний... // Турлюн. Ну, от бачиш – який же Павло Петрович Сократ? // Пікін. Слухайте, панове: ви вже вдруге даєте мені досить недвозначно зрозуміти, що я дурень” [2, 16].

Отже, драматургічна діяльність Б. Грінченка позначена різними тенденціями до оновлення. Засвоюючи досвід своїх попередників та сучасників, митець прагнув до розширення жанрових обріїв своїх п’єс (жарт на одну дію, соціально-сатирична комедія) та реалізації досягнень “нової драми” (розширення ідейно-тематичного горизонту п’єс, психологізація персонажів тощо). Подібні процеси засвідчують не тільки обізнаність автора в специфіці драматургічних творів межі століть, а також віддзеркалюють бажання письменника підняти власну творчість на більш якісний рівень.

Список використаних джерел:

1. Грінченко Б.Д. Твори: В 2 т. / Б.Д.Грінченко. – К.: Наук. думка, 1991. – Т. 2: Повісті. Драматичні твори. / 1991. – 608 с.
2. Грінченко Б. Миротворці. Жарт на одну дію / Б.Грінченко. – Київ: “Український учитель”, 1910. – 24 с.
3. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
4. Процюк С. В. Драматургія Бориса Грінченка: традиція і новаторство // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 17-21.

УДК 373.3.016 : 613 (075.8)

Загоруйко Наталія

**В. СТУС ТА Р.М. РІЛЬКЕ –
ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГУ
(ЗА ЕПІСТОЛЯРНОЮ СПАДЩИНОЮ В. СТУСА)**

На основі епістолярної спадщини Василя Стуса розглянуто перекладацький доробок поета з Р. М. Рільке та означено естетично-філософські домінанти українського автора.

Ключові слова: переклад, епістолярна спадщина, шістдесятники, сонет, елегія.

На основе эпистолярного наследия Василия Стуса рассмотрены переводческий наследие поэта с Р. М. Рильке и определены эстетично философские доминанты украинского автора.

Ключевые слова: перевод, эпистолярное наследие, шестидесятники, сонет, элегия.

The author of the article has done with the theme of V.Stus' translations from Rainer Maria Rilke in the epistolary creation of the prominent Ukrainian poet and found out esthetic particularities of Vasyl Stus.

Key words: epistolary creation, translations, the men of the sixties, sonnet, elegy.

У 20-х роках ХХ ст., головню в Радянській Україні до справи літературного перекладу відразу звертаються кілька майстрів високого стилю – М. Рильський, М. Зеров, О. Бургардт, В. Мисик, М. Бажан, М. Йогансен та ін. У період становлення нової української мови перекладу надають особливої ваги: “Яку роль відіграє переклад в утворенні і виробленні літературної мови – говорити нема потреби [...], – пише М. Зеров, – не буду говорити і про те, що в перекладах чужих зразків наша мова виходить на здобуття нових понять, фіксує тисячу стимулів

до мобілізації всіх своїх лексичних і синтаксичних засобів, як виявлених, так і порівняльних, і через те ступінню точності і силою перекладу можна міряти розвиток і літературність даної мови [2, с. 515]”. Однак уже на початок 30-х років XX ст. зі зростанням тиску тоталітарного режиму функції перекладу змінюються. Тепер до нього все частіше починають вдаватися не задля розв’язання якихось певних культурних чи естетичних завдань – він стає можливістю втечі від реальності. Фактично переклад надовго залишається єдиною нішею в культурі, де не так було відчутно цензуру. Ціла плеяда першорядних письменників та поетів “ховається” за перекладацьку роботу. Починаючи з 30-х років XX ст., для більшості українських інтелектуалів і творчих особистостей можливість втечі від реальності міцно закріплюється за перекладом.

На переконання Михайла Москаленка, прямими продовжувачами поетичних стремлінь неокласиків, зокрема Миколи Зерова, як у біографічному, так і в творчому плані, можна вважати трьох видатних майстрів слова – Михайла Ореста, Бориса Тена та Григорія Кочура [2, с. 1271]. У формуванні культурного клімату шістдесятиництва особлива роль належить саме Григорієві Кочуру, учневі Миколи Зерова, адже він став не лише символом української перекладацької школи, а й своєрідним містком між мистецькими здобутками Розстріляного Відродження та новою генерацією творчої інтелігенції, яка намагалась перехопити цю творчу естафету.

Неабияке значення для усвідомлення значущості цієї постації для українських шістдесятників мають спогади Р. Корогодського, який називає, Г. Кочура духовним гуру для них, а його помешкання в Ірпені – культурним “сальоном”. За постаттю метра українського перекладу “стояла легенда: сидів у тюрмах, таборах, будував Беломоро-Балтійський канал... З другого боку, знав Миколу Костьовича Зерова, міг годинами розповідати про неокласиків, з якими особисто був знайомий, чи про Шекспіра... Давав читати рідкісні книги [5, с. 93]”. За Романом Корогодським, це був *внутрішній вишкіл інтелігенції засобами культури*. Поза тим Іван Дзюба підкреслює, що український перекладач змушений був протистояти монополії російської мови на представлення шедеврів світової культури і звідси проступа-

ла важлива для українського майстра внутрішня потреба розкрити можливості рідного слова, а також турбота про те, щоб український читач мав широкий вибір зразків світової поезії рідною мовою [1, с. 756].

Тема перекладів у таборовому епістолярію шістдесятників заслуговує на особливу увагу, адже більшість з того, що вдалося зробити, шістдесятники, зробили саме під час ув’язнення. М. Коцюбинська у відомій монографії про епістолярну творчість відзначає специфічну, виплекану умовами неволі функцію листів як “своєрідного архіву чи “сейфу””, де автори плекали таку надію – доробок їхній має найбільший шанс зберегтися [6, с. 135]”. Епістолярій Василя Стуса та Івана Світличного у цьому плані є яскравими прикладом, адже саме листи, якими надсилалися художні переклади та власні поезії, стали для них справжньою творчою лабораторією перекладу. Завдяки цьому маємо збірку “Палімпсести” В. Стуса, переклади та “Тратовані сонети” І. Світличного. Кореспонденції В. Стуса містять цінні відомості про останню збірку поета “Птах душі”, куди також увійшли переклади, і яка, на жаль, не збереглася.

Тема перекладів – одна з ключових епістолярію Василя Стуса, як і Івана Світличного. Зокрема, у багатогранній перекладацькій спадщині Василя Стуса (Й.В. Гете, Г. Лорка, Б. Брехт, М. Богданович, Р. Кіплінг, Гі де Мопассан, А. Рембо, Д. Унгаретті М. Цветаєва та ін.) найпомітніше місце займають переклади з Райнера Марії Рільке (“Сонети до Орфея”, “Дуїнські елегії”, “Барс”, “Поет”, “Орфей, Еввідіка, Гермес” з “Нових поезій” тощо), розпочаті ще до першого арешту 1972 року. Проте найінтенсивніший період роботи припав на роки ув’язнення в мордовський таборах (1972-1977). Євген Сверстюк наголошує, що вся творчість Василя Стуса дотюремного періоду була ще визріванням у школі Й.В. Гете, Р.М. Рільке, Б. Пастернака, тоді, як свого зеніту поет досяг саме в умовах мертвих – без публікацій, коли “вільна поезія трактувалась як кримінальний злочин і кожен аркушик долучався до кримінальної справи [8, с. 23]”.

Тема В. Стус і Р.М. Рільке вже неодноразово ставала об’єктом наукового зацікавлення літературознавців, зокрема Д. Наливайка, Л. Рудницького М. Коцюбинської, Є. Сверстюка, Л. Кравченко. Постійне захоплення В. Стуса творчістю Р.М. Ріль-

ке пояснюється передусім тим, що австрієць відкривав для нього світ європейської духовної культури, яка в радянські часи перебувала в статусі напівлегальної. Однак у листах поет неодноразово зізнавався, що перекладати Р.М. Рільке дуже важко: “Тема віршів кристалізується і змістовно, і ритмічно, і інтонаційно, і навіть фонічно і доносити таку “в кілька способів тему, не дубльовану, а розповнювану подібними концентратами”, мало не сізіфова праця. Така поезія може трансформуватись лише в дуже розвинені мови [10, с. 239]”.

Попри те, Стусове зацікавлення поезією Р.М. Рільке не можна пояснити лише прагненням поета-дисидента залучити українську літературу до світового культурного простору. Ця поезія австрійця, на наше переконання, давала йому передусім естетичну насолоду, була духовною підпорою в страшних умовах ув’язнення, дарувала “знаки певності себе, самозбереження [10, с. 86]”. Навіть коли В. Стус дізнається, що М. Бажан почав перекладати поезії видатного австрійця, у листі до рідних твердить: “Рільке я перекладу. Бо знаю, що це дуже потрібно – мені. А що це вже зробив Бажан – то нічого. Крім того, умови спонукають мене естетизуватися далі і нереалізуватися (одним словом!) [виділення курсивом – наше] [9, с. 18]”. Поет зізнавався Христині Бремер у листі від 23 липня 1979 року: “Я дуже радію, що мій чудовий ангел Райнер Марія Рільке у його висловах і картинах є тут. Шкода, мій світ є інший від того, в якому жив Рільке”. Його душа шукає не тільки краси, але й прагне вищих сфер, справедливості і правди. І саме в цьому, – як зауважував В. Стус, – криються всі проблеми його життя [10, с. 173].

Зазначимо, що В. Стус не сприймав термін “переклад”, називаючи свої переклади “віддачею”. З листа до дружини: “Настільки дурне це слово: переклад! Недарма наші метри стали казати віддавання, віддати [9, с. 59]”. Такий тонкий підхід до трактування самого терміну, на нашу думку, свідчить переш за все про колосальне духовне значення цієї роботи для В. Стуса. Євген Сверстюк зауважує: “Перекладати елегії Рільке – це було типове його заняття. Символіка поезії, світ поезії, світ естетики і філософії – були його світом [8, с. 18]”. Про те, що перекладацька робота над Р.М. Рільке мала для В. Стуса виняткове значення також промовисто свідчить лист до дружини й сина

від 14 вересня 1981 року, у якому він просить рідних надіслати четверту дуїнську елегію Рільке “О, дерева життя, вже йде на зиму?”: “Може, не так про переклад, а про наявність – хай буде, як молитва” [9, с. 394].

На переконання Л. Рудницького, існує певна суголосність мотивів поезії Р.М. Рільке та В.Стуса, проте в українця вони усі “схристиянізовані” (Л. Рудницький), адже поет, так би мовити, втілює Р.М. Рільке в українську традицію. Опоетизовування Рільке світу стає його освяченням у творчості Василя Стуса. Саме тому, на думку дослідника, мотиви поезії австрійця набирають у В. Стуса суто українського – християнського характеру. Духовну спорідненість особливо спостерігаємо у XVIII та XXIX сонетах Р.М. Рільке з другої частини, у поезії “Орфей, Еврідика й Гермес”, “Барс” та в оригінальних поезіях “Лютує сніговиця”, “Ще видиться: далекий край чужий”, “Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...”, “Схились до мушлі спогадів і слухай”, де відчувається освячення дійсності та виразно проступають біографічні моменти В. Стуса.

Епістолярій поета свідчить, що поезія Р.М. Рільке “Орфей, Еврідика й Гермес” завжди була близька йому, що й зрозуміло, адже мотив розлуки з рідними – один з найболючіших для українських в’язнів сумління. В.Стус у листі до Є. Сверстюка від 17 серпня 1977 року навіть наголошує: “Скажу Тобі: світ наших Еврідик – більший. От би тільки б увійти в нього – бодай на день побути Еврідиною (казав Флобер, пишучи до Луїзи Коле: “Сьогодні я був і чоловіком, і жінкою, і кіньми, і листям, і вітром, і сонцем”)! Але така здатність стає все меншою. Втім, молитимемо Бога, аби вона до нас навідувалася – хоч і зрідка [10, с. 121]”. Проте безпосереднім поштовхом до перекладу цього твору Р.М. Рільке, на нашу думку, був особистий, дуже щемливий момент, коли Василь Стус 16 липня 1984 року відмовився розмовляти на побаченні з рідними російською мовою (також і через принизливу процедуру обшуку перед побаченням). Відомо, що побачення не відбулось, і дружина, син та сестра Марія змушені були повертатись додому. Трагізм цього випадку полягав у тому, що це побачення було останнім для поета і наступне відбулось вже після його смерті, коли дружина та син приїхали на могилу в селище Кучино 1985 року. І поет це

відчував: “І з кожним днем все тяжче мені на цьому світі, казав Вінграновський. Зараз я не певен (як і раніше), що ми побачимося [9, с. 470]”. Відтак символ Еввідіки, яка має спуститися у Тартар до свого коханого Орфея, щоб вирвати його з рук смерті, обертається для поета трагічною реальністю.

Ця обставина, коли поет не поступився власними принципами заради найдорожчого в житті – побачити бодай на годину дружину та сина після довгих років розлуки, адже, фактично, останнє побачення було з рідними навесні 1981 року, була поштовхом до перекладу поеми Р.М. Рільке “Орфей, Евріка й Гермес”. Між Р.М. Рільке і В. Стусом утворилася особлива аура, бо, окрім перекладу, виникли інтертекстуальні зв’язки їхніх поезій. Зокрема, вірш поета-дисидента до дружини “Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...” наповнений асоціаціями-алюзіями і ремінісценціями до інтерпретації міфу про Еввідіку Рільке. Як і Еввідіка, що йде тунелем пекла, вся в білому вбранні, тонка і ніжна, “наповнена по вінця холодним небуттям”, Стусова кохана “пішла – тунелем довгим – далі – в ніч – / у морок – сніг – у вереск заметілі...”, вона також тендітна, ніжна і скорботна [див. 3].

У листі до дружини від 1 серпня 1984 року поет сповіщає, що нарешті переклав “Орфея, Еввідіку й Гермеса” Р.М. Рільке: “Слава Богу, впорався, задоволений, хоч і не знаю чим: Рільке, текстом оригіналу чи перекладом. І думаю собі, Вальочку: це все – про Тебе, про мою-Тебе, тобто ту-Тебе, якої, може, Ти добре й не знаєш, а хіба здогадуєшся – з моїх очей, рядків моїх, поглядів моїх”. Еввідіка – це суть поеми Рільке, “така близька мені тепер, особливо після нашого не-побачення”. Василь Стус просить дружину бодай у перекладі М. Бажана прочитати цю поему Р.М. Рільке, щоб і самій відчуті і зрозуміти почуття чоловіка.

Епістолярій поета відтворює майже усю канву перекладу поезій Р.М. Рільке. Зокрема, у листі до дружини від 8 грудня 1974 року В. Стус повідомляє, що завершив роботу над першою частиною “Сонетів до Орфея”: “Звичайно, перекласти 26 сонетів за 1,5 року – то не така вже й працездатність. Але коли зважити на особливості умов і часті розлуки з Райнером – то коефіцієнт віддачі значно підросте [9, с. 108]”. Василь Стус надзвичайно ретельно працював над своїми інтерпретаціями.

У листі від 10 листопада 1975 року він надсилає новопереклади (саме так В. Стус називав нові варіанти інтерпретацій) першої частини сонетів Рільке і зазначає, що пеперисуючи їх, спробував урахувати не лише зауваження Григорія Кочура та Юрія Бадзя, а й часову відстань між “впершеперекладом і теперішнім поверненням [9, с. 178]”.

З технічного боку справа перекладів виглядала так: на прохання В. Стуса дружина та друзі надсилали йому у листах оригінали творів, особливо Р.М. Рільке: “Прошу в кожному з листів переписувати мені по 2-3 вірші Рільке [9, с. 10]”. Свої переклади В. Стус також відсилав у листах. Відомо, що на прохання поета його переклади передавали Григорію Кочуру, одному з найавторитетніших перекладачів. А згодом його рецензії переписувала у листах до Василя Стуса Леоніда Світлична. Окрім цього, вцілів зразок епістолярної полеміки – листи Юрія Бадзя з його відгуками на Стусові переклади, які зараз зберігаються у Відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України.

У контексті нашого дослідження доречно зазначити, що чи не найбільший інтерес до творчості Р.М. Рільке в Україні припадає саме на 60- 70-ті роки минулого століття. Поезії видатного австрійця перекладають М. Бажан, М. Лукаш, Л. Первомайський, З. Піскорська, Д. Павличко. У журналі “Всесвіт” (1968, №2) була надрукована добірка поезій Р.М. Рільке в перекладах Л. Первомайського та В. Коптілова. Нас цікавить саме добірка Бажанових перекладів, які вперше були надруковані в журналі “Всесвіт” (1973, № 10), адже ця публікація водночас поклала початок славнозвісному творчому змагання між Василем Стусом та Миколою Бажаном, про що так промовисто свідчить епістолярна спадщина поета-дисидента: “Маю прекрасну морозу, – пише поет у листі до дружини й сина від 7 грудня 1973 року, – сидіти над Бажановими перекладами і фіксувати власні втрати [9, с. 57]”. Дізнавшись про те, що М. Бажан перекладає сонети Р.М. Рільке, не розчаровується, продовжує працювати: “Змагатися з Бажаном тяжко, але й можливо, – зізнається Вірі Вовк, – хоч і не завжди маю його Рільке щойно виданого і щойно одержаного [10, с. 82]”. Літературознавці підкреслюють, що основна тенденція цього змагання полягала в тому, щоб за-

повнити прогалини, допущені М. Бажаном, та вийти на вищий рівень осмислення багатьох змістових моментів сонетів Рільке та їх поетики [див. 4].

Поет високо оцінював переклади Миколи Бажана, вважав їх ідеальною для себе школою, яка допомагала краще збагнути власні переклади та побачити власні втрати. Зокрема, у листі від 2 лютого 1975 року просить дружину придбати Р.М. Рільке в перекладах М. Бажана, зауважуючи, що його передусім цікавить саме перелік сонетів та елегій, які здійснив титулований поет. На переконання В. Стуса, цікаво було б порівняти “ідеально чіткі залізні колони Бажанового “Витязя в барсовій шкурі””, де йому ніби забиває дух од найстислішої стислості та філігранно-виточену поезію австрійця. Поет наголошує, що “Микола Бажан найцікавіший із покоління і якими смішними здаються поруч нього наші загумінкові генії!, адже лише М. Бажан уміє писати на рівні “скривлених зірок” [9, с. 58]”.

Неабияке значення для вивчення Стусової перекладацької концепції має лист поета до дружини й сина від 7 грудня 1973 року, написаний під враженнями від Бажанових перекладів (10 “Сонетів до Орфея” із першої частини) і який містить не лише авторську рецепцію творчості визнаного майстра поетичного слова, а й детальний аналіз та порівняння двох варіантів – М. Бажана та В. Стуса. Зокрема, поет-дисидент зауважує, що у другому сонеті “Так стрімко вознялося над собою” маємо різні версії: “Бажанова, – на переконання В. Стуса, – сміливіша, з більшими за авторські акцентами смислу, моя ж – обережніша, хоч, можливо, і неточна”. Проте визнає, що третій сонет “Господь спромігся. Але як же нам” краще вдався таки йому, адже у Миколи Бажана “не дуже вдало і “схрещення сердець”, а останній рядок – то просто антирількевський: не подих в пустку [9, с. 58]”. Зауважимо, що Василь Стус переклав цей рядок як “Це дух в ніщо. Дух в Бозі. Вітровий”.

Найголовніше для нього – досягти “благозвучності без смислових утрат”. З гіркотою усвідомлював, як багато губиться з чарів Р.М. Рільке, з його мудрості, з його доброти і ніжної людяності, з його природної граціозності. Недоліками Бажанових перекладів вважав передусім “строкату мову, що окошилась на ряду поезій, а також його “маломузичність” – він чує тільки

ритми маршових бубнів. От би Бажанові та Тичинине вухо! [9, с. 57]”. На думку Василя Стуса, Микола Бажан інколи занадто пафосний, обернений до читача, не має в ньому Рількової “самовистарчальності, самовдоволення дуїнського жерця”, йому не вдаються “нюансовий дриблінг, ці пів-чвертьтони, ця евфонія, ця геніальна музичність австрійця”, натомість – вільне поводження із заданим ритмом. Д. Наливайко, порівнюючи переклади В. Стуса із Бажановими, зауважує, що “переклад Бажана майстерний, в окремих деталях точніший від перекладу Стуса. Проте йому дещо бракує внутрішньої змістової адекватності, внаслідок чого послаблюється голос “уседуші” [7, с. 143]”.

Попри найвищі оцінки Р.М. Рільке, якого називав “Богом”, В. Стус відчував його відмінність від себе, відчував власну самотність і відстороненість від рафінованого австрійця. У листі до рідних від 6 – 10 травня 1984 року зізнавався: “Що більше читаю та працюю над Рільке – то більше розчарування в ньому. В його надто пухкому, надто не-житньому хлібі”. Однак це почуття знайоме йому, адже “колись так само, психологічно “переситившись” Пастернаком, я на довші літа – це було десь у 2 половині 60-х рр. – відчув до нього нехіть, синоніми супутників “пересичення” [9, с. 466]. Австрієць же нагадує йому лева, поданого “стилістикою рококо”. Такий “надто не вірільний, надто жіночий” М.Р. Рільке його дратує. Ця гіркота цілком зрозуміла – нестерпна табірна реальність, яка надто сильно контрастувала із затишною буржуазною атмосферою поезій М.Р. Рільке.

Поет дає глибокий естетико-філософський аналіз “Дуїнських елегій”, тонко відчуває, як із часом Р.М. Рільке змінює “алмазний камінь душі” на “кристали роздумів”. Пізня творчість австрійця не викликає вже такого захоплення – “усі елегії суховаті, розсудкові, з барвою специфічної для пізнього поета рефлексивної емоційності”, коли вже немає “першої емоції”, враження, прагнення, а лише спогади, передані через “бінокль своїх мертвих очей” – “світ лише намальовано на лінзах пам’яті [9, с. 165]”. А Юрій Шевельов, роздумуючи над “Палімпсестами” В. Стуса, підкреслював, що найбільше досягнення поезії В. Стуса, полягає саме в “схопленні народжуваних емоцій, душевних рухів у процесі їхнього оформлення [11, с. 1052]”.

Поет у листі до дружини та сина від 11 вересня 1975 року порівнював “Дуїнські елегії” з разками наміста – “гарні на низці, а поокремо – вже не те [9, с. 165]”, тому й перекладати потрібно усі відразу. Дуже велике значення для Василя Стуса в умовах тотальної ізоляції від світу мали епістолярні рецензії Григорія Кочура та Юрія Бадзя, оскільки він не завжди був певен точності своїх відчуттів Рільке, а звідси – і своїх перекладів: “Недавно отримав Льолину рецензію [рецензія Г. Кочура] на сонети, – писав поет дружині, – і це трохи стимулює мою роботу над другою частиною сонетів [9, с. 224]”. Стус зізнавався, що з нетерпінням чекає “Юркових [Ю. Бадзьо] критик та Михасиних [М. Коцюбинська] запашних карток”. У листі до перекладача Зінаїди Йоффе від 24 листопада 1971 року консультується з нею щодо перекладу десятої елегії Рільке.

Проте не всі рецензії на переклади були однозначно прихильні. Так, у В. Стуса зав’язується дискусія з Юрієм Бадзьом щодо деяких його робіт. Зокрема, поет дискутує з товаришем з приводу I та III сонетів (з першої частини “Сонетів до Орфея”), але за “погромні рецензії” вдячний: “Матиму від суворого відзиву чимало користі – це стимулюватиме мене в змаганні з таким велетом, як Рільке”. В. Стус вдячний Ю. Бадзьо за зауваження. Він і сам бачить чимало вад своїх перекладів, адже через несприятливі умови табору в нього *не має потрібної тривалості вдумування*, через що важко досягти потрібного рівня висоти [9, с. 98].

Василь Стус все ж не погоджується з трактуванням Ю. Бадзя закінчення третього сонета, у якому, вважає, є сліди поетичної концепції Р.М. Рільке: “Спів – не бажання, а прагнення досягнути, він є буття і цим буттям лише й констатується, визначаючи свою стилістику *через автора*, що не є творцем, а співтворцем. Бо через нього, імперсонального автора, виявляється естетика світу [9, с. 124]”. Продовження дискусії щодо закінчення цього сонета маємо у листі від 10 листопада 1975 року, у якому В. Стус зазначає, що, перечитавши коментар Ю. Бадзя, не погоджується з ним і тепер: “Я пропоную: коли ж нам бути, тобто мати спів як існування? І коли Господь створить (витворить із нас) космогонію співу-буття, схожу до кантівської космогонічної етики (чи, радше, космогонії етики) [...] Бо суті співу ти,

пак, не збагнув: це спів без мети, голос ніщо (який, власне, й виінакшує це ніщо, даючи йому душу). Це повів у Бозі, суб’єкта якоїсь Уседуші, тобто сам Бог і є ця Уседуша-Спів. Це спів-вітер, саморушійна сила Усесвіту, саморух-спів-усесвіт”:

*він зволить землю й зорі навернути?
Юначе, це не те, що ти хотів,
як криком рвав уста. Зумій забути –
все, що співав. Був марний порив твоїй.
Бо іншим духом повен справжній спів.
Це дух в ніщо. Дух в Бозі. Вітровий [9, с. 180].*

Поет зізнає, що 9 сонет “Хто понад тіньми здолав” (з першої частини) давався йому дуже важко, зауважує, що 7–8 рядок – описового характеру, однак змушений визнати, що “врахував усі зауваження дорогого Метра [Г. Кочура]. Отож, коли в цьому варіанті є якісь вдаліші уступи – то це завдяки йому [9, с. 183]”. У листі до батьків від 7–10 грудня 1975 пише, що робота над другою частиною “Сонетів до Орфея” йде важко: “Обтяжена форма надто, немає легкості першої частини [9, с. 199]”. На переконання поета, перший сонет “Дихай, вірша єство ясне!” є одним із найбільш “внутрішніх” сонетів Р.М. Рільке, а щодо п’ятого сонета “Квітів м’яз, що звільна анемони” просить сторонньої допомоги, адже перекладача непокоїть “і квітів м’яз, і фонічний бік (тороси: у світах всіх суцї), і відносний варіант “в житті котрому” (в Рільке ясно й чітко: in welchem alles Leben). І багато дечого ще. А подвигнути працю – не можу поки. Потрібен зовнішній стимул [9, с. 202]”.

Саме завдяки протилежним думкам шліфувались найкращі варіанти перекладу. В. Стус відзначав, що ідеально було б займатися Рільке в самотності, але туди пускають без писання й Рільке [9, с. 98]. Перечитуючи листи Ю. Бадзя “яко класику”, поет зізнався, що йому дуже шкода, що не має можливості “сперечатись” з колегою безпосередньо, що у нього з товаришем “більше однастайності, ніж суперечок, хоч є і такі”. На переконання Василя Стуса, було б дуже добре, якби Юрій Бадзьо осмислив естетику “Сонетів до Орфея” чи “Дуїнські елегії” Р.М. Рільке так, як писав про австрійця М. Гайдегер, адже чує

з “езотеричного стилю” свого постійного кореспондента, що в такому плані міг писати і Ю. Бадзьо [9, с. 124].

Відтак, саме Василь Стус дав українській культурі чи не найадекватніший з усіх європейських перекладів Р.М. Рільке, багато чого взявши для себе особисто, для своєї творчості та життєвої філософії. “Стусовий переклад конгеніальний, адже за своїми мистецькими якостями дорівнює оригіналу [4, с. 317]”, – твердить Л. Кравченко. Йому вдалося збагнути особливості текстів Рільке та досягнути їх до глибини. Загалом переклад займає в історії становлення української літератури особливе місце, виконуючи націотворчу та модернізаційну функції. Коли на початку XIX ст. перед українськими інтелектуалами постала проблема витворення самобутньої національної культури, більшість з них звернулися саме до практики художнього перекладу. Однак вже на початок 30-х років XX ст. зі зростанням тиску тоталітарного режиму функції перекладу змінюються. Тепер до нього все частіше починають вдаватися не задля розв’язання якихось певних культурних чи естетичних завдань – він стає можливістю втечі від реальності. В дискурсі української літератури XX ст., починаючи з 30-х років, для більшості інтелектуалів та творчих особистостей в альтернативному дискурсі ця здатність “бути можливістю втечі” від реальності міцно закріплюється за перекладом.

Список використаних джерел

1. Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / Іван Дзюба – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2006-2007. –Т. 1 – 2006. – 975 с.
2. Зеров М. Українське письменство / Микола Зеров ; [упоряд. М. Сулима ; післямов. М. Москаленка]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 1301с.
3. Калашник О. Український Р. М. Рільке. “Орфей. Еврідіка. Гермес” [Електронний ресурс] / О. Калашник. Режим доступу: http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=41
4. Кравченко Л. Василь Стус – інтерпретатор поезії Р. М. Рільке: монографія / Леся Кравченко; Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. –Дрогобич : Коло, 2008. – 340 с.
5. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Роман Корогодський ; [упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко].

– Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. – 656 с.

6. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”: Роздуми про епістолярну творчість : монографія / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і Літера, 2001. – 300 с.

7. Наливайко Д. Василь Стус – перекладач / Дмитро Наливайко // Всесвіт. 1991 – № 1. – С. 141-144.

8. Сверстюк Є. Правда полинова / Євген Сверстюк. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2009. – 192 с.

9. Стус В. Листи до рідних / Василь Стус. Твори в 6 т., 9 к. – Львів : Просвіта, 1997. – Т 6 (додатковий). – Кн. I. – 495 с.

10. Стус В. Листи до друзів та знайомих / Василь Стус. Твори в 6 т., 9 к. – Львів : Просвіта, 1997. – Т 6 (додатковий). – Кн. 2. – 263 с.

11. Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. / Юрій Шевельов. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2008. – Кн. II. Літературознавство / Юрій Шевельов ; [упоряд. І. Дзюба]. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2008. – 1151 с.

УДК 811.161.2

Кир'янчук Богдан

ПРОБЛЕМИ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЕПІСТОЛЯРНОГО ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ ЛИСТІВ В. СТЕФАНИКА)

У статті досліджується герменевтична природа епістолярної спадщини В. Стефаника, котра найпершою мірою увиразнює принципи її інтерпретації. При цьому акцентується на феномені герменевтики індивіда, який проєктується в ширшу площину герменевтичної систематики, засвідчену співдією з мовним аспектом, антидогматизмом, тлумачним первнем тощо. Доводиться значення герменевтичного наповнення для розуміння художньої специфіки епістолярію письменника.

Ключові слова: герменевтика, індивід, текст, лист, мова, антидогматизм, тлумачення.

В статье исследуется герменевтическая природа эпистолярного наследия В. Стефаника, которая определяет принципы его интерпретации. При этом акцентируется на феномене герменевтики индивида, который проецируется в более широкую плоскость герменевтической систематики, представленную взаимодействием с языковым аспектом, антидогматизмом и др. Доводится значение герменевтического наполнения для понимания художественной специфики эпистолярия писателя.

Ключевые слова: герменевтика, индивид, текст, письмо, язык, антидогматизм, толкование.

The article examines the hermeneutic nature of epistolary heritage of V. Stefanyk, which largely makes the principles of its interpretation more distinct. Also, it is accentuated on the phenomenon of hermeneutics of an individual who is projected into a wider plane of the hermeneutical taxonomy presented by the interaction of the linguistic aspect, anti-dogmatism and so

on. The meaning of the hermeneutic content for understanding the specifics of the writer's epistolary fiction is proved.

Keywords: *the hermeneutics, an individual, a text, the writing, a language, anti-dogmatism, an interpretation.*

Необхідність герменевтичного аналізу літературно-мистецьких явищ доводять такі вчені, як З. Лановик [5], М. Лановик [6], Ю. Ковалів [4], Р. Мних [7], Д. Наливайко [9], Л. Врубель [2], Ю. Борєв [1], В. Халієв [10] та ін. Метою нашої статті є з'ясування герменевтичної специфіки епістолярного жанру, знакова природа якого довершено представлена листами В. Стефаника.

Аспект герменевтики індивіда має істотне концептуальне навантаження в першому з двох листів В. Стефаника до В. Морачевського за червень 1898 р. Сфера відношення-стосунку інтенсифікується з особливою виразністю в спеціально виокремленому композиційному сегменті, який являє собою, по суті, довершений зразок поезії в прозі. Відповідно до цих жанрових вимог будується принцип зображення – максимально ущільнений, лаконічний, проте воднораз такий, що передбачає існування хронотопічних параметрів: “Стояв коло других та пізнавав людей. З его села були і з других були. Брали собі їсти й пити”. Концентрація уваги на герменевтичному відчитуванні настільки велика, що інші звукові ефекти не вловлюються належним чином, постають на другому плані порівняно з головним: “Він не чув, лиш пізнавав. Всі не чули, лиш пізнавали собі своїх із селів (...) Всі очі кумпанії шукали в товпі, як діти ягід по лісі, аби найти свого” [8, 140].

Натомість у другому листі момент герменевтики індивіда оригінальним чином пов'язується з розумінням В. Стефаником художньо-естетичної природи власної творчості. Високо оцінюючи переклад “Синьої книжечки”, виконаний В. Морачевським, він формулює герменевтичну специфіку взаємодії конкретики її образності з усім людським загалом селянської спільноти. Причому якраз таким загалом, який передбачає розуміння та поцінування кожного окремого індивіда: “Сам вижу тепер, що воно файне є – така малесенька трагедія усіх хлопів на світі” [8, 142]. Зв'язок у цьому випадку є обопільним: автор

та текст впливають на реципієнта, відповідно реципієнт – на витлумачення тексту та його автора. Принагідно зауважимо, що значення тексту в такому герменевтичному контексті є, як відомо, домінантним, воно обумовлює весь процес інтерпретації.

(Слід зазначити, що В. Стефаник інколи звертається до своєрідного герменевтичного гумору. Мається на увазі такий поетичний феномен, коли з допомогою герменевтичної процесуальності фіксується створення гумористичної картини. Вказана дотепність простежується, зокрема, в листі до О. Кобилянської від 18 червня 1898 р. Письменник трактує свою колежанку як всюдисущого герменевта тих музичних творів, які виконує знаменита С. Крушельницька, відповідним чином через зазначену особу повинно доноситися до інших реципієнтів смислове наповнення співу артистки: “А я би коло Вас таку гадку гадкував: і я не розумію і всі душі, що отут коло нас “слухають концерту”, не розуміють, і сама Солоха не розуміє, – лиш панна Ольга та дуже, вона одна, розуміє оці співанки. Я би так гадкував, а Ви би слухали, а я би через Вас аж слухав” [8, 142]).

Герменевтична природа мистецького творення є предметом авторського осмислення в листі В. Стефаника до О. Кобилянської за липень 1898 р. Думається, що в ньому маємо органічне поєднання трьох найголовніших аспектів: художнього, теоретичного та власне приватного. Останньому підпорядковані два попередні, оскільки йдеться про програмування майбутньої рецептивної дії адресата. Письменник зазначає: “Про себе я нічого не годен писати. Як Вам показувати чоловіка, що ходить коло великої мармурової брили? Ходить коло неї, потім падає на ню, потім нігтями її рве, – а брила мертва. Потім сльози падають на камінь, ще потім душа прожерла би камінь – і раниться” [8, 146]. Йдеться, на перший погляд, про монологічну модель пізнання, тобто таку, що протистоїть діалогічному збагненню, а відтак – і герменевтичному тлумаченню. Матеріал – кам’яна брила – є тією інстанцією, що не передбачає невизначеної наперед зміни, а звідси – народження нової смислової якості.

Проте наступне розгортання міркувань засвідчує, що сприйняття цього предметного матеріалу все ж таки не є однозначним. Воно амбівалентне, оскільки передбачає нашарування певного смислу із досить виразно наміченою гуманітарною

проекцією: “Раз з тої брили стає хрест над могилою – і смуток; раз вибігає білий ангел, як з раю, і радість” [8, 146]. І далі: “Часом видиться, що брила розпадаєся в порошок і трава на ній поростає; а другий раз, що голова витісуєся з білим язиком і з блудними очима, як голод” [8, 146].

Простежується оригінальна градація мистецького олюднення неживої предметної сфери. Ключову роль у цьому процесі відіграє, безсумнівно, аспект герменевтики індивіда. Відповідно до цього вбачаються й домінантні константи інтерпретаційної діяльності: “Душа розуміє і чує плиту тоту і часом гаркне як пес, як єї здаєся, що з плити зробили постіль і рубають на ній жовняра, що повісився. А як хто вчує гаркіт – то, п’ючи пиво, каже: досконала обсервація, – і вдоволений, що хтось обсервує за него!” [8, 147].

Митець викладає власне бачення герменевтичної сутності мистецтва, виходячи, наскільки це дозволяє жанр листа та специфіка твору в творі, з новелістичного принципу побудови оповіді композиції. Одночасно з найвищим піднесенням наступає докорінна зміна: замість задекларованого в дебюті монолізму та антигерменевтизму наступає повне утвердження діалогізму і розуміння, що засвідчується також своєрідним кільцевим обрамленням, яке виконує функцію рамок тексту, котрий міститься в іншому тексті, – в листі: “Як Вам описати такого чоловіка, що ходить коло тої плити і видить, що в плиті жиє мармурове житє!?” [8, 147]. Романна проблемність поставленого запитання найперше передбачає той варіант відповіді, що “таким чоловіком” є людина, наділена справжнім герменевтичним світобаченням, а відтак – і мистецьким талантом.

Площина відношення-стосунку узгоджується з констатацією часу як об’єкту зображення. Це стосується відтворення певних пір року та тієї хронотопічної інтенсифікації сфери герменевтики індивіда, що від них суттєвим чином залежить. Вказана особливість істотно виявляється в листі до В. Морачевського за серпень 1898 р. В. Стефаник зазначає: “Я Вас хочу мати тогди у себе, як страшна робота у нас трохи полегшає. Що мені з того, як моя хора мама попри роботу свою ще буде нами побиватися? Мені все буде здаватися, що я маю гостей, а я не хочу з Вас мати гостей, але сестру, брата, діти від брата (...) Я хочу коло Вас

ходити у світлі і згляднім супокою. Я намордувався півроку страшними, буденними муками – і заслужив, аби хоть з Вами мати ясну годину (...) Хочу Вас мати у себе у вересні на храм, на 20-го” [8, 147]. Прикметно, що наведена констатація, котра, на перший погляд, не виходить за межі простого побутовізму, насправді виразно співвідноситься з поетикою української літератури на селянську тематику, виразно її навітлює. Мається на увазі залежність розвитку дії від образу часу, тобто від відтворення певних пір року та тих видів сільськогосподарських робіт, що з ними пов’язані.

Аналізований лист пройнятий високою мірою внутрішнього діалогізму. Він постає як безсумнівний структуротворчий чинник, а також як предмет авторського проблематизування, скрупульозного осмислення власної сутності в співвіднесеності з іншими. Більше того, йдеться про своєрідну філософему оприбутнення такого діалогізму, тобто – про його онтологічні глибини. Логіка існування діалогізму виводиться із об’єктивних потреб самої особистості: “Я хочу таких великих очий, аби вони уздріли мою муку, лиш уздріли! Як таких очий не надіблю, та й нема чого заважатися довго” [8, 147]. Вона поширюється на співдію з усім світом, але найперше через людину, у формах взаємодії з іншим індивідом: “Я тепер тікаю трохи над Дністер, я там був та й ще йду. Велика якась жура засіла над Дністром, може мої очі якурат Дністрові такі, як ті, що я їх шукаю” [8, 147]. Як бачимо, навіть і в цьому випадку, коли йдеться про образ ріки, маємо ефект герменевтики індивіда. Він органічно обумовлюється необхідністю продумування, виправдано характеризується філософсько-естетичним ствердженням своєї всепроникності.

Аспект герменевтики індивіда є надзвичайно суттєвим в осмисленні В. Стефаником своїх взаємостосунків із найріднішими йому людьми. У цьому контексті він активізує продумування з використанням різних точок зору, а звідси – різних знакових систем окремих осіб. Визначальним у цьому процесі абсолютно вмотивовано постає момент внутрішнього проживання. Його письменник віднаходить завдяки геніальній інтуїції та вражаючій мислительній здатності, що доводить, зокрема, його лист до О. Кобилянської від 20 жовтня 1898 р.: “Часом

мені здається, що я мрія на тлі своєї запрацьованої родини. Всі вони скали праці перевертають і дивляться на мене, як на мрію якогось життя, котрим вони ніколи жити не будуть. Мені навіть здається, що я мрія серед всего того життя, що довкола йде. Я не годен “стреміти до цілі”, я не годен “добиватися”, я не годен “бути звірем товариским” [8, 152]. Трагізм такого існування має виразні хронотопічні параметри, котрі не вказані безпосередньо, але забезпечують найвищу міру естетизації його відтворення.

Герменевтичний характер мислення засвідчений у листі до О. Кобилянської за 20 травня 1899 р. У ньому митець говорить про вагомість площини відношення-стосунку, про те, що вона може руйнуватися в своєму природному плині внаслідок технічних досягнень. Він виступає із запереченням, котре спричинене знаковим характером сприйняття, точніше – різницею знакових систем: “Я би хотів раз на все визволитися з їзди колією – не люблю я машин і залежності від них” [8, 183]. Таке ж семіотичне пояснення, але вже з незмірно глибшою мірою трагізму, стосується рецептивної дії найближчих людей стосовно творів письменника: “Ще мені в колії нагадалося, що моя мама не може моїх праць читати і розуміти. Жаль страшний мене опанував, а потім така студінь самоти – чужої чужениці. Я хіба не син мамин? Так мені було страшно самотою” [8, 183]. Як бачимо, різниця знакових систем є просто-таки вражаючою, хоча й стосується лише одного – художньо-творчого – самовияву індивіда. Тракується вона в плані сприйняття та тлумачення текстів, точніше – його відсутності, однак поширюється на інші аспекти герменевтичної систематики, найперше – герменевтики індивіда, котрий інтенсифікується до меж відношення-стосунку. Можна твердити й про інший аспект, котрий постає, на перший погляд, дещо віддаленим, однак істотно наснажує роздуми автора зі смислового погляду. Мається на увазі образ залізниці як просторової реалії, що асоціюється з односпрямованістю, а звідси – з догматизацією. Відкидання “колії” в її значеннєвості, в її ціннісній однолінійності свідчить про наявність антидогматизму.

Вагомою увагою до питання герменевтики індивіда пройнятий один з листів В. Стефаніка до О. Кобилянської за листопад

1898 р. У ньому письменник із надзвичайною глибиною осмислює проблему людської сутності, котра є визначальною для художньої творчості. Природа мистецької самореалізації має справді герменевтичну обумовленість, вона щонайтіснішим чином пов'язана з феноменом дружби: “Буду писати для своїх приятелів. Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за те, що вони приятелі. Кожда моя новелка – подяка для них” [8, 153].

Герменевтичне відчитання сутності іншої людини є смисловим ядром у розумінні митцем селянства. Воно досить чітко простежується навіть у збірній характеристиці, хоча первісно постало, безсумнівно, на основі розуміння конкретних індивідів: “Я люблю мужиків за їх тисячлітню, тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За того, що вони є, хоть пройшли над ними бурі світові і повалили народи і культури. Є що любити і до кого прихилитися. За них я буду писати і для них” [8, 153]. Як бачимо, останнє речення уміщує констатацію герменевтичної взаємодії автора, персонажів та реципієнтів, хоча й здійснює це в досить узагальненому плані, через що й потребує додаткового уточнення.

Слід зазначити, що в ключі герменевтики індивіда В. Стефаник викладає розуміння проблеми інтелігенції. При цьому особливо потрібно враховувати те, що він має на увазі сучасну йому українську інтелігенцію, і то, на наше переконання, не в особі усіх її представників. Визначальним при цьому є справжнє сутнісне наповнення, котре є запорукою ведення повноцінного діалогу, герменевтичного в своїй основі. Проте за відсутності такого, але натомість – за наявності догматизованого монолізму, пустої тріскотні з'являється заперечна характеристика: “Для неї, інтелігенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити то, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу” [8, 153]. Висока вимогливість письменника до провадження діалогу через власну творчість має герменевтичну зумовленість.

Про те, що В. Стефаник за основу власного розуміння селянства брав природу діалогізму – справжнього та сфальшованого – свідчать такі слова: “Як тепер я вижу, що організм мужицький простягнувся струною межі двома світами понад море і як на

тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою – то, ласкава пані, я мушу не дослухуватися катаринки в рукавичкових руках нашого образованого світа” [8, 154]. У першому випадку маємо істинне внутрішньо-діалогічне закорінення, таке, що вимагає своєрідного втягування у фарватер власної дії інших учасників, у тому числі, що особливо суттєво, – й митців. Натомість у другому – підкреслення нещирості, а звідси – заперечення істинно діалогічних передумов для розгортання розмови в її екзистенційному сенсі.

Акцентування на внутрішній діалогічній організації села, на протизагаді до монологічної та антигерменевтичної позиції так званої інтелігенції, є базовим для постання та функціонування літературної творчості, зокрема – і в аспекті її рецептивної дії: “Для мене села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за “почини” інтелігенції. Як я селови читаю свій образок з єго життя, – то воно плаче, перлами мене обкидає” [8, 154].

Наведену тезу переконливо аргументують міркування письменника про долю українських емігрантів, які, хоча й подані в узагальненому плані, первісно також ґрунтуються на основі герменевтики індивіда, тобто на збагненні окремих людських доль, котрі пізніше доведено до майстерного синтезу: “Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна, вандрівна птаха, оставша від громади, – і біль і поезія. Чи як би я той біль і поезію післав у руки нашої інтелігенції, чи вона би почула то, що я чую? Ні. А як так, то мені вільно не писати до неї нічо” [8, 154].

Герменевтичний підхід В. Стефаніка виявляється в осмисленні ним природи літературної творчості, специфіки оприсутнення її результатів. Вагомість та міра продумування в нього бере гору над порожньою монологічною презентацією: “Впрочім не люблю я кар’єри літературної. Що зауважиш, що “підглянеш”, що почуєш – зараз махай на торг аби продати!” [8, 154]. У цьому його позиція, по суті, суголосна з концепцією М. Гайдеггера про особливості та глибинне онтологічне значення людської думки, про те, що справжнє мислення лишає своєрідні борозни в площині буття навіть не залежно від того, чи було воно записаним, а чи тільки помисленим. Український митець

іде навіть ще далі, твердячи про неспівмірність мовної партії та її вислову в окремих випадках: “Часом не можна сказати того, що хочеся” [8, 154]. Мова в такому разі тяжіє до інтровертної сфери індивіда, хоча й проектується водночас у площину буття, викарбовується на його скрижалях, знаходячи там своє місце.

Слід зазначити, що В. Стефаник має на увазі не всю українську інтелігенцію. Він критикує таких її представників, які, по суті, інтелігенцією не є. Натомість ті люди, в тому числі й селяни, яких митець протиставляє фальшивій інтелігенції, є справжньою інтелігенцією, тому що вони характеризуються рисами інтелігентності, найголовніша з яких – органічна здатність до сприйняття та засвоєння культурних цінностей. Цю тезу вагомо підтверджує як аналізований вище лист, так і наступний, також написаний до О. Кобилянської у листопаді 1898 р. У ньому митець виправдано обурюється тими вчинками нібито інтелігентних верств, які ніяк не узгоджуються з істинною шляхетністю: “Ще лиш слово за інтелігенцію (...) В’язала поляків повстанців, доносила до поліції. Кільканадцять років несла просто в поліцію Франка, Павлика і его сестру. Нині стала хитріша. Краде Франкови голоси при виборах і рівночасно святкує його 25-літню працю, хоче Франкови конче закинути, що б’є мужиків по лиці, і радуєся его прологом на представленню Наталки Полтавки” [8, 155]. Для письменника важливою, як видно зі сказаного, є істинна екзистенція того, що проголошується, а не розходження змісту декларованого із вчинками.

У цьому ж листі міститься ще один момент, надзвичайно вагомий для герменевтичної систематики. Він може трактуватися як ефект антидогматизму. Його безпосередній вияв пов’язаний з тлумаченням того життя, яке провадить так звана інтелігенція. Характерно, що В. Стефаник закидає їй надмірну унормованість, а звідси – задогматизованість, неприродність самореалізації. Автор протиставляє власну герменевтичну позицію, засновану на антидогматизмі, неправильному, на його погляд, розумінню життя: “Я був, пані, лиш раз на рускім бали (...) Аранжер кричав, що молоді мають танцювати. Ще і нині мені не в моготу піймати, як можна танцювати при команді?” [8, 155]. Йдеться, фактично, про заперечення того доктринерства, яке підносить догматизування до рівня системи, породжу-

ючи при цьому заскоружлість людського існування, знищуючи його живі прояви: “Потім танець. Як страшно робиться від тих скованих молоденьких сердець” [8, 155]. Названий догматизм є всеохопним, він поширюється в своєму негативізмі на всі сфери, хоча й подано лише один його зріз, котрий умовно можна назвати святково-розважальним: “Чи забава не є зеркалом буденного життя люцького?” [8, 156].

Розуміння В. Стефаником природи художньої літератури у зв’язку з проблемою герменевтики індивіда яскраво представлено в листі до О. Кобилянської за лютий 1899 р. Письменник наголошує на вагомості такого письменства, яка унаочнює онтологічні глибини людського мислення, оприсутнює його справжню екзистенцію. Для нього в цьому плані надзвичайно важливою є сфера відношення-стосунку, вона побуджує людину до художнього творення та сама своєрідним чином віддзеркалюється в ньому: “А тішитися я не годен, бо я всяку літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нічого і нікого” [8, 166]. Думається, що заперечуються ті аспекти мистецтва слова, які не відповідають повною мірою особливостям його сутнісного наповнення, тобто, з герменевтичного погляду, не є говорінням у повному розумінні цього слова, не є омовленням буття: “Література, то є афішований, то є комедіанство. Вся, вся” [8, 167]. Мається на увазі максимальна міра вимогливості до власного слова та безкомпромісність у її досягненні. Базується вона на ефекті продукування іншої людини, на результатах її збагнення. Відразу ж після наведеного тексту в листі розгортаються міркування про взаємостосунки автора зі своїм батьком, про те, що він не завжди був належно витлумаченим: “А я тата тепер аж полюбив, бо донині я его не любив (...) Я полюбив свого тата і тішуся. Я так не годен любити, що як кого люблю, то чую, що небо д’мені хилиться” [8, 167].

Аспект герменевтики індивіда виразно виявляється в осмисленні тих людей, які оточували В. Стефаника. Характерно, що сфера відношення-стосунку здобуває при цьому різні вияви. В одних випадках вона витлумачується в позитивному ключі, в інших – заперечується через надмірне догматизування людської особи, котре породжується задогматизованістю певної

спільноти. Це засвідчує другий з листів до В. Морачевського за червень 1898 р., в якому йдеться про особу письменника В. Будзиновського: “Мені сумно, що він не найшов собі людей таких, як він, таких, що самотні поважають. Додайте єму сили, аби він відірвався від людей” [8, 144]. Йдеться не про заперечення міжособистісної взаємодії, а таке її утвердження, котре базується на суверенності особи. Відкидається догматика угруповання, що унеможливорює повноцінні стосунки, їх істинний герменевтичний зміст. Цю ж думку увиразнює трохи пізніший лист до О. Кобилянської – за липень 1898 р.: “Тепер сваримося з Будзиновським за те, що він не хоче покинути тої зграї з “Діла” [8, 147]. Таке означення асоціюється найперше з надмірною програмністю, її гіпертрофією, що призводить до нівеляції людського чинника, його розчинення в підпорядкуванні догмі.

В. Стефаник, виходячи з герменевтичних позицій, осмислює природу власної творчості. Це ж стосується і його епістолярію. Митець розглядає названий жанр у контексті відношення-стосунку, виправдано стверджує його первісну невіддільність від живого спілкування з іншою людиною, що підтверджує лист до О. Гаморак від 19 лютого 1899 р.: “А тепер пишу до Вас лист. Мені все жаль кидати лист до Вас, бо я сам хотів би йти до Вас. Ну, не можна. Дуже добре, що є таке слово. Без него зле би було” [8, 171]. Прикметно, що передує цитованим словам кількааспектне розгортання продумування особливостей міжособистісної взаємодії автора та його оточення в реальному житті, відчуття невдоволення письменника з приводу відсутності повноцінної особистісної реалізації. Загальне смислове наповнення твору доводить, що саме це є першопричиною його появи. Натомість в одному з листів до цієї ж адресатки за березень 1899 р. митець формулює власне бачення природи епістолярного жанру: “Я не маю часу тепер що писати і звичайно свою жилку писарську згоню на листах. То коштує мало часу і не мучить, за півгодини готово. А все помахався пером” [8, 175]. Йдеться, як бачимо, і про специфіку своєї мистецької самореалізації, і про стосунок епістолярної спадщини до загальної художньо-естетичної системи.

Високою мірою герменевтичної інтенсифікації пройнятий лист до О. Кобилянської від 26 лютого 1898 р. Письменник

застосовує своєрідну градацію в продумуванні природи відношення-стосунку, його значення для власної особистісної екзистенції. Наголошується на вагомості хронотопічних параметрів у такому контексті, найперше – в аспекті хронотопу зустрічі. Причому він, своєю чергою, вбачається також значно інтенсифікованим: "Хотів би-м часом , аби хто прийшов до мене і сказав: я хочу близьенько коло тебе сісти, але близьенько, дуже близьенько!". У цьому ж смислового ряду як невід'ємна постать повинна бути присутня матір: "Хотів би-м часом бути коло мами, аби мені казала, що-м добрий син мамин, що-м все був добрий від отакого, о!" [8, 172]. Наступним етапом уявляється дружня приязнь, герменевтична за своїм ціннісним спрямуванням: "Потім хотів би-м зібрати всіх приятелів своїх і пити з ними і гуляти. А якби вони хотіли відходити, то би-м сказав: візьміть мене, кохані, з собою, мені так самому зле, зле" [8, 172]. Симптоматично, що завершується герменевтичний сегмент листа тезою про необхідність самоосмислення, котра талановито розігрується в гумористичній площині: "То знов нічо не хочу, хожу собі і міркую, що добре треба себе пізнати. "Дуже мені приємно – дуже приємно". "А як Ви задивляєтеся на війну американську? Я, бачите, тото, я взагалі думаю, що Америка здобуває собі моцарствоове становисько, Європа, тримайся!" – "А Ви як?" – "Я отак таки". "Мило було пізнати такого умного чоловіка"...". [8, 172]. Йдеться про неможливість такого пізнання, точніше – його довершеного викінчення. Звідси – закономірний потяг до виходу в ширше смислове поле, в площину відношення-стосунку. Грайливість, фрагментарність викладу та невизначеність змісту наведеного уступу засвідчують саме названий поетичний ефект.

Вагомою увагою до проблеми герменевтики індивіда характеризується перший з листів до О. Гаморак за лютий 1900 р. Це стосується осмислення-завершення особи С. Пшибишевського, яке відбувається в герменевтичній площині. Причини суспільно-творчого дискомфорту польського митця автор вбачає в площині відношення-стосунку, в тому, як він співвідноситься з оточенням: "Чоловік вже не нещасливий, але демонічний в недолі. Пірвав всі нитки межи собою і людьми і тепер шукає кінців і сили не має ані в очах, ані в руках, аби наново приси-

литися. Пропав” [8, 198]. Зважаючи на іншу людину, письменник продумує власну долю, точніше – контрастно її зіставляє з прагненням віднайти найбільш виправданий шлях особистісної екзистенції. Він полягає у правомірній взаємодії з навколишніми: “Я маю то щастє, що багато людей йдуть до мене зі своїми ранами, аби я їх як пес облизував. А то я сам такий Лазарь. Хіба до Вас очі підвожу. А нікому не показую своїх ран більше” [8, 198]. У цьому ж листі наголошується на необхідності утворення своєрідного ланцюга взаємопродумування, який є надзвичайно суттєвим для людського існування, постаючи своєрідним ґрунтом, на якому людина може належним чином утримуватися в смисловому плані: “Всі троє говорять за мене, а я за Вас гадати буду” [8, 199].

Герменевтична організація мислення В. Стефаніка виразно виявляється в листі до О. Гаморак за січень 1900 р. Він наголошує на органічній потребі довготривалої міжособистісної взаємодії, яка є запорукою істинності дружніх стосунків: “Морачевський мене дуже любить. І я его. Але мені хвибує традиції серця. Я не можу любити з сьогодні на завтра” [8, 197]. Характерно, що письменник цілком адекватно фіксує той момент, як його сприймає оточення. При цьому на першому плані абсолютно виправдано постає аспект діалогізму, який є доконечно необхідним при повноцінному герменевтичному продумуванні: “Русини мене вітають. І, як бачу, ніби з пошанівком злосливим. Не знають, що з мене ще може бути і не вміють ще мене в рахунок взяти. Всі вони є безпредметові, бо маленькі в бажаннях і любити мужиків не можуть. Всім їм без того зле. І робота через то у них зла” [8, 197]. Смисловим ядром відповідного трактування є саме аспект герменевтики індивіда, оскільки його дотримання є запорукою належного сприйняття та поцінування. Натомість за відсутності такого – “любити мужиків не можуть” – впадання в монолізм та неадекватність.

Зазначений лист уміщує міркування В. Стефаніка, які сягають вражаючої сили та глибини й викликані відходом у інший світ найдорожчої людини – матері. Письменник говорить про свій стан у хронотопічному ключі: “З дому я їхав так, що поза собою не лишав нічо, лишень мамин гріб, а перед собою нічого не видів. Міг-см стати посеред дороги і не вертатися, і даль-

ше не йти”[8, 196]. Простежується взаємодія метафоризованих хронотопів дороги та зустрічі. Причому така, що приголомшує своєю стагнатичністю. Думається, що ця негація трагізму забезпечує художньо-філософську унікальність названого хронотопічного утворення не лише в українському, але й у світовому літературно-естетичному досвіді.

Аналогічно в хронотопічному плані, але вже з більше увиразненою сферою герменевтики індивіда подано сцену прощання з матір’ю: “Я цілював сухі руки моєї мами і студене чоло і чув-єм над собою заметіль життя без світла” [8, 197]. Спостерігається поширення розлуки з матір’ю на весь сутнісний вияв відношення-стосунку в його панхронічному охопленні.

Емоційно-ціннісний зв’язок відношення-стосунку та його хронотопічних параметрів сягає найвищої міри вияву в зображенні останніх передсмертних днів матері, її прощання як з рідними, так і з усім, що її оточувало. Підтвердженням сказаному є лист В. Стефаника до Гамораків за грудень 1899 р. Першорядну роль у цьому відіграє використання герменевтичної образності, зокрема – поетики погляду: “Не можу лишити мами, бо вмирає, а вмираючи, водить за мною очима тусклыми, добрими. Дивні ті оті очі, що навіки прощаються. Але той плач усіх, а ще ті сльози дрібні усіх бідних, що голосять над ними, оті плачі, вони мене стягають на спідний спід муки і суму” [8, 196].

Хронотоп зустрічі, поданий із заперечним знаком, увічнеє стосунки людини з тими, хто відіграв істотну роль у її житті. Відповідно до цього функціонує також її мовлення: “Забагає усіх наймитів, що в нас служили від давен-давна, і ціла їх хата повна. А мама до них гладкими, майже декламаторськими словами говорить, аби її простили усі провини” [8, 196]. Площина міжособистісного відношення інтенсифікує навіть уяву особи, яка перебуває у скрайній межовій ситуації: “Найбільшу потіху має з отої громади дівчаток, що десь на подвір’ю стоять з чічками і білу смерть прогонять. Каже, що хмара очей отих дівчаток відвертають її бажану смерть. Галюцинації” [8, 196].

Герменевтичний характер мислення В. Стефаника виразно спостерігається в його листі до В. Морачевського за грудень 1899 р. Текст твору надзвичайно ущільнений, однак композиційна організація викладу матеріалу фіксує акцентування ува-

ги на аспекті герменевтики індивіда, представленого сферою відношення-стосунку. Уже в дебюті здійснено герменевтичну констатацію самопродумування. Причому такого, що стосується самоідентифікації автора в плані його особистісної екзистенції: “Кілько злого я зробив і кілько недоброго зніс, що не годен я прийти до себе” [8, 196]. Наступним етапом є вихід у сферу взаємодії з іншим індивідом – адресатом: “Посеред того я щодня про Вас гадав. І тогди, як гнів серед болота і мраки, і тогди, як вікна наші сонцем сріблилися” [8, 196]. Після цього йде своєрідне кульмінаційне піднесення. Воно, з одного боку, уміщує власне інформативний момент, але з другого – наснажує його колосальною глибиною міжособистісної взаємодії, котра пов’язує автора та його конаючу матір: “Моя мама вмирала і не вмерла, тепер лежить спухла і ціла тече і розпадаєся. Мука така тяжка. А я маю в серцю маленьку дучку і туди кров мені капає по каплі. Капає і капає” [8, 196]. Далі простежується переакцентування уваги, котре художньо підкреслює вагомість сказаного вище та воднораз, через розгорнуте порівняння, подає узагальнене самоусвідомлення автором власного становища: “Як дивлюся на села по полю, то вони, як ті птахи, що до сонця не добилися і на землю попадали. Та так і я, як вони, до сонця не долетів” [8, 196]. Воно, це становище, проблематизується. Причому, що особливо суттєво, в ключі романної проблематики, асоціюючись найперше з образом часу: “Та й пропало. А може ще і не пропало – хто знає” [8, 196]. Розв’язка накреслює вихід: вона настає у площині відношення-стосунку і спроектована від автора до адресата: “Може я поїду до Вас, як мені час добре випаде...” [8, 196]. Завадити цьому може лише антигерменевтичний вияв міжособистісної взаємодії, надміру (і через це – без міри) інтенсифікований, котрий унеможливує наявність справжнього діалогу, про що говориться в підтексті: “...а як у Вас має бути багато гостей, то не поїду” [8, 196].

Аналізований лист, незважаючи на похмуру тональність, зумовлену фактичними життєвими реаліями, має воістину шедевральне звучання, що досягається тим внутрішньо-герменевтичним наповненням, яке виправдано визначає шляхи його інтерпретації. Прикметно, що письменник, перебуваючи в екстремальних умовах власного існування, засвідчував рівень

герменевтичного мислення такої колосальної глибини, що дає всі підстави констатувати в нього наявність оригінального герменевтичного “світопогляду”, довершеного герменевтичного світосприйняття.

Таким чином, епістолярій В. Стефаника засвідчує високу міру внутрішньо-герменевтичного наповнення, яка виявляється на рівні функціонування найголовніших аспектів герменевтичної системності. Її адекватне встановлення обумовлює розуміння естетичної цінності листів письменника, взаємозв’язку глибинних процесів художнього творення та реальної життєвої екзистенції, базованої на герменевтичній основі.

Список використаних джерел:

1. Боров Ю. Герменевтика. Герменевтическая интерпретация. Герменевтический круг / Ю. Боров // Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель-АСТ, 2003. – С. 94 – 95.
2. Врубель Л. Герменевтика / Л. Врубель // Література. Теорія. Методологія / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 56 – 113.
3. Гнідан О. Василь Стефаник. Життя і творчість / О. Гнідан. – К.: Радянська школа, 1991. – 222 с.
4. Ковалів Ю. Герменевтика. Герменевтичне коло / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – С. 220 – 221.
5. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Монографія / З. Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
6. Лановик М. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії: Автореферат дисертації... доктора філологічних наук / М. Лановик. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2006. – 39 с.
7. Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика... / Р. Мних // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 50 – 58.
8. Стефаник В. Повне зібрання творів: В 3 томах / В. Стефаник. – К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1952. – Т. 3. – 359 с.
9. Наливайко Д. Вступне слово упорядника / Д. Наливайко // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 5-6.
10. Хализев В. Теория литературы / Хализев В. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.

УДК 821.161.2

Кир'янчук Ігор

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАЛІТРА ЗБІРКИ МИХАЙЛА ОРЕСТА “ЛУНИ ЛІТ”

У статті досліджується філософська проблематика та художня специфіка збірки Михайла Ореста “Луни літ”. Предметом скрупульозного аналізу постають окремі естетичні системи в ключі їхньої самодостатності та композиційної вагомості для творення цілісного смислового наповнення всієї збірки. Акцентується увага на інтерпретації неповторності онтологічного бачення поета, репрезентованого мовою.

Ключові слова: естетичне бачення, філософські роздуми, поетичний символ, автор, буття, твір, думка, почуття.

В статье исследуется философская проблематика и художественное своеобразие сборника Михаила Ореста “Эхо лет”. Предметом пристального анализа являются отдельные эстетические системы в контексте своей самодостаточности и композиционной весомости для целостного смыслового наполнения всего сборника. Акцентируется внимание на интерпретации неповторимости онтологического видения поэта, репрезентированного языком.

Ключевые слова: эстетическое видение, философские размышления, поэтический символ, автор, бытие, произведение, мысль, чувства.

The article examines the philosophical problems and artistic specifics of Michael Orest's collection "The echo of the years." The subject of the detailed analysis is separate aesthetic systems in the context of their self-sufficiency and compositional importance for the creation of a holistic and semantic content of the whole collection. The major attation is given to the interpretation of the uniqueness of the poet's ontological vision of represented by the language.

Keywords: an aesthetic vision, philosophical reflections, a poetic symbol, an author; life, work, thoughts, feelings.

Орест є одним з ключових неокласиків в українській літературі. Його творчість, пройнята невимовною жадобою до збереження глибоко естетичних цінностей, стала вагомим надбанням для нації. Слід зауважити, що кожен поетичний твір підлягає детальному дослідженню. Воно має ґрунтуватися на поетапному тлумаченні віршів, що дасть змогу розуміти своєрідність написання та змістову специфіку кожного з творів. Кожен твір – це мозаїка, що складає портрет письменницького світу. З кожним твором, з кожною новою правильно витлумаченою думкою можна наблизитися до справжнього розуміння як окремо визначених творінь, так і творчості в цілому.

До тлумачення творів Михайла Ореста наближалися такі неординарні вчені, як С. Гординський [3], В. Державин [4], І. Кошелівець [9], І. Качуровський [6], С. Павличко [10], М. Слабошпицький [11], Н. Кирієнко [7], Ю. Ковалів [8], О. Астаф'єв [1], М. Ільницький [5], О. Бросаліна [2]. Вони, досліджуючи творчу спадщину поета, здійснили свій вагомий внесок у її розуміння.

У вірші “О серце світів, о лагідне...” автор зображує палітру благаання, яка своїми барвами простягає до істинного естетичного бачення навколишнього світу. Слід зазначити, вірш вкотре підтверджує, що Михайло Орест сповідує класичні цінності у написанні поезії. Він звертається у безумному пориві натхнення до “серця світів”, яке, на його думку, є лагідним. Складається враження, що цей образ символізує добро. Поет просить з упованням на ласку, щоб “серце” – як поетичний символ зібрання найчистіших та найчесніших почуттів – помилувало бідну, пустинну, виснажену землю (“В безмірній щедроті своїй Схилися, далеке і рідне, І землю скорботну огрій!” [11, 21]). Він пояснює своє незручне становище, що зумовило його вселенську просьбу (“Я, спраглий любові ясної” [11, 21]). Врешті-решт, воно помалу переростає у повну безвихідь, з якої може, слід розуміти, врятувати лише “серце світів” (“Благаю тебе: підійми Мене із безодні страшної, Безодні убивства і тьми!” [11, 21]) Таким чином, ліричний герой має єдину мету – відійти від темної сторони світу. Він усвідомлює, що сам не зможе цього

зробити. Тому з надією на щось набагато вище за себе просить про порятунк.

Надзвичайно драматичним і чуттєвим, сповненим жаги до свободи є вірш “Прекрасні дні, в минулім потонулі...”. Він, якщо керуватися особистою біографією та начерками з життєвого досвіду, описує ті неймовірно та неповторно трагічні миті, які йому довелося пережити свого часу в тюрмі, у період передемігрантської доби. Кожен твір, як прозовий, так поетичний, можна розглядати з точки зору автора як творця твору і з точки зору ліричного героя. А є й випадки, коли твір можна розглядати і з позиції ліричного героя, і з позиції автора. Якраз зазначений вірш і є таким випадком. Ліричний герой твору – це автор з усіма властивими йому переживаннями та почуттями. Він починає твір з прекрасних днів, що зникли за дверима минулого, упевнений в тому, що вони достеменно закарбувалися у його пам’яті, у його вираженій творчій свідомості (“Прекрасні дні, в минулім потонулі! Ще образ ваш не стерся, не поблід!” [11, 21]) Таким чином, можна констатувати, що автор живе минулим, яке є сповненим безцінними митями щастя і здатне своїм незримим образом затуманювати скорботну правду тогочасної сучасності. Знову ж таки, “поет лісу” торкається свого улюбленого образу, пишучи, що він відчуває свій маленький світ життя, свій ліс, який ніби дихає у його єстві і змушує серце здригатися, нестися у далечінь доброї долі (“Іду в ліси, де мій zostався слід, І знов мені шумлять дерева чулі” [11, 21]). У другому катрені автор зображує істинне лице волі, яке, не втративши її, можеш навіть не відчуті і торкнутися ностальгічними думками. Знову ж таки, перед творчим тілом автора постають каскади образів, властиві лісовій, улюбленій його місцевості (“Я бачу блискавичний біг козулі, Таємну папороть і тихий глід, Суниць я бачу ароматний плід І п’ю блаженним слухом клич зозулі” [11, 21]). Та враз його замилування природою уривається, а натомість на сцену почуттів виходить жах, тривога та приреченість. Він усвідомлює, що все ним описане – лише плід уяви, а правда полягає у тому, що він знаходиться за іржавими тюремними ґратами. Він – арештант. Він відділений від світу і схований у шкатулці життя, в якій роки течуть невідомо куди і невідомо нащо. Він занадто далеко від просторів, про які уявляє, але це не заважає

торкатися їх хоча б у думках. Лише у думках. А насправді він за ґратами ("Враз барви щастя гаснуть. У п'їтмі Квадрат вікна біліє. Чорні ґрати, В залізі двері. Тиша. Я – в тюрмі" [11, 21]). Автор детально описує картину жаху, на якій намальованими дійовими особами стає як він, так і його творча думка. Він перелякується. І мовби кричить з останніх життєвих сил, закликаючи допомогти йому вибратися з цієї безодні. Він не може тут знаходитися. Це непосильно тяжка вага на його і так знеможені роздумами думки-плечі. Він благає, плаче, просить. Просити – це вже останнє, на що сподівається він, щоб вирватися з кола болю ("О духи! Я не хочу тут конати, Я – волі син. Порвіть погубну сїть! Я плачу, я благаю: допоможіть!" [11, 21]).

Поезію "Погасли серця сонячні хорали..." можна розглядати як своєрідний змістовий синтез двох його творів: "Сторож" та "О серце світів, о лагідне!". Тобто, процес розгортання думки нагадує тематичне забарвлення згаданих віршів. Це демонструє увесь другий катрен і з'явлення образу "Серця світів" наприкінці твору. Починається вірш з опису недолі, що сплалакала ліричного героя. Вона забрала у нього все ("Погасли серця сонячні хорали, Я все забув: і мислі, і слова" [11, 21]). Він говорить, що тепер іде за шляхом недолі, що дає мало шансів на просвітлення ("Тяжку, сувору путь мені вказала Гнівної долі чорна булава" [11, 21]). І він звертається до незнаної сили, що постає у його баченні як вождь і друг. Він просить, щоб хоч тїнь прилинула до нього. Бо сам не впорається врятуватися від "гнівної долі" ("Твою, відійшлий вождю мій і друже, Я кличу знов благословлящу тїнь" [11, 22]). Йому здається, що з приходом того, кого він кличе, він отримає величезну допомогу і його внутрішнє ество знову відновиться ("Допоможи! Нехай душа недужа Священних знову сповниться тремтїнь" [11, 22]). В останньому катрені він обґрунтовує, яким способом його душа знову стане священною. Знову ж таки, з'являється образ "серця світу" як потенційний образ добра, яке хочеться відчути уже відновленою чистою душею. Він вірить у прозріння, яке настане після того, як відійшлий вождь і друг хоча б кине на нього свою тїнь, яка здатна благословляти новою долею ("Душі осліплїй дай, о дай прозріти, Дай бачить обрис неземного дня, О, дай відчуть глибоке серце світу І чуд обітованих настання")

[11, 22]). Він сподівається, що його просьби не залишаться марними і віднайдуть свій відвіт.

У вірші “Попід ногою сніг щодня рипить суворо...” ре-тельно описано справжні реалії природи, що виявляються у епізодичному чергуванні пір року, а саме весни-зими. Твір складається з двох септим, в яких, мовби по-схематичному, чергуються авторські думки про кожен пору: у першому – про зиму, а в другому, відповідно, – про весну. Автор змальовує зиму, як царицю пустелі, як грізну пані, як своєрідний прояв власного страху. Він деталізує усі притаманні його баченню нюанси зими, які, судячи з усього, лякають його з усією притаманною цій порі року холодністю. У рядках ми зустрічаємо сніг, що рипить суворо щодня, холод, що обступив кожен дім, ліси, які не мають мовити ні слова, адже вони “в спокої мертвому”. Автор пише, що абсолютна влада зосереджена у руках морозу і він вирішує настрої людських думок (“Мороз – всевладний цар. Він окував простори І серце студить подихом грізним” [11, 22]). Якщо провести паралель з політичним буттям, то зима символізує у даному світоглядному контексті тоталітаризм. Диктатура, як і в описі – зима, обступає кожен дім своєю нелюдською ідеологією, щодня суворо рипить, закликаючи таким чином людей підкорятися, закутує суспільство у мертвий спокій (тобто у спокій без виявлення істинної життєдіяльності), є царем з необмеженою владою та, закувавши простір у свої ґрати, бентежить розум. У другій строфі автор запитує янголів весни, коли вони нарешті спустяться з небес та наведуть лад на стражденній землі, яка вже втомилася чекати (“О янголи весни, о племено крилате, Коли прилинете?” [11, 22]). Він вірить, що весна забере у небуття холоднечу, притаманну зимі, дозволить природі розквітнути, зробить природу блаженною та бажаною для існування та, на його думку, для цього достатньо одного священного благого сміху (“І сміхом осяйним Коли розтопите зими холодні шати, Коли постануть знов живущі аромати І залунає благовісний грім!” [11, 22]).

Вірш “По заході сонця”, який сам Михайло Орест назвав “фрагментом”, є верлібром, записаним у певні структурно-змістові рамки. У ньому перетинаються художні та філософські грані, творячи естетичну картину буття. В інтонаційній

художній палітрі переважає смуток, який забарвлює твір після важких філософських роздумів поета. Він починає твір безпосередньо з опису, фактично пов'язаного з назвою твору. Він починає творити настрій вірша ("Світло дня зайшло – і перші снуються присмерки" [11, 22]). Другим рядком він змальовує спокій водної артерії, яка, як і живі організми, спочиває ("Ріка лягла на захід" [11, 22]). Він описує ріку як "без сяйну чорнобілу смугу", яка лягла між двома високими берегами, які вже встигли прийняти пітьму та зчорніли. Таким чином, ріка постає такою, що піддається владі вечора як організм, що може втомлюватись, залишаючись при цьому незмінною на вигляд. Автор пише, що на тлі небес різьбляться дерева, знову ж таки підкреслюючи, що вони є чорними, як і береги ("Чорні дерева в найбільшій нерухомості, землі відомій, на берегах різьбляться на тлі небес, іще не смерклих, – там, де сонце зайшло" [11, 22]). Тобто, усе природне, яке символізують дерева, застигає, хоч на небі іще визріває постать всесвітнього світила. Далі у творі з'являються слова, які, повторюючись, закінчують вірш. У них автор благає Творця змилюватись над ним і подарувати йому щастя ("О Боже, збережи для радості нерадісний мій дух!" [11, 23]). Тобто, можна припустити, що він просить перевтілити його нинішній сум у щастя на стежині вічності. Це підтверджують наступні рядки, які засвідчують правдиву філософію Орестової поезії. Він закінчує куций опис природи ("А від ріки несуться ніжні і могутні хори жаб" [11, 23]). І от з опису він переходить до осмислення власного буття, яке є скінченним ("Вони лунатимуть ще безліч літ, коли мене не буде" [11, 23]). Тобто, як захід сонця – так і життя – воно завершується. Сама назва вірша є символічною. Вона вказує на настрій вірша, на його зміст, на висновки, які робляться після прочитання поезії. Знову ж таки, автор демонструє оригінальність у структурі написання твору.

Вірш "Приходьте, приходьте, ласкаві гноми!" ущерть сповнений філософськими роздумами про сутність буття, записаними в своєрідному метафоричному обрамленні. Ліричний герой вірша закликає на допомогу в позбавленні від втоми, навіть ціною смерті. Він пише, що його життя уже перетворене на сон, який безперервно дратує своєю дикістю ("Я – в келії чорного

сну” [11, 23]). Він просить від “ласкавих гномів”, аби ті послали його в забуття, щоб він не міг більше страждати своїми ж власними роздумами (“Украдьте від мене тугу і втому І в землю зарийте нічну” [11, 23]). Він страждає, але вірить, що за “чорним сном” його жде просвітлення і він звертається до рятівників, вказуючи їм на наступні дії для досягнення долі (“А потім розбийте камінні пороги, Розвійте гнітючий бран І двері розкрийте” [11, 24]). Завершує вірш він обіцянкою, даною чи то гномам, чи то собі, яка варта того, щоб за неї боротися до останніх сил (“...за ними дорога І день, золотий океан!” [11, 24]) Тобто, єдине, що чекає герой вірша – це дня у всіх йому притаманних життєдайних барвах, який забере колишній смуток у небуття.

У вірші “Весни-цариці злотобарвний трон...” автор змальовує натхненно добродушну картину, що стала реальною після того, як він перейшов тропу зі своїх страждань. Це життєдайний пейзаж, зрошений вагомими життєвими роздумами. Починається твір з опису неповторної гармонії, яка відбулася навесні, дивуючи своєю первозданною природною красою (“Весни-цариці злотобарвний трон Сіяє серед лісу на поляні, Стоять довкола нього кроткі лані І слухають небесний гомін крон” [11, 24]). Далі за змістом з’являється щире зізнання, яке стало відправним пунктом до досягнення щастя (“Я пережив наругу і полон, Я зацілів в убійчій урагані” [11, 24]). Він пише, що можна перебувати душею у цьому казковому куточку. Єдине, що для цього потрібно – це визнати добро за свого поводиря, незважаючи на те, скільки б страждань для цього було необхідно пройти (“Душі, що злomu не сплатила дані, Приснитися тут найкращий її сон” [11, 24]). Можна трансформувати цю поетичну думку у наступну: душі, яка не підкорилась злу, найліпше. Наприкінці вірша стає зрозуміло, що весь твір, включно з описами надможливої природної краси – це складова шляху до Раю... Автор пише, що душа відновиться до своєї істинної величі, до своєї справжньої гармонійності (“Свій скарб забутий тут вона оновить” [11, 24]). І опісля вона промовить слова, що, керуючись контекстом, є молитвою (“Прадавніх віщувань слова святі Вона згадає, тихо їх промовить” [11, 24]). І завершується поезія трирядковою строфою, з якої стає зрозумілим, що душа піднімається до обітованих небес (“І потім, у блаженнім

забутті Потужно випростає крила сині І полетить до райської святині” [11, 24]).

У поетичному творі “Весно, прийди!” автор зображує весну як надію на скресання духу, як всемогутню володарку людської долі, як всюдисущу юність... Орестова весна – це у переважній більшості не природна, а все ж таки філософська субстанція. Вона – це безперечний символ відродження людини. Поет закликає весну прийти у знедолену мить, врятувавши та подарувавши шанс на вічне життя (“З мурів недолі, з обіймів біди Виведи душу в сади Многоцвітні!” [11, 25]). Він щиро відданий весні, в’ялячи, що вона здатна практично на усе, що стосується людського переродження, становлення всесвітньої істинної гармонії (“Чарами світлого квітня Дух відроди!” [11, 25]). Він ледве порівнює весни з чимось вищим, бездоганнішим, правдивішим, могутнішим, ніж просто порою року (“Хай дару твого животворча, божественна щерть Скорботу поборе і смерть” [11, 25]). Автор пише, що весна, на його думку, здатна навіть повернути людину до її минулого, тобто своєю неповторною гармонією дати можливість зробити стрибок у часі, даруючи замість ностальгії справжнісіньке буттєве щастя (“Хай доли засяють привітні Як сяли колись” [11, 25]). Поет настільки підносить весну, що, здається, уже немає нічого неможливого, щоб вона, живодайна, не могла зробити для людського та загальносвітового порятунку. Він думає, що вона, відроджуючи природу, здатна відродити уже прожитий ним найкращий буттєвий клаптик життя (“Хай брами розкриються чистих узлісь – І юність моя в ареолі блакитній Вийде з печер погребових, нещезла, Вийде, воскресла!” [11, 25]). І, завершуючи думку про сутність весни, письменник підносить до апогею її здатність як відроджувачки природи. Він просить, аби вона дарувала йому, вже змоділому, право ввійти за поріг найзаповітнішої будівлі – за поріг вічності (“Вийде на лоно ликуючих лук І хай з твоїх люблячих рук Вічності прийме причастя На межах квітчастого щастя, Де дишуть твої нев’янущі сади” [11, 25]). І останній рядок, співзвучний з першим, знову закликає: “Весно, прийди!” Після її явлення збудеться усе, чого бажає людська душа.

У вірші “Як гураган, що рветься на розлоги...” Орест намагається збагнути, яким буде його життя у підсумку. Як він його

проживе? Як відгукнеться і на що буде схожим його складне земне існування? Він пише про два варіанти, які аж ніяк його не влаштовують. У першому він уявляє своє життя бурєю, що безугавно тисне на буденний спокій і відбирає жагу для життя (“Як гураган, що рветься на розлоги І у сваволі дикої снаги, Безмежно лютий, б’ється в береги Озер понурих розпачу й тривоги” [11, 25]). А другий, сильно схожий за змістовою та інтонаційною заглибленістю на перший, але вже з натяком на нечіткість буттєвої істини (“Як громовиця, що, сліпа і тужна, лютує у розгоні темних сил І хмарами, вагою вогких тіл, Стрясає обрій злобно і потужно” [11, 25]). І перший, і другий варіант – як реалізації природних стихій – є божевільними. Хоча вони і сповнені певних гарячих, навіть можна сказати вогнених почуттів, проте у них немає жодного натяку на гармонію. А це абсолютно не влаштовує поетичну душу. Вона не може жити у злобності, бо має іншу прикмету для майбутнього (“Невже ти так минеш, моє життя?” [11, 25]). Поетична душа мріє про долю, надиктовану та реалізовану в добрі (“Волю я ласкавість і безвітря, І тиху осінь, цвіт і дар буття” [11, 25]). У вірші осінь асоціюється з добродушною самотністю, яка скидає з плечей тягар буття. Жовтоволоса пора промовляє спокоєм і може стати чудовим завершенням життєвих жнив (“Іду я на її принадний голос І тане непоборна тягота І супокою золотистий колос Росить і пестить тепла самота” [11, 26]). Тобто, ідеалом для Ореста є просте мирне існування, сповнене невибагливими життєвими радостями, а не життя за мінливими законами стихії.

Вірш “Лісові” є знаковим та типовим для Михайла Ореста. Він, за спогадами його сучасників, мріяв, аби колись його назвали “поетом лісу”. Він вбачав в образі лісу щось вище за звичайний куток природи. Це і місце для усамітнення, це і місце для роздумів, це і символ єднання духу людини і духу природної величі. Він називає свій ліс “батьком”, таким чином вважаючи, що він є похідним від нього (“Привіт, привіт тобі, о мудрий отче!” [11, 26]). Він приписує лісу таку рису, як мудрість, підкреслюючи цим, що у лісу є чому повчитися. Він любить ліс і хоче у нього вернутися, залишившись з ним (“В твої обійми я вертаюсь знов: Душа моя з твоєю злитись хоче” [11, 26]). Автор пише про свої почуття до лісу, про істинну повагу до нього

як до батька ("Я – в світлім захваті, я – весь любов!" [11, 26]). Він самого себе називає "блудним сином", який, зневажений усім світом, вирішив вернутись до отчого дому, де хоче бути прийнятим ("Я зніс усе, – і нині, блудний син, Благаю: о, введи мене в відрадну, Ласкаву таїну твоїх глибин!" [11, 26]). Він підкреслює, що ліс для нього – це великий всесвіт, у якому можна жити, у якому треба жити і для якого треба творитися ("Хай буду в кронах думати високих І говорити в лепеті листків, В квітках радіти і в могутніх соках Дрімати тихо до кінця віків!" [11, 26]). Можна зробити висновок, що кожна галузинка у лісі для Ореста щось символізує, вона окрилює його і дає змогу дивитися на світ під власним авторським, нетиповим для інших, кутом зору.

Поезію Михайла Ореста слід розглядати як феномен, нерозривно пов'язаний з розвитком всієї української літератури. У його творах проглядається явне поцінування естетичного багатства, що, зберігаючи свою первинну структуру, відкриває перед читачами класику думок. Керуючись тлумаченням Орестових віршів, можна відкрити художній світ поета, відчутти переживання, колізії, пристрасті, що вирували у його індивідуальній творчій свідомості. Завдяки якісному тлумаченню стає зрозуміло, яким чином світ впливав на письменника і як письменник хотів впливати на світ.

Список використаних джерел:

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К.: Либідь, 1998. – 234 с.
2. Бросаліна О.Г. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: Дис... канд. філол. наук. – К., 2003.
3. Гординський С. До історії видання першої збірки Михайла Ореста "Луни літ" (Матеріали і спогади) // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 214-220.
4. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К.: Либідь, 1993. – Кн. 2. – С. 225-248.
5. Ільницький М. Українська еміграційна поезія / М. Ільницький. – К.: Український письменник, 1995. – 105 с.

6. Качуровський І.В. Творчість Михайла Ореста // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147-166.
7. Кириєнко Н.М. Естетична система Михайла Ореста: Генеза, творча реалізація // Атореф. Дис. ... канд. філол. наук. – К.: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова, 2006. – 25 с.
8. Кириєнко Н. Традиційні образи в поезії неокласиків // Філологічні науки. – 2008. – Вип. 12. – С. 220-225.
9. Ковалів Ю.І. Михайло Орест: варіант неокласики крізь призму ідіостилю // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика: Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2007. – Вип.18. – С. 11-16.
10. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптомом (Михайло Орест і Володимир Державин) // Березіль. – 1993. – № 3-4. – С. 20- 27.
11. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – 526 с.
12. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К.: Основи, 1995. – С. 3-12.
13. Слабошпицький М. Молодший брат. Михайло Орест // 25 поетів української діаспори. – К.: Ярославів Вал, 2006. – С. 404-435.

УДК: 821.161.2

Коваль Наталія

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНИХ АЛЮЗІЙ У РОМАНІ С. ЖАДАНА “ANARCHY IN THE UKR”

Стаття присвячена дослідженню музичних алюзій, якими багатий роман С. Жадана “Anarchy in the UKR”.

Ключові слова: анархія, рок, панк-культура, non-fiction, психоделія.

Статья посвящена исследованию музыкальных аллюзий, которыми богат роман С. Жадана “Anarchy in the UKR”.

Ключевые слова: анархия, рок, панк-культура, non-fiction, психоделия.

The article is devoted to the investigation of musical allusions, which many in the novel S. Zhadan “Anarchy in the UKR”.

Key words: anarchy, rock, punk culture, non-fiction, psychodelia.

Музичний плей-лист українських письменників щораз поповнюється новими треками. Від “м’якого ошпарку психоделу шістдесятих та древнього рок-н-ролцю (Creedence Clearwater Revival)” [6, с. 87], класної музики “Пітер Гемміл – це була сила (Van der Graaf Generation)” [6, с. 110] до “джезу” Гендрикса у “Культи” Дереша, що повертає нас у давні часи розвою рок-музики, і цікаві ноу-хау вітчизняних проєктів, як от перформанси Ю. Андруховича з українською рок-формацією “Мертвий Півень” та польським джаз-роковим альтернативним гуртом “Karbido” чи “DrumТиАтр” Ю. Іздрика та Г. Семенчука.

Для книги “Anarchy in the UKR” С. Жадана важко знайти жанрове означення, сам автор називає його “таким собі non-fiction” [9]. Тим не менше, Я. Голобородько зазначає, що “роман щедро обставлений “промузичним” саундом”, він помічає

це вже на рівні новелок: “Жадан прагнув кожною арабескою/ новелкою/фрескою досягти ефекту, що його породжує прослуховування треку, диску, музичного автомату. Його книжка складається з численних синглів, у яких усі вокальні партії виконує одна дійова особа – авторська свідомість, явлена у підкреслено суб’єктивній іпостасі “я”-оповідача. Власне, й сам Жадан приміряє щодо себе імідж літературного ді-джея, який змінює/варіює/комponує стильові ритми, виставляючи різноманітний і “ходовий” асортимент текстового мелосу – від прози в стилі реп до прози в стилі соул, а також геві й блек метал” [3, с. 69].

Актуальність роботи зумовлена недостатнім дослідженням творчості С. Жадана, зокрема у музичному її аспекті. Метою статті є аналіз музичних алюзій у творі С. Жадана “Anarchy in the UKR”, які є не просто інтертекстуальними посиланнями, а виконують функцію конструювання певних асоціативних образів.

Абревіатурою ДКЖП + М (Дереш-Карпа-Жадан-Поваляєва + Мальярчук) дотепно означив нинішню літературну альтернативу М. Бринних [2]. Ворогом “альтернативи”, як зазначає Р. Харчук [19, с. 207], є “нормальний ” світ, тому – ніякого тоталітаризму чи соцреалізму, ніякого ускладненого письма та нагромодження цитат, що часто призводить до нігілізму чи нав’язливого автобіографізму у творах альтернативників.

Доробками С. Жадана цікавились, як П. Загребельний, який зазначав про скороспілу мудрість молодого письменника, так і Ю. Андрухович, І. Андрусак, І. Римарук, І. Бондар-Терещенко. Р. Харчук відносить С. Жадана до покоління “дев’яностиків”, “Вічний Підліток” [4, с. 175], як мислить його Т. Гундорова, або “l’enfant terrible”¹ [5], С. Жадан втілює панківську пародійність та знедоленість молоді в українській літературі та культурі кінця ХХ ст. Його стиль письма легкий і зрозумілий, крім традиції американського “покоління бітників” 60-х, ранній період його творчості деякі письменники визначають як “футуристичний”. Говорячи про М. Семенка, за творчістю якого С. Жадан написав дисертаційну роботу, О. Коцарев не виключає його впливу на творчість автора, проте радше “в моментах інтертекстуаль-

¹ *Enfant terrible* (фр.) – жахлива дитина.

них, аніж стильових (як приклад можна навести цикл віршів "Тереза" у книжці "Пепсі", що якоюсь мірою відсилає нас до Михайля Семенка) [8].

С. Жадан закріпив за собою образ сумного клоуна, панка і революціонера безпритульного покоління, як писала Т. Гундорова у "Післячорнобильській бібліотеці", вважаючи, що безпритульність покоління 90-х зумовлена відсутністю батька і матері, безкінечними мандрами, втратою довіри до світу дорослих, у яких водночас із перебудовою проявилась власна не вкоріненість у бутті. Вона наголошує, що саме ці відчуття зумовили появу панк-культури – інфантильної культури дорослих чоловіків, які граються в дитячі ігри [19, с. 212].

"Останні лохи" [19, с. 208], така номінація сучасної молоді, тому вона вдається до допінгів – алкоголю, наркотиків, сексу. Але ці засоби майже не допомагають, не дають бажаного ефекту. Не даремно одна з частин книжки С. Жадана "Anarchy in the UKR" називається в традиціях бітників: "Жити швидко, померти молодим" [19, с. 208]. Це, по суті, стало девізом української молоді, яка виявляється небажаною у суспільстві, вона не відчуває своєї потрібності, тому й впадає в байдужість: "я хочу мати нормальний парламент, який би легалізував гашиш, я не хочу, аби моїми депутатами були ці жирні свині, я не хочу, аби моїм губернатором був банкір..., але я хочу, щоби вона – ця молодь – боролась не за владу, я хочу, щоби вона боролась із владою, щоби вона захоплювала банки і блокувала обладміністрацію, щоби вона контролювала бюджет і викидала клерків із вікон їхніх кабінетів, щоби вона виходила на суботники під чорними прапорами" [7, с. 57-58].

Відчуваються за плечима С. Жадана п'ять поетичних книг ("Цитатник", "Голова Юди", "Пепсі", "Балади про війну і відбудову", "Історія культури початку століття"), тому що проза роману про анархію доволі ритмізована і сповнена духом неспокою, даний автором плей-лист водночас заспокоює гітарними соло Ніла Янга та пробуджує свідомість драйвовістю "Криденсів". С. Жадан задає ритм кантрі-року, в якому потрібно рухатись, читаючи цей твір, який треба відчутти, аби зрозуміти: "Так чи інакше все зав'язується на музиці – і твої знайомства, і твої шкідливі звички, і те, як ти поводишся в ліжку, і те, за кого

ти голосуєш на виборах, і чи голосуєш взагалі. Музичний формат насправді є форматом поведінковим...” [7, с. 175]. Музика вистукує ритми твого життя, вона здатна не лише викликати у слухача насолоду, а й підсвідомо закодовувати його, ввести у музично-словесний транс.

“Повертаючись до міста, в якому ти був так давно, що можна сказати – не був зовсім, ти відразу ж намагаєшся зачепитись за щось знайоме, знайти якісь сліди й знаки... із того часу...” [7, с. 35], не знаходячи найменших кіосків на колишніх місцях, герой знайомиться з містом заново, починаючи від горілки у фаст-фуді, драпу і до безпам’ятства, яке несе з собою дивне здивування “...від того, що в цьому місті є кілька золотих пам’ятників, і що десь тут, здається, є пам’ятник Кобзону, принаймні, має бути, на ранок, принаймні, я найбільше переймався саме цим – був пам’ятник Кобзону де-небудь чи не було, і якщо був, то де? І чи золотий він був, цей Кобзон, чи зроблений з гіпсу?” [7, с. 35]. Жадан згадує про Кобзона (народного артиста України з 1991), це мов відголосок радянщини, яка існує й дотепер, і на противагу знайомим герою вже демонтованим кіоскам, які уособлюють дитинство, пам’ятник Кобзону досі стоїть у Донецьку. Герой-наратор тікає з рідного міста, бо його діймає “...ця гонитва за демонами щасливого дитинства, за привидами із затишних провулків пам’яті...”, бо для нього “повертатися в місця, в яких ти ріс, майже те саме, що повертатись до крематорія, в якому тебе одного разу вже спалили” [7, с. 36] (“Реальна біографія Кобзона”).

“Лівий марш” розпочинається направду ритмізованою прозою, де звучить чи то заклик-порада, чи анархічний вибух-протест: “ніколи не цікався політикою, не читай газет, не слухай радіо, не підключайся до мережі, не ходи на вибори, не підтримуй демократів, не відвідуй мітинги, не вступай до партій, не продавай свій голос соціал-демократам, не встрявай в дискусії про парламент, не говори про президента...” [7, с. 54-56], відомо, що психологічно людина не сприймає частки “не”, і на заперечення завжди робить протилежне. “Політика куплена, газети й радіо куплені, мережа контролюється, вибори куплені, демократія мертва, президент куплений...” – констатує наратор, і там же зазначає: “І спробуй після всього цього не продатися” [7, с. 55-6].

Фраза "Смерть вінілу жорстока, життя вінілу легке" [7, с. 141], перегукується із четвертою частиною книги і кінцевою символічною фразою "Жити швидко, померти молодим" [7, с. 221] (життя вінілу легке, смерть вінілу жорстока). Головний герой відвідує магазин платівок, який розташований у підвалі щойно збудованого театру опери та балету, але на балет він не ходить, "бо в цьому житті поміж балетом і свободою завжди потрібно вибирати свободу, навіть якщо це чехословацький генерал" [7, с. 144].

"Жити швидко, померти молодим (десять треків, які я хотів би почути на власних поминках)" – таку назву має четверта заключна частина Жаданової "Anarchy in the UKR". Найбільш мелодійна і найбільш багатоголоса. Поданий перелік веселих, андерграундних, авангардних треків виконавців та гуртів, останнім з яких є композиція "Anarchy In The UK" культового панк-гурту 70-х років "Sex Pistols". С. Жадан використав неодмінний прийом постмодернізму для назви своєї книжки: "Anarchy In The UK" перетворилось у "Anarchy In The UKR". Автор звертає увагу саме на рок-музику, що настільки міцно злилася з головним героєм, бо "моя музика давалась із боєм, за кожен трек заплачено таку ціну, що жоден динамік не зможе перекричати це багатоголосся, не зможе перехрипіти мою золоту колекцію, мою фонотеку, біфштекс мого джазу, попіл моїх святих, мого нейла янга, мого диявола" [7, с. 178].

"...що я прагну почути, чим би хотів наповнити ефір, якби мав таку можливість? Десять треків, це близько сорока хвилин музики, сорок хвилин часу, за цей час зі мною може статись що завгодно, за цей час автомат має пропустити крізь себе десять чийхось голосів, десять життів, переплітаючи їх із моїм голосом і моїм життям. Я подумав і натиснув десять перших кнопок, що трапились під руку" [7, с. 171], – дріб'язок всипаний у нутро автомата, що заправлений сотнею найкращих дисків у Манхетені, вибір треків так само хаотичний, як і саме життя героя-оповідача. Кнопка програвача натиснута і наратор проживає десяток чужих життів, переживає десяток чужих почуттів, голоси синтезуються в один, у свідомості виникають безкінечні хаотичні візії.

Eric Burdon. Black On Black In Black. "Нікому ніколи не подобалась музика, яку я слухаю. Крім, мене, ясна річ. Музику я

намагаюсь слухати вдома і без свідків, мене розриває від образи й розпачу, коли хто-небудь підходить і вимикає музику, яку я слухаю... Я би теж хотів мати власну станцію, я крутив би лише те, що подобається мені..." [7, с. 172], – музика, яка дає тобі позитивний заряд енергії, музика, яка рухає твоє життя, музика, яка б змогла підняти тебе з могили. Подорож героя продовжується ритм-ен-блюзовою композицією відомого вокаліста "The Animals", нею ж починається музична підбірка, яка мала б грати на похоронах оповідача. Поєднання голосної гітарної музики з вибиванням барабанів створює дивну атмосферу якогось африканського стибу, своєрідне сучасне шаманство.

Neil Young. Rockin' In The Free World. Freedom! "Продовжуйте радіти життю у вільному світі" – пропагував канадський рок-музикант Нейл Янг, що став віртуозом фолк-, кантрі- та хард-року початку 60-х років. Побувавши на вершині поп-чартів США у 1972-му із альбомом кантрі-року "Harvest", рок-альтернативщик заявив, що вибере радше кювет аніж дорогу. То ж до 1976-го він випускав свої "записи із кювету", які відзначалися розгромними відгуками музичних критиків. Очевидно, саме цей демократизм і нестримність в музиці Янга привабили головного героя С. Жадана.

"Оманливість, яку тобі дарує голосна музика, ейфорія, що сповнює тебе, коли ти стоїш під великими чорними динаміками, назавжди дезорієнтують тебе, викривляють твої кістки, музика б'є перш за все по хребту..., – музика калічить тебе; почута тобою одного разу музика змінює колір твоєї шкіри..., від чого ти – кожного разу, почувши *свою* музику – втрачаєш рівновагу і випадаєш із зовнішнього, цілком нейтрального щодо тебе, аудіопростору в кошмарний підводний світ *персонального саунду, завдовжки ціле життя*" [7, с.173-4]. С. Жадан неодноразово згадує про "*свою*" музику, особливу, яка не є заставкою, музичним фоном, а творить життя героя, є нічим іншим, як ритмом його душі.

"Любов до музики антисистемна..., максимально забивши ефір і позбавивши мене можливості вибору, вони зможуть чекати від мене потрібних дій і прогнозованих рішень. Зомбування найлегше проводити на рівні ритму..." [7, с. 176-7]. Музика стає таким собі двадцять п'ятим кадром, вона закладає у свідомість

людини певний код поведінки, певну послідовність думок. Музика зомбує і таке суспільство можна переконати будь в чому, тримаючи на короткому повідку: "музика – це більш-менш ритмізована загроза моїй свободі, моєму апетиту і всім моїм внутрішнім процесам, з процесом травлення включно" [7, с. 177].

"...вмикаю *свою* музику і слухаю її на максимальній гучності, навіть не для того, аби краще чути, скоріше для того, аби заглушити все інше, все, чим намагаються наповнити мою голову, як ріки водою" [7, с. 177-8] – музика як засіб зберегти себе, це рятувальна шлюпка, яка не дозволить тобі потонути серед "shitstorm-y".

The Rolling Stones. Sister Morphine. Навіть їдучи у невідоме місто, шукаючи невідому річку, персонаж-оповідач тягне за собою свої платівки. Музика супроводжує його завжди й усюди, як фетиш або спосіб зберегти територіальну приналежність: "Я сидів і слухав *свої* платівки. ...я не збирався слухати їх протягом усього життя, мені важливо було підтримувати в собі цей постійний шум саме тепер – цього літа і в цьому місці, до якого я випадково потрапив" [7, с. 178].

"Я взяв із собою повен пакет платівок. Щодо річки я мав певні сумніви, але без платівок їхати не наважився. Пасажири затонулих трансатлантичних пароплавів, йдучи на дно в холодному океані, хапають дітей, домашніх тварин і ювелірні вироби. Я схопив *свою* музику, я впевнено і незворотно йшов на дно і хотів у разі цілковитої невдачі тримати на руках щось відповідне" [7, с. 179]. Мимоволі згадується вислів Артуро Переса-Реверте з "Капітана Алатрісте": "Якщо вже помирати, то з музикою...". Герой не схожий на інших, він випадає із загального тла потопельників, які хапають найцінніші для них речі, наратор, вочевидь, не має сім'ї, йому не відомі батьківські почуття ("хапають дітей"), він не відчуває себе самотнім ("хапають домашніх тварин") і йому не властива зажерливість ("хапають ювелірні вироби"). Натомість оповідач вибирає *свою* музику – безцінно і безкорисливо, він готовий з нею померти, з музикою, яка.

"Колонки глючили, звук весь час пропадав, потім з'являвся знову, потім знову зникав. Таке враження, що це билось чиясь серце" [7, с. 181], – ритми музики – ритми серця – ритми життя.

“Платівки лежали на столі, як не відіслана кореспонденція” [7, с. 181], платівки – листи з минулого. Голка програвача ковзає по вінілу, знаходить відповідну доріжку і тікає в минуле разом із головним героєм. Кожна платівка – квінтесенція спогадів, думок та почувань. “...платівка лише прокручувалась і скрипіла на поворотах, намотуючи на свої чорні доріжки навколишню темряву, тужливо й монотонно” [7, с. 182-3].

Наштовхуємось на таку собі авторську антитезу: “...я слухаю його завжди, коли в мене гарний настрій, мені від цієї музики хочеться плакати” [7, с. 182]. Музика викликає суперечливі емоції, але ніколи не залишить байдужим.

Creedence Clearwater Revival. Up Around The Bend. “...зрештою, в цій ситуації він міг слухати що завгодно, але доля підкинула йому саме креденс, він додав гучності і сів за довгий порожній стіл, що стояв посеред лісу, і єдиний, єдиний на цілий ліс, ну, коли не рахувати мене і мисливців, якщо вони вижили звичайно, слухав цей дикий ранковий креденс, котрий розривав динамік і наші голови, але не міг ні до кого, крім нас із ним, докричатись...” [7, с. 188]. Для сучасної молоді музика перш за все означає тусовки та зборища таких, як і вони, але для Жаданового героя музика є чимось надто інтимним і слухати її потрібно наодинці, медитуючи. Психодилічна музика не для всіх, а лише для тих, кому вона зрозуміла.

Buddy Guy. Done Got Old. “...вони шукають музику, ніби підземні джерела, щоби громада не померла від зневоднення своїх організмів, тому що музика робить їхні організми і їхні тіла вологими й пластичними, як молода капуста, з їхніх тіл після цього можна робити музичні інструменти, але хто б узяв ці музичні інструменти до рук, хто б зумів їх налагодити?” [7, с. 193] – музика настроює кожну людину на певну частоту, ту частоту у якій найповніше звучатиме її душа, люди-музичні інструменти, і щоб видобути з них ідеальний звук, потрібні руки майстра-віртуоза, майстра творця, Бога.

Lou Reed. Berlin. Німеччина особливо цікава країна для С. Жадана, вона неодноразово фігурує в його текстах. Бетонна стіна, яка перетягла Берлін, асоціюється із поділом України на східняків та западенців, своєрідну стіну розбрату О. Ірванець зробив ближчою до нас, звівши її у місті Рівному (“Рівне/Ровно”).

“...сидить цілими днями на кухні, п’є каву з молоком і слухає музику. А що він слухає? запитав я. Що? по-моєму, вельвет андеграунд, так – вельвет андеграунд. І Лу Ріда. Сидить цілими днями і слухає Лу Ріда. Жахливо, з тобою було коли-небудь таке? Ні, відповів я, такого зі мною не було, я не люблю кави з молоком. А Лу Ріда любиш? Лу Ріда люблю, відповів я, а кави з молоком – не люблю, розумієш?” [7, с. 197]. Наратор намагається пояснити дівчині чи то самому собі, що він любить, а чого ні. Заглиблюється у світ власної музики, світ треків, трешів, міксів, синглів, витворює свій маленький герметичний світ, і без цих доріжок не уявляє свого життя. Музична доріжка, що співзвучно з “доріжкою” у слензі наркоманів, яка веде до задоволення, релаксації чи й повної нірвани.

Юність, пора коли всього хочеться спробувати, тоді серйозно стикаєшся із проблемою непорозуміння: “Єдиний, хто міг з цієї ситуації вийти з гідністю, це чувак на кухні, той, який слухав Лу Ріда. Його я розумів, я б у цій ситуації теж слухав Лу Ріда, старий підар Лу Рід міг як ніхто інший розповісти, наскільки безнадійними бувають обставини навколо нас, міг пояснити, як вижити і як не впасти у відчай, коли втрачаєш друзів, коли твої друзі не витримують твого побутового драйву, не витримують твого темпу...” [7, с. 198]. Психологи називають це перехідним віком, коли руйнуєш стереотипи, намагаєшся відшукати щось своє, бо до цього ти був у “стаді”, а тепер став “одним зі стада”. Свого часу Лу Рід був головним автором та ідеологом гурту The Velvet Underground, який активно діяв у 1966 – 1970 роках, проте розчарований відсутністю уваги публіки до гурту, 1970 року Рід залишає його.

George Harrison. Hear Me Lord. Автор вводить у твір буддистів, персонажі, по суті, абсурдні, але чимось схожі на героя та його друзів: “В їхніх очах релігійний вогонь відгонив рожевими відблисками шизофренії. Мені вони подобалися” [7, с. 201]. Симпатія оповідача до буддистів зрозуміла, адже вони так само зациклені на своєму дзен-буддизмі, як герой і його друзі на музиці. Вони, схожі на в’язнів у оранжевих спідницях, мають лише один музичний інструмент, який задає їм ритм життя: “...в них були барабани, в які вони били довгими дерев’яними паличками, створюючи шум і хаос...” [7, с. 200],

– створюючи шум і хаос посеред шуму й хаосу життя наратора.

“Відкамлавши, буддисти вишикувались у колону й задоволено пішли додому. За ними довго відлунював барабанний бій” [7, с. 203] – єдиним їхнім задоволенням було камлання, вони камляли за мир, б’ючи в барабани, “піонерські” барабани, таким чином створюючи відповідний ритм, що переносив наратора й читача у радянське минуле. Разом з тим, можна говорити про поетично-музичний оксюморон у С. Жадана, адже на заспокійливому фоні “*Hear Me Lord*” ми чуємо барабанний бій, хоча, по суті, і Гарісон, і буддисти звертаються до вищих сил, проте різними способами.

The Stooges. Real Cool Time. “Джордж Гаррісон, якому багато хто вірив, і який нікого не зрадив, який нікого не здав, Джордж Гаррісон захоплено співав гімни і мантри, камлав як міг про мир і ойкумену...” [7, с. 206]. Психоделічній музиці характерне зв’язок із субкультурою хіпі та східною (індійською) філософією, а Дж. Гарісон, один із головних гітаристів *The Beatles*, прийнявши у 60-ті індуїзм, сприяв значному його поширенню на Заході.

“...такі диски в тій країні слухали тільки такі божевільні меломани, як мій дядя. Я пам’ятаю той шок, який я відчув, вперше прослухавши ці записи, я не знав, хто такий Іггі Поп, але я розумів, що його диски потрапили до мене даремно” [7, с. 209]. Іггі Поп – скандально відомий американський рок-вокаліст, один із зачинателів альтернативного року, “хрещений батько” панк-року та гранжу. Загалом психоделічний рок – це важка, експресивна музика, яка дуже впливає на слухача, завдяки широкому арсеналу засобів музичної виразності і спеціальним ефектам при виконанні, музиканти спромоглися імітувати дію галюциногенів на людську свідомість. Тому фраза “божевільні меломани” цілком виправдана, адже від першого прослуховування записів головний герой відчував щось нове і йому не знайоме (“я пам’ятаю той шок”).

Jethro Tull. Locomotive Breath. “...я повірив вам, коли ви сказали, що існує протяг, який можна відчутти, якщо стати в потрібному місці, якщо триматись *свого рок-н-ролу*, я не міг не повірити вам, коли ви розповідали про зворотний бік життя, про чорне густе повітря, наповнене тополиним пухом і шумом

рваних динаміків, я хотів вам вірити і я вам вірив..” [7, с. 213] – музика – це щось з Надсвіту, Косму, її вплив на людину так само дивний, як і ті істини, які вона відкриває для справжніх меломанів. Прогресивний рок, прикрашений формами класичної та етнічної музики, завжди тяжіє до крайнощів, використання поліритмії примушує мозок працювати, а непередбачуваність звукового і словесного ряду зумовлює фантастичність образів та візій слухача.

“*Anarchy In The UKR*” має підкреслене музичне облямування, автор використовує своєрідну прозову симплоку: твір розпочинається рядками-епіграфом з пісні *Sex Pistols* “*Anarchy In The UK*” і останній розділ четвертої частини закінчується цією ж композицією. Музична підбірка характеризується напрямом під назвою “психодилічна музика”, у творчості, та не лише музичній, психоделією називають мистецтво пізнання навколишнього світу та людської суті, таємниці буття і безмежності людських фантазій. Музикант Дж. Гендрікс називав психоделічну музику “електричною релігійною музикою та музикою Нової Біблії” [16], вона перш за все впливає на людську свідомість, вивільняє її.

С. Жадан зображує місця найбільш активної діяльності українських анархо-комуністів через призму світового музичного руху. Становлення анархії відбувається саме через культуру, українська молодь – революціонери, вільнодумці з іноземною музикою у вухах, музикою, яка звільняє свідомість, яка виходить за межі вседозволеності. По суті, музика стає революційним матеріалом та інструментом протесту, завдяки їй молодь самоутверджується, висловлюється, вказує свою громадянську позицію.

Список використаних джерел:

1. Андрусак І. Анархія замість міфу // Дискурс : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dyskurs.narod.ru/Anarhy.htm>.
2. Бринних М. Як Таня Мальярчук не з’їла собаки // Дзеркало тижня : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dt.ua/CULTURE/yak_tanya_malyarchuk_ne_zyila_sobaki-48614.html.
3. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблішмент : Збірка статей. – К. : Факт, 2006. – с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

5. Дігай Т. Прогулянка з демонами або їжак під ковдрою // Поетичні майстерні : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=15828>.

6. Дереш Л. Культ. – Харків : Книжковий клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2006. – 240 с.

7. Жадан С. Anarchy in the UKR / Худож. – оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2006. – 233 с. – (Графіті).

8. Коцарев О. Безнадійна віра і любов Сергія Жадана // ЛітАкцент : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/04/08/beznadijni-vira-i-ljubov-serhija-zhadana/>.

9. Кушнір А. Бути Жаданом // Дзеркало тижня : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dt.ua/CULTURE/buti_zhadanom-45532.html/.

10. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Громяка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с. (Nota bene).

11. Матіяш Б. Його приватна територія // Українсько-польський інтернет-журнал : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=1174>.

12. Музика і Жадан // Молодіжне перехрестя : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chasipodii.net/mp/article/1106/?vsid=fc5ad465d33eab109de6107>.

13. Наріжна В. Музичні алюзії як засіб образотворення в романі Любка Дереша “Культ” // Арт-вертеп : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://artvertep.com/print?cont=3171>.

14. Поветкін Є. Анархія вже десь поруч // Інтернет-часопис про культуру : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0066.php.

15. Поліщук Я. О. РЕвізії пам'яті : літературна критика / Я. О. Поліщук. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи “Зерна” ; 62).

16. Психоделическая музыка. Краткий обзор // Народ.ру : <http://aboutlevshinov.narod.ru/Fominenko.html>.

17. Рущенко Ю. Рецензія на книгу Сергія Жадана “Anarchy in the UKR” // Сумно : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sumno.com/article/retsenziya-na-knygu-sergiya-zhadana-anarchy-in-the/>.

18. Сурин С. Блеск и нищета анархистов // Литературные кубики : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litkubiki.ru/page.php?pagelId=103>.

19. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : Навч. посіб. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с. – (Альма-матер).

УДК 811.161.2:821.161.2-1.С1/7.08

Коруняк Юлія

ПАЛІМПСЕСТНІСТЬ ТАБІРНОЇ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА У РЕЦЕПЦІЇ МИХАЙЛИНИ КОЦЮБІНСЬКОЇ

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецесції визначальних констант поетики табірної поезії В.Стуса літературознавцем М.Коцюбинською. Простежено специфіку інтерпретації принципу палімпсестності у художньому осмисленні В.Стуса періоду ув'язнення крізь призму літературно-критичних поглядів вченої.

Ключові слова: принцип палімпсестності, поліваріантність поезії, багатошаровість, гетерогенність поетичного тексту.

Статья посвящена исследованию особенностей рецепции основных констант поэтики лагерной поэзии В.Стуса литературоведом М.Коцюбинской. Прослеживается специфика интерпретации принципа палимпсестности в художественной трактовке В.Стуса периода заключения сквозь призму литературно-критических взглядов учёной.

Ключевые слова: принцип палимпсестности, поливариантность поэзии, многослойность, гетерогенность поэтического текста.

The article clears up the particularity of the reception of defining constants of the camp poetry of Vasyl Stus realized by literary scholar Mykhailyna Kotsyubynska. It is investigated the specific of interpretation of Vasyl Stus's palimpsestnist principle through the prism of critical views of Mykhailyna Kotsyubynska.

Keywords: palimpsestnist principle, multiplicity of poetry, layering, heterogeneity of the poetic text.

Українська літературознавча думка упродовж останніх десятиріч не випускає з поля своєї пильної уваги постать Василя Стуса та його творчий доробок. Про художню багатогранність

його поетичного спадку писали провідні літературознавці: Т.Гундорова, І.Драч, І.Дзюба, М.Жулинський, М.Ільницький, М.Наєнко, Д.Наливайко, Є.Сверстюк, Е.Соловей, Д.Стус, Б.Рубчак, Ю.Шевельов та багато інших. Велика кількість стусознавчих досліджень свідчить про актуальність постаті митця в сучасному літературознавстві й дозволяє стверджувати, що творчість поета була і залишається предметом активних наукових досліджень вітчизняного літературознавства.

Літературно-критична рецепція творчості В.Стуса є багатовекторною й охоплює його поетичний та прозовий доробки, перекладацьку діяльність, щоденники, епістолярій, літературознавчі праці. Дослідники у своїх літературно-критичних розвідках аналізували світоглядні засади творчості поета, зупинялися на філософських аспектах та джерелах екзистенційності в його творах, концентрували свою увагу навколо категорій кольору, простору, сну, рецепції світу, концепції націопростору в мовотворчості В.Стуса, таким чином здійснюючи усебічний аналіз творчого спадку митця.

Проте наукове осягнення феномену художньої спадщини В.Стуса не було б цілісним без ґрунтового осмислення та рецепції творчості поета видатним літературним критиком, літературознавцем, лауреатом Шевченківської премії Михайлини Хомівни Коцюбинської, яка заслужено вважається найавторитетнішим інтерпретатором поезії В.Стуса.

Дослідження М.Коцюбинської виділяються серед усього розмаїття літературознавчих студій, присвячених творчості В.Стуса. Так прочитати, осмислити багату поетичну спадщину письменника могла тільки людина не байдужа не лише до творчості митця, але й до нього як до особистості. Адже Михайлину Коцюбинську та Василя Стуса поєднувало дуже багато: вони будували своє життя за високими моральними постулатами, не боялися висловлювати свої думки про тогочасну ідеологію вголос, їх намагалася зламати тоталітарна система, обоє мали дуже непросту творчу долю. Тож як ніхто інший, М.Коцюбинська зуміла відчувати і розкрити найтонші нюанси Стусового тексту.

Тому вважаємо актуальним здійснити аналіз творчого доробку В.Стуса, зокрема його табірної поезії, крізь призму літературно-критичних поглядів М.Коцюбинської, котра була по-

етові не лише критиком, а й близьким товаришем, соратником та одnodумцем.

Палко прагнучи реабілітувати ім'я В.Стуса, привернути до його творчості увагу громадськості, М.Коцюбинська на початку 90-х років ХХ століття, коли з розпадом Радянського Союзу було знято ідеологічне табу з постаті поета, не тільки впорядковує збірку поезій “Дорога болю”, видає художню спадщину митця у шести томах (дев'яти книгах), а й займається потужною дослідницькою роботою.

Дослідження вченої має широкоохоплюючий та багатоаспектний характер і включає наукове осмислення майже усього масиву поетичних текстів автора, починаючи від раннього В.Стуса (збірка “Зимові дерева”, рукописна збірка ранніх поетичних спроб) і закінчуючи зрілим доробком поета.

Осмислюючи поетичну спадщину В.Стуса, М.Коцюбинська найбільше уваги акцентує на останньому періоді творчості митця, зокрема його невольничій поезії. “Поетичне Стусове слово табірному п'ятнадцятиріччю – енергійне, м'язисте, сповнене внутрішнього вогню, щомиті готового вибухнути”, – ось як характеризує невольничу поезію В.Стуса М.Коцюбинська [5; 209]. Розглядаючи поетичний доробок митця періоду ув'язнення, дослідниця наголошує на тому, що табірна творчість поета відрізняється від іншої “суто табірної поезії” й називає її “чистою”, близькою до вищих сфер розуму і душі [7, 29].

Надзвичайно вагомою сходинкою на шляху до усвідомлення феномену арештантської поезії В.Стуса є розгляд дослідницею специфіки поезици тюремно-табірному циклу лірики В.Стуса. Авторка виділяє основні константи поезії цього періоду, зокрема: принцип палімпсестів, поліваріантність поетичного тексту, самототожність, цілісність, виробленість стусового “самособоюнаповнення”, герметизм лірики, поетичну конденсованість, філософію екзистенціалізму, ускладненість поезії.

Особливе зацікавлення у М.Коцюбинської викликає принцип палімпсестності у художньому осмисленні В.Стуса періоду ув'язнення. Дослідниця вперше у вітчизняному літературознавстві здійснила ґрунтовний аналіз палімпсестності письма, яким на думку авторки, відзначається увесь зрілий період творчості В.Стуса. На переконання вченої, найвиразніше В.Стус

маніфестує палімпсестність письма, назвавши “Палімпсестами” створену в неволі збірку віршів. У слові іншомовного походження “палімпсести” (пергамент, на якому стерли первісний текст, а поверх нього написали новий) закодовано основний смисл збірки, особлива глибина та багатовимірність тексту.

Образ палімпсестів для української поезії ХХ століття став знаковим. До його потрактування у художній творчості українських поетів зверталось багато вітчизняних літературознавців. Простежується метафоричний характер інтерпретації художнього образу палімпсестів, який характеризується різноманітними варіаціями й наявністю різноманітних смислових відтінків та конотативних значень. Особлива увага у вітчизняному літературознавстві приділялась семантичним трансформаціям образу палімпсестів. Так дослідниця В.Просалова у статті “Палімпсест у художньому осмисленні українських поетів ХХ століття” справедливо зауважує, що образ палімпсестів набував різного потрактування у ліриці українських поетів ХХ століття. До прикладу, М.Вороний ототожнював палімпсест з пам’яттю й акцентував на неможливості забути пережите, тобто на зберігаючій функції пам’яті (цикл “За брамою раю”). У П.Карманського палімпсестом була душа, що зберігала сліди від пережитого, накопичувала дискретні враження, зумовлені романтичним коханням і його драматичним фіналом (вірш “Палімпсест”) [8, 9-11]. До образу палімпсестів звертався і Ю.Шерех у своїй відомій праці “Трунок і трутизна”, в якій літературознавець пов’язує палімпсестність з ефектом акумуляції й наростання [10, 222]. Тож образ палімпсеста у рецепції вітчизняних дослідників був знаком багатозначності, множинності значень, переписування самого себе. Цим образом передавалась смислова багатовимірність тексту, наявність численних нашарувань.

Чи не найвиразніше з-поміж усіх згаданих українських літературознавців палімпсестність потрактувала М.Коцюбинська. Дослідниця у праці “Стусове “самособоюнаповнення” визначає образ палімпсестів як “ключовий для образно-філософської проблематики Стусової поезії” [6; 139] й розглядає його як багатозначність, строкатість, гетерогенність поетичного тексту автора. “На давніший текст нашаровуються пізніші, новіші,

але не стираючи, не нищачи пратексту – він проступає виразно, взаємодіючи в оригінальний спосіб із пізнішими нашаруваннями. Спогади, враження – давні, ще і ще давніші – відсуваються на задній план, осідають, але проглядають крізь пізніші напластування, крізь “застиглість добре пійманої миті”, творячи нову єдність. Нову багатшарову конструкцію, в якій вгадуються підводні частини айсберга” [6, 142].

М.Коцюбинська не випадково образ палімпсестів порівнює з айсбергом. На думку дослідниці, це образ-айсберг, що криє у собі незглибимі джерела Стусового слова. Як видніється над водною поверхнею частина величезного уламку льодовика (хоч більша його частина знаходиться під водою), так і в “Палімпсестах” нові записи накладаються на давніші, що згодом проступають крізь уже нанесені зверху. Тож образ палімпсестів дослідниця розтлумачує поняттями багатшаровості, множинності значень, переписування самого себе, зазначаючи, що “принцип палімпсеста – дуже важливий для Стуса, визначальний: коли, здавалося б, стертий часом і обставинами текст прозирає крізь новий, тисячами ниток пов’язаний із “забутим і дочасним” [4, 31].

Показовою щодо виявлення принципу палімпсестності М.Коцюбинська вважає поезію “Гойдається вечора зламана віть”, побудовану, на думку дослідниці, виключно на засадах палімпсестності з її смисловою багатшаровістю:

“Зламано віть, спить все дерево, а може, і всесвіт. Та віть – “мов костур сліпого, що тичеться в простір”. Хай “кінчилися стежі”, а світ “бовваном стоїть”, хай “нема ні знаку од прадавнього шляху” і “навернений рід” “принишк під товщею, неб – залізних, із пластику, скла і бетону”, то лише позірна сплячка. Всесвіт ворухиться, “тузаний під боки мороками спогадів”, “луняться кроки”, “поорана чорна дорога кипить” [9, 355].

У поезії ніби накладаються різні стани душі, які на перший погляд заперечують, стирають один одного. Проте попередній стан прочитується як давніший текст у палімпсестах, зумовлюючи особливу природну його глибину й багатовимірність. Крім того, можна стверджувати, що образ палімпсестів розпросторюється (якщо вжити одне з улюблених дієслів В.Стуса) на долю й історичний шлях України, українського народу, в якого стерто стільки важливих “текстів”:

*Це, Господи, сяєво. Це торжество:
надій, проминань і наближень і навертань
своє, у забуте й дочасне
("Гойдається вечора зламана віть...") [9, 355].*

Дослідниця слушно зауважує, що образ палімпсестів виник у В.Стуса, очевидно, під впливом Федеріко Гарсія Лорки, якого він перекладав. Проте дослідження принципу палімпсестності М.Коцюбинською не зводиться лише до з'ясування його джерел, а полягає також у прагненні розглянути усі аспекти даного естетичного принципу.

Так дослідниця палімпсестність безпосередньо пов'язує і з такою особливістю поетики табірної лірики В.Стуса як поліваріантність текстів.

За словами М.Коцюбинської, "Палімпсести" збереглися в кількох авторських списках, тому маємо варіанти багатьох віршів, які часто суттєво відрізняються один від одного з огляду на умови, в яких доводилося творити (з листа В.Стуса: "Немає ні книжок, ні зошитів моїх з попередньою роботою. Починати завжди все спочатку – то сізіфова праця, яку я маю доконувати") [5; 207].

Виникнення численних варіантів поезій дослідниця пояснює рядом об'єктивних та суб'єктивних обставин. До перших М.Коцюбинська відносить виключно зовнішні чинники. Більшість віршів, які В.Стус писав у вкрай несприятливих умовах, вилучалася і знищувалася (з листа В.Стуса: "Легше було їх написати, аніж зберегти"). Велика кількість варіантів табірної поезії В.Стуса постає, на переконання М.Коцюбинської, ще з однієї суто технічної причини. Різні списки поезій В.Стуса стають відомі через списки, що їх укладали і переховували його товариші по ув'язненню. Звідси – різні варіанти, так би мовити нові узори по старій канві, повторення одного й того самого з різними емоційними модифікаціями [5, 101].

Проте дослідниця зауважує, що попри весь трагізм ситуації, в якій перебував поет і його твори, існують набагато глибші й істотніші причини поліваріантності тексту. М.Коцюбинська має на увазі виключно суб'єктивні причини варіативності й звертається при потрактуванні до листа від 31.03.1977 року для

дружини з поезією “Гойдається вечора зламана віть”, до якої В.Стус подає варіанти: “Тут, до цього вірша, додаю варіанти (музично компонована тема, а тому, як казав один пес, я тут дійсно не знаю, що таке логіка). Варіанти хай будуть, вірш хай існує в бур’янах варіантів” [2; 5].

Поліваріантність творчості В.Стуса тютемно-табірного періоду виявляється насамперед через численні рівноправні варіанти окремих віршів. М.Коцюбинська зауважує, що зустрічаються твори, котрі включені в загальну канву збірки “Палімпсести” навіть тричі: “Церква святої Ірини”, “Гармонійоване страждання”, “Значи себе спадною хвилею” та інші. Такого типу повтори дослідниця розцінює як авторський прийом, що забезпечує своєрідну динаміку та вібрацію поетичних текстів.

Ще однією особливістю поліваріантності “Палімпсестів” В.Стуса М.Коцюбинська вважає подібність початкових рядків, з яких виникають цілковито нові поетичні тексти або відбувається оригінальна їх контамінація. Це так звані “тексти однакового початку”: одна тема розкривається по-різному і спільними в утворених текстах є лише кілька перших рядків. Найяскравішим прикладом серед них дослідниця називає поезію “В мені уже народжується Бог”. Адже відомо, що існують два абсолютно різні варіанти вірша, у яких автор мовби озирається на себе самого, осмислює по-новому на кожному новому щаблі свої улюблені художні позиції.

Досліджує М.Коцюбинська й такий аспект поліваріантності як різні кінцівки поезій. З цього приводу авторка у статті “Феномен Стуса” наводить два варіанти кінцівки програмного вірша поета “Уже Софія відструменіла”. Перший: “Дай, Україно, гордого шляху, дай, Україно, гордого лику!” та другий варіант: “Дай мені, Боже, гордого шляху, дай мені, Боже, гордого лику!” Дослідниця припускає, що другий авторський варіант з’явився в результаті переосмислення при переписуванні автографа вірша. Таку авторську манеру творення варіантами М.Коцюбинська власне і означає як палімпсестність.

З огляду на усе вище сказане, можемо зробити висновки, що досліджуючи невольничу поезію В.Стуса, М.Коцюбинська виокремлює магістральну ознаку індивідуально-авторської манери поета – палімпсестність письма, яка потрактовується до-

слідницею не стільки провідним стильовим принципом поета, скільки життєтворчим, суть якого полягає в постійному “перепишуванні” себе, нашаруванні своїх “подоб” одна на одну: “Як нашаровуються у поезіях В.Стуса різні стани душі (з одного боку нагнітання, яріння (“Ярій, душе”), з другого – врівноваженість, мудра згармонізованість), стирають один одного, так палімпсестично стирає поет свою дорогу долі і прокладає нову, яка неминуче вела його на Голгофу” [3; 101]. М.Коцюбинська переконливо доводить, що проявляючись у поліваріантних ракурсах, невольничча поезія В.Стуса відбиває генезу письменницького “Я” через наявність численних нашарувань й смислову багатовимірність поетичних текстів та є питомою якістю Стусового поетичного мислення й самовираження.

Список використаних джерел:

1. Коцюбинська М. Василь Стус у контексті сьогодишньої культурної ситуації // Слово і час. – 1998. – № 6. – С.17-28.
2. Коцюбинська М. Двоє слів про поета // Літературна Україна – 1998. – 15 січня. – С.5.
3. Коцюбинська М. Новітні палімпсести (Кілька думок про феномен Василя Стуса) // Філософська і соціологічна думка. – 1990 – № 2. – С.100-102.
4. Коцюбинська М. Поет // В. Стус. Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 1. – Кн. 1. – Львів, 1994. – С.7-38.
5. Коцюбинська М. “Страсті по Вітчизні” (післяслово упорядника) / Михайлина Коцюбинська // Стус В. Дорога болю: Поезії / Упоряд. та післямова М.Х. Коцюбинської. – К., 1990. – С. 201-212.
6. Коцюбинська М. Стусове “самособоюнаповнення” (Із роздумів над поезією і листами В.Стуса) // Сучасність. – 1995. – №6. – С.137-145.
7. Коцюбинська М. Феномен Стуса // Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 26-36.
8. Просалова В.Палімпсест у художньому осмисленні українських поетів ХХ століття // Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки. – 2009. – № 1. – С. 7-13.
9. Стус В. Час творчості – К.: Дніпро, 2005.– 704 с.
10. Шерех Ю. Трунок і трутизна // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К.: Дніпро, 1993. – С.222-264.

УДК 821.161.2-6.09

Криловець Наталія

ФІЛОСОФІЯ ЛЮБОВІ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті досліджується філософська концепція любові в поезії Ліни Костенко. Любов у художньому світі поетеси відкриває шлях до гармонії, цілісності. Філософський мотив любові у творчості Ліни Костенко часто поєднується із натурфілософською проблематикою.

Ключові слова: філософська поезія, любов, гармонія, дисгармонія, мит, вічність, філософська опозиція, природа.

В статье исследуется философская концепция любви в поэзии Лины Костенко. Любовь в художественном мире поэтессы открывает путь к гармонии, целостности. Философский мотив любви в творчестве Лины Костенко часто соединяется с натурфилософской проблематикой.

Ключевые слова: философская поэзия, любовь, гармония, дисгармония, мгновение, вечность, философская опозиция, природа.

In the article the philosophical concept of love in poetry by Lina Kostenko is being examined. Love in the poetic world of poetess reveals path to harmony and integrity. Philosophical motive of love in Lina Kostenko's poetry frequently conjoins with nature-philosophical problematics.

Key words: philosophical poetry, love, harmony, disharmony, memento, eternity, philosophical opposition, nature.

Найяскравіше художня концепція людського буття розкривається у сфері моралі. Колізії, винесені в морально-етичну площину, особливу увагу зосереджують на внутрішньому світі людської особистості, її самосвідомості. Питання морально-філософського плану включають у себе й поезії про любов. Феномен любові на художньому рівні осмислюється і в філософській поезії Ліни Костенко.

Мета статті полягає в дослідженні концепту любові в морально-філософській поезії Ліни Костенко, особливостей його функціонування в художніх текстах поетеси.

Інтимна лірика Ліни Костенко займає чільне місце в річці класичної літературної традиції (Леся Українка, Олександр Олесь, Павло Тичина, Максим Рильський, Євген Маланюк, Олена Теліга, Дмитро Павличко, Борис Олійник, Микола Вінграновський та ін.). Любовну тему у творчості Ліни Костенко досліджували С. Барабаш [1], В. Брюховецький [3], М. Ільницький [4], Г. Клочек [8], О. Ковалевський [5], О. Никанорова [10], В. Панченко [14], Т. Салига [16] та ін. Г. Маковей, досліджуючи особливості художніх світів Ліни Костенко і Дмитра Павличка, присвятила цій проблемі роботу “Інтимна лірика як духовний феномен (чоловічий і жіночий дискурси)” [9].

Відзначимо, що в художньому світі Ліни Костенко оприявнюються нові грані феномену любові. Коханню відведена роль Абсолюту, надії на духовне безсмертя.

*Божевілля моє, божемилля,
богомілья моїм сльозам!
Один-єдиний дотик абсолютного –
моя душа відкрилась, як Сезам [6, с. 303].*

Любов є прагненням до вдосконалення, Абсолюту, Вічності. Ліна Костенко виводить такий ідеальний образ кохання, який відкриває можливість залишатися у віках. Любов – це устремління чоловічого й жіночого первнів до здобуття цілісності у Вічності [24, с. 103].

Любов досягає свого вищого вияву в любові-самотворенні, яка як буттетворення чоловічого й жіночого реалізується в метакulturі – формі людського спілкування, в якому актуалізація особистісного переважає над об’єктивацією і опредмеченням. Любов виходить поза межі одної закоханої пари, трансформуючись у любов до Всесвіту [24, с. 101]. У любові-самотворенні, любові-цілісності й відбувається вихід за межі людського, поділеного на дві статті. У ній твориться вільне буття тих, хто любить, як особистісне життя, *наджиття*.

Кохання являє собою енергію любовних переживань і процес пошуку ідеалу. Цьому пошуку активно сприяє світ природи.

Звідси й той глибокий поклик до гармонії, єдності, цілісності, досконалості і згоди з природою. Про осягання гармонії через любов говорить і Ю. Рюриков. Це – “припинення руху, зупинення мить, суперечність, котра завмерла”, але потім знову “змінюється дисгармонією” [15, с. 309]. Подібні погляди поділяв і М. Бердяєв. Екстаз любові, як і екстаз творчості, переносить людину на мить у рай, й ця мить уже поза часом, але після миті вічності знову настає звичне тривання часу, і все стає обважнілим, заниженим, підкореним суті й буденності [2, с. 191].

Любов – безмежна і вічна. Ця думка переконливо підтверджується у вірші “І знову пролог”. Вже на початку твору окреслюється часова опозиція *мить* – *вічність*. Саме через любов людина має змогу долучитися до безкінечності: “Маю день, маю мить, / маю вічність собі на остачу” [6, с. 314].

Любов космічна і потрібна для світової гармонії. Однак вона вимагає величезної самовіддачі аж до повного самозречення. Це майстерно передано в таких рядках: “Мала щастя своє, проміняла його на біду” [6, с. 314]. Тут окреслюється філософська опозиція *щастя* – *біда*. Слід зазначити, що для поезії філософської поезії вельми характерним є тяжіння до специфічних антиномічних форм, які утворюють контраст, що тонко передає напругу почуттів.

Голубими дощами

сто раз над тобою заплачу.

Гіацинтовим сонцем

сто раз над тобою зйду [6, с. 314].

Вдало підібрані епітети “голубі дощі”, “гіацинтове сонце” тонко передають емоційний спектр кохання, драматизм, напругу сердечних хвилювань. Дощ символізує очищення. Символічно глибоким є епітет “гіацинтове сонце”. Сонячне світло символізує щастя, а гіацинт – символ відродження, радості і печалі водночас. Згідно із грецьким міфом, юнак Гіацинт був випадково убитий диском, якого метнув на змаганнях бог Сонця Аполлон. Там, де пролилася безневинна кров хлопця, вирости квіти, які згодом перетворилися на камені-самоцвіти. Гіацинт – камінь, який символізує собою пожертву заради інших.

У багатьох віршах Ліни Костенко в основі лежить конфлікт між думкою і почуттями. На це вказує і Е. Соловей: “Там, де стає очевидною недостатність розуму, – там мають долучитися емоції, чуття, інтуїція” [18, с. 122].

У поезії “І знову пролог” любов містифікується:

*Ця любов була схожа
на тайнство перших причасть.
Кожен ранок був ніччю.
Кожна ніч була передоднем.
Кожен день був жагучим чуттям перед-
щасть [6, с. 314].*

У самому кінці вірша анапест несподівано переходить у ямб: “Якби ти знав, як солодко, нестерпно, / і як спочатку я тебе люблю” [6, с. 314]. Свідомий злам ритму увиразнює поетичну думку, акцентує на ній увагу реципієнта.

*Подібний мотив є і в іншому вірші поетеси:
Скільки ми милувались!
І жодного разу – вдруге.
Скільки років кохаю,
а закохуюсь в тебе щодня [6, с. 312].*

Глибинною основою людського життя є емоції та почуття. Саме у них і прихований той фундаментальний і найпосутніший зв’язок із природою, світом, людьми, космосом. Таємницю почуттів майстерно береже сама природа, непідвладна скептичному людському розуму, що часто перетворює одвічну гармонію на безликий хаос. Відтак і виникає внутрішній конфлікт розуму й серця. Радість – печаль, надія – безнадія, віра – сумнів – у таких опозиціях постає цей конфлікт у віршах поетеси.

*Вже одпручалась гордістю і смутком,
одборонилась даллю, як щитом.
Як довго йшла до тебе, як нехутко,
і скільки ще і сумнівів, і втом!.. [6, с. 300].*

Г. Маковей цілком слушно вказує на “максималізм мінорного світобачення” ліричної героїні, що коливається від тим-

часового настрою суму й журби до екзистенційної самотності й відчуження [9, с. 13].

В. Панченко зазначає: “Кохання в ліриці Ліни Костенко – це симфонія почуття. Світло. Полон. Шаленство. Наслання. Хвороба. Сон. Чаклунство. <...> Це самозреченість і відчай, втіха і смуток, беззахисність і сила, це поразка рацію і безмежжя ніжності, викликаной співзвучністю двох душ, які озиваються назустріч одна одній” [14, с. 27]. Подібний погляд поділяє й Г. Маковей: “У філософській концепції любові Л. Костенко почуття її ліричної героїні здебільшого оксюморонне, воно поєднує в собі радість і біль, жагу і смуток” [9, с. 12].

Дуже часто в поезії Л. Костенко розгортається широкий емоційний спектр любові – від найвищої піднесеності до спокійніших, навіть пригасаючих станів:

*Я дуже тяжко Вами відболіла.
Це все було як марення, як сон.
Любов підкралась тихо, як Даліла,
а розум спав, довірливий Самсон... [6, с. 278].*

Біблійна легенда про Самсона психологічно точно відтворює зародження любові: вона з’явилася не одразу, а “підкралась тихо” і не контролювалася розумом. Про любов, яка приходить непомітно, йдеться й у вірші “Недобрий жарт зіграла з нами доля”:

*А це прийшло – як спалах, як сваволя,
без дозволу, без права, без причин! [7, с. 121].*

Та ще болючішим було поступове згасання почуттів, адже лірична героїня “тяжко відболіла” коханим. Страждання лишилися в пам’яті, “як марення, як сон”.

Після найвищого піку емоції вщухають, настає будень, “пора прощання”. Кохання стає духовним рухом крізь біль втрат і розчарувань до віднайдення самої себе. Здається, лірична героїня зуміла опанувати своїми емоціями, їй уже не страшна розлука. Та любов, що ледь жевріє, у будь-який момент може знову спалахнути багаттям, і біль втрати по-новому дасть про себе знати:

*І як ми будем, як тепер ми будем?!
такі вже рідні і такі чужі... [6, с. 278].*

Фраза “такі вже рідні і такі чужі” дуже тонко передає почуттєвий стан закоханих, які переживають згасання любові. Вони “вже рідні”, бо любов їх поєднала, але й “чужі”, бо все більше й більше віддаляються одне від одного.

Подібний мотив є і в поезії П. Тичини: “Любові усміх квітне раз – ще й тлінно” (“О, панно Інно, панно Інно”) [20, с. 19].

Та незважаючи на те, що любов примножує душевні страждання, вона лишається для ліричної героїні “казкою днів”, “світлим сном”, “тихим сяйвом над долею”. Х. Ортега-і-Гасет вважає, що справжня любов, народжена в найпотамніших глибинах людини, не може померти. Вона назавжди залишається в чутливій душі. Обставини – наприклад, розлука – можуть позбавити її живильного середовища; і тоді ця любов буде чахнути і перетвориться в тріпотливу ниточку, в джерело сердечної прив’язаності, яке ледь відчутно битиметься в підсвідомості. І все ж вона не помре... [12, с. 10].

У поезії тісно переплітається прекрасне з драматичним. Цей сплав створює вибух емоційного напруження. Прекрасне і драматичне поєднуються і в поезії “Я Вами дуже важко відболіла”. О. Никанорова вважає, що якраз інтимна лірика Ліни Костенко “сповнена емоційного напруження і драматизму” [10, с. 85].

Через пережиті почуття відбувається емоційно-філософський прорив до істини власного буття, в основі якого – любов.

Слід зазначити, що суттєвою ознакою філософської поезії є буттєві опозиції, антиномії. Саме вони й надають віршеві особливої напруги контрастного зіткнення полярних понять.

У любовних поезіях поетеси часто радість і смуток поєднуються: “Я прокидаюсь. І твоє ім’я / наповнить душу сонцем і печаллю” [6, с. 291]. Навіть голос коханого поетеса наділяє “радістю і сумом”, а в його очах, “настояних на сонці і журбі” відбивається “серця <...> печаль полинова” і “синя птиця <...> Метерлінка” [7, с. 121].

Подібні мотиви звучать і в Д. Павличка:

*І любові щаслива печаль
Переповнює душу [13, с. 295]*

та О. Олеся:

*З журбою радість обнялась...
В сльозах, як в жемчугах, мій сміх,
І з дивним ранком ніч злилась,
І як мені розняти їх?! [11, с. 52].*

Часто в інтимній ліриці Ліни Костенко звучать тривожні питання, народжені болючими сумнівами. Як правило, ці питання звернені до навколишнього світу та сил природи:

*Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання.
Чорна магія ночі, скажи мені голосом рік –
ця тривога, ця ніжність,
незатьмарений рай без вигнання,
заворожене щастя, – чи буває таке навік? [6, с. 316].*

Слід відзначити, що в філософській поезії про любов домінують запитальні конструкції, бо душевний пошук істини завжди провокує сумнів. Е. Соловей вважає, що запитальні конструкції являють собою спосіб думання, яким філософська лірика послугується максимально, бо пошук, домагання питомих істин буття – не менш важливий за самі істини, бо істини ті мають некінцевий характер, бо в межах кожного окремого життя потреба їх постає наново і постає як запитування [18, с. 308].

Лірична героїня боїться розчаруватися, бо розуміє, що вічного щастя не буває. Для неї любов асоціюється із чадом. Розумом вона розуміє, що така любов обов’язково поневолить, перетворить її на об’єкт. А згодом із сакральної перетвориться на профанну (“Що з осяянь своїх ми щодня непомітно втрачаєм?”). Та позбутися любові вона не може, бо екзистенційний страх перед самотністю ще страшніший, ніж розчарування. Тому найкращий вихід для неї, коли вже “втомилась душа” від шулік-сумнівів, – це віра в те, що любов буде вічно неповторною.

Глибоко інтимні почуття відтворюються в поезії “Епілог”. Любовний мотив тут сполучається з проблемою свободи та збереження людської самоідентичності. Лірична героїня покидає коханого, щоб повернути себе колишню, безповоротно втрачену. Вона “сама втекла в сніги, у глухомань, / щоб віднайти

душевну рівновагу” [6, с. 293]. Лірична героїня любить “тихо, боязко, прощально”, бо відчувається “в любові – як в еміграції”. Не хоче втрачати себе в злитті з коханим. Тому й прагне позбутися пут духовного рабства, щоб бути собою.

О. Ковалевський вказує на “богосинівську” позицію ліричної героїні щодо життя, яка полягає в саморозпинанні заради “вічної” мети, що має відношення не до однієї людини, а до всього людства [5, с. 143].

Тому кохання для ліричної героїні є заздалегідь приреченим, яке згодом перетворюється на спогад, марення, сон, “солодку тугу за тимчасовою “нерозп’ятістю” вічно розп’ятої душі” [5, с. 143]. Мотив прощання з любов’ю пронизує всю інтимну лірику Ліни Костенко. Лірична героїня живе з настроєм втечі від кохання:

*Не кажи, що не маю рації,
і докорами не карай.
Я в любові – як в еміграції.
Відпусти мене в рідний край [6, с. 313].*

Конфлікт емоцій й рацію розгортається і в поезії “Я кину все. Я вірю в кілометри”. Майстерно передано зародження любові в рядках: “Так ніжно, так беззахисно, так віддано, / так всупереч тверезому уму” [6, с. 287]. Лірична героїня розуміє, що така любов поневолить її свободу (“гине <...> душа, задивлена в чужу”), тому “розлука й віддаль” – єдиний спосіб віднайти себе колишню. Природний світ стає її порятунком. Саме у злитті з природою лірична героїня сподівається позбутися від духовних пут.

Людське буття проявляється як радість і боротьба водночас. Щастя і любов тісно переплітаються із стражданнями, звідси й вибухові перепади емоцій. Ж.-П. Сартр говорив про “трояку деструкцію любові”: любов, по суті, – обман, який полягає в любовному пориві; любов має здатність перетворювати коханого на об’єкт і загарбувати свободу; любов – це абсолют, який перетворюється іншими в дещо відносне [17, с. 445]. Тому й виникають сумніви, невпевненість, страх, відчуття провини, образу.

Лірична героїня боїться втратити свободу. Адже несвобода в неї асоціюється із нещастям: “Я не люблю нещасних. Я щаслива. / Моя свобода завжди при мені” [6, с. 288].

*А тому знаходить в собі сили попрощатися:
Прощай, прощай, чужа мені людино!
Ще не було ріднішого, як ти.
Оце і є той випадок єдиний,
коли найбільша мужність – утекти [6, с. 286].*

“Чужа людина”, бо не впустила його в свою душу на ту відстань, коли серця зливаються воедино, щоб разом битися все життя. Однак він став для неї і найріднішим, бо любов їх поріднила. Завдяки протиставленню “чужий – рідний” дуже тонко передається душевний спектр емоцій ліричної героїні.

Лірична героїня прагне відносин, коли двоє закоханих стають єдиним цілим, однак при цьому зберігають свою індивідуальність. Та страх перед перетворенням плідної любові *to be* у неплідну за принципом володіння *to have* змушують її (ліричну героїню) до самозречення, втечі. Принагідно зауважимо, що вагомий внесок в осягнення феномену любові вніс Е. Фромм. У працях “Мистецтво любити” [23] і “Мати чи бути” [22] дослідник окреслював дві любові: любов за принципом буття або *плідна* і любов за принципом володіння або *неплідна*. Першій Е. Фромм відводив особливе місце, адже саме така любов “передбачає вияв інтересу і турботи, пізнання, душевний відгук, вияв почуттів, насолоди і може бути спрямована на людину, дерево, картину, ідею. Вона збуджує і підсилює відчуття повноти життя. Це процес самовідновлення і самозбагачення”. Друга ж поневолює, призводить до духовного рабства [22, с. 37].

Любов, як вважає В. Соловйов, є оправданням і спасінням індивідуальності через жертву егоїзму. Егоїзм – самозаперечення й загибель індивідуальності [19, с. 18]. Однак надмірна самопожертва призводить до краху, тому любові належить функція врівноважування егоїзму й жертвовності. Звідси й виникає внутрішня боротьба: постійні втечі від кохання і повернення назад, бо ж утекти від любові так непросто. З цієї безвиході душа часто рятується самоіронією:

*Мій оборонець – спокій мій фіктивний.
Я зустрічей з тобою уникаю.
Цей простий спосіб – вельми ефективний,
хоч він, здається, трохи унікальний [7, с. 116].*

“Відсутність серця – то найбільша цнота”, – пише поетеса. Піддатися почуттям-емоціям – втратити раціональність мислення, перетворитися на об’єкт любові. Однак виникає парадокс: втеча не звільняє від пут любові, а навпаки – завдає ще більших душевних страждань.

Отже, феномен любові яскраво розкривається у філософській поезії Ліни Костенко, в якій, як правило, поєднуються два метажанри: філософський і феноменологічний.

Любов у філософській поезії зіткана із суперечностей, вона має різні міри вияву: від найвищого піднесення й екстази до згасаючих, ледь жевріючих станів (“Я дуже тяжко Вами одболіла”). Філософема любові часто розкривається в натурфілософській площині. Природа, заряджена енергією любовного почуття, возвеличує закоханих, виводить їх із-за меж реальності у сферу вічності, недосяжності.

В основі філософської поезії буттєві опозиції: вічне – проминальне; мрія – дійсність; радість – смуток; життя – смерть (безсмертя) тощо. Любов, вічний зв’язок між закоханими, набирає у поезіях поетеси високого втілення, саме завдяки їй відбувається перехід із реального світу в ірреальний.

Список використаних джерел:

1. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби: дис... докт. філол. наук: 10. 01. 01 / С. Г. Барабаш; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2004. – 382 с.
2. Бердяев Н. О назначении человека. / Н. Бердяев. – М.: Республіка, 1993. – 523 с.
3. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості / В. Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
4. Ільницький Микола. З чого постає неповторність: (Штрихи до портрета Ліни Костенко) / Микола Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1981. – № 10. – С. 9–23.
5. Ковалевський О. Ліна Костенко: філософія бунту й “філософія серця”: дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01 / О. В. Ковалевський; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Х., 2002. – 176 с.
6. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
7. Костенко Л. Над берегами вічної ріки: Поезії. / Л. Костенко. – К.: Рад. письменник, 1977. – 163 с.

8. Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія. // Упоряд. Г. Клочек. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
9. Маковей Г. В. Інтимна лірика як духовний феномен: (чоловічий і жіночий дискурси): Автореф. дис... канд. філол. наук. / Г. В. Маковей. – Кіровоград, 2003. – 20 с.
10. Никанорова О. "Душа не створить бутафорський плід..." / О. Никанорова // Дніпро. – 1981. – № 3. – С.140-144.
11. Олесь Олександр. Твори: В 2 т. / Олександр Олесь; Упоряд. Р. П. Радишевський. – К.: Дніпро, 1990. Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. 3 неопублікованого. Сатира. – 959 с.
12. Ортега-и-Гассет Х. Етюди о любви [Електронний ресурс] / Перев. с исп. В. Е. Багно / Хосе Ортега-и-Гассет. – Режим доступу: http://scbooks.chat.ru/full_index.html
13. Павличко Дмитро. Твори: В 3 т. / Дмитро Павличко. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2: Поезії. – 542 с.
14. Панченко В. Поезія Ліни Костенко. / В. Панченко. – Кіровоград: Б. В., 1997. – 47 с.
15. Рюриков Ю. Б. Мед и яд любви. / Ю. Б. Рюриков. – М: Молодая гвардия, 1990. – 448 с.
16. Салига Т. У глибинах гармонії / Т. Салига // У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 49-74.
17. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж. П. Сартр; Пер. с фр., предисл. примеч. В. И. Колядко – М.: Республика, 2000. – 639 с.
18. Соловей Е. Українська філософська лірика. Навчальний посібник із спецкурсу. / Е. Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
19. Соловьев В. Смысл любви / В. Соловьев / Сост. В. А. Роме-нец. – К.: Лыбидь – АСКИ, 1991. – 64 с.
20. Тичина П. Г. Десь на дні мого серця: Поезії / Павло Тичина; Упоряд. Головка Д. А. – К.: Рад. письменник, 1991. – 221 с.
21. Философия любви. Ч. 1 / Под общ. ред. Д. П. Горского; Сост. А. А. Ивин. – М.: Политиздат, 1990. – 510 с.
22. Фромм Э. Иметь или быть? / Э. Фромм; Пер. с англ. Н. И. Войсунской и И. И. Каменкович; Общ. ред. В. И. Добренкова. – М.: Прогресс, 1986. – 237 с.
23. Фромм Э. Искусство любви./ Э. Фромм. – Минск: ТПЦ "Полифакт", 1990. – 80 с.
24. Хамітов Н. В., Гармаш Л. Н., Крилова С. А. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Н. В. Хамітов, Л. Н. Гармаш, С. А. Крилова. – К.: Наукова думка, 2000. – 272 с.

УДК 821.161.2

Криловець Роман

ЗБІРКА В. СТУСА “ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР”: ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ

Статтю присвячено дослідженню філософської поезії В. Стуса та авторському розумінню екзистенційних пошуків власного “я”.

Ключові слова: екзистенційні самопошуки, Бог, сновидіння, поезія.

Статья посвящена исследованию философской поэзии В. Стуса и авторскому пониманию экзистенциальных поисков собственного “я”.

Ключевые слова: экзистенциальные поиски, Бог, сновидения, поэзия.

The article is dedicated to the research of V. Stus's philosophical poetry and to the author's understanding of the existential search of the personal “I”.

Key words: existential search, God, dreams, poetry.

Темою дослідження є спроба аналізу філософської поезії В. Стуса та осмислення духовних самопошуків автора, як невід’ємної частини людського існування.

Актуальність роботи зумовлена, насамперед, відсутністю аналогічних ґрунтовних досліджень із цієї проблеми в українському літературознавстві, а також зростанням інтересу до творчості В. Стуса.

Мета роботи полягає у дослідженні особливостей духовних самопошуків у поезіях В. Стуса, які увійшли до збірки “Веселий цвинтар”.

Варто відзначити, що до творчості В. Стуса зверталось багато науковців. Так, Ю. Бедрик одним із перших вказав на екзистенціалізм Василя Стуса та шляхи осягнення цієї філософії. У своїй праці “Василь Стус: Проблема сприймання” [1; 25] до-

слідник порушує важливі естетичні проблеми та дає ключ до розуміння світоглядних орієнтирів поета.

Перспективні напрямки дослідження творчості поета накреслює і літературознавець з Австралії Марко Павлишин [3; 159]. Учений знімає ідеологічну “позолоту” з образу поета-мученика, говорить не про тернистий життєвий і творчий шлях письменника, а про його тексти (до речі, М.Павлишин ініціював і видав збірник праць молодих науковців під назвою “Стус як текст”).

Глибоко проникає в художній світ Стусових “Палімпсестів” і професор Колумбійського університету (США) Юрій Шерех [10; 229]. Науковець дає блискучий аналіз збірки, досліджує непросту її мову, вводить автора в широкий літературний контекст.

Однак цінні положення численних досліджень потребують поглиблення й подальшого розвитку.

Рукописну збірку “Веселий цвинтар” датовано 1970 роком. Передчуття розплати за інакодумство, цвинтарний настрій, незахищеність людини чесною й прямолінійною від ідіотизму життя, пошук смерті як альтернативи такому життю, роздвоєння особистості, переосмислення понять життя і часу і, нарешті, розкриття в собі якоїсь таємничої сили, що дає змогу пережити всі негаразди – такі основні мотиви збірки.

Цікавою є назва книжки “Веселий цвинтар” – це не просто парадоксальне сполучення непокєднуваних понять, а своєрідний оксюморон епохи, який є ключем до розуміння Стусових поезій. Поетичні сатири, сюрреалістичні колажі, гротескно-притчеві фантасмагорії є свідченням постійної внутрішньої боротьби поета, його непримиренності зі станом соціальної задухи. Вірші митця витворюють “своєрідний Стусів театр абсурду” (Михайлина Коцюбинська). Сприйняття реального світу як театру (чи вертепу) є характерною прикметою не лише поезії В.Стуса (згадаймо, приміром, поему Григорія Чубая “Вертеп”).

Ліричний герой В.Стуса є тонкою натурою, що відчуває свою беззахисність у цьому жорстокому світі: “Неприхищений, а чуєш, чуєш протяг у душі!?” [5; 42]. Він відчуває всю оманливість начебто справжнього світу. Однак, для нього ще існує надія, що це все не так, що усе можна виправити. Поет шукає

відповіді, хоча й остерігається, передбачаючи, що може знайти її зовсім не там, де сподівався. Він, хоч і не до кінця впевнений у своїх здогадах, проте відкидати їх також не збирається. Тому поки що В.Стус вважає, що це лише “здається”:

*Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі.*

*Тільки перехожий
Межисвітів, воруючися на споді
чужого існування [5; 43].*

Ліричний герой уже не може існувати в таких умовах. Він втратив потяг до цього світу і відчуває себе у ньому мерцем:

*...і я вже не знаю, не знаю, не знаю, не знаю,
чи я вже помер, чи живу, чи живцем помираю,
бо вже відбриніло, відквітло, відгасло, відграло
навкруг [5; 45].*

Продовження цього відчуття знаходимо у вірші “Відлюбилися”. Звучить мотив байдужості до світу: “Нічний ставок по під соснами, книги, самота – більше не зворохоблюють” [5; 46]. І на основі цієї байдужості виростає відчуття приреченості. Ліричний герой більше не бачить для себе майбутнього. Замість нього – порожнеча. Світ, який уже давно втратив для поета будь-який зміст, тепер також втрачає форму: “...білий світ – без кольору і звуку, – ні форми, ні ваги, ані смаку...” [5; 46]. (“По-переді нарешті порожнеча”).

Згодом мотив приреченості, який стосувався окремого індивіда, перетворюється у відчуття приреченості всієї цивілізації і, разом із протестом проти жорстокості суспільного життя й нелюдських умов існування, виливається в гірку іронію:

*Кульгавий день відходить, бо печерний
ікластий лютий смерк не западе,
допоки аж останній самоїд*

*не з'їсть себе самого і помре
із філософським виразом. Мовляв,
життя коротке, а – забракло м'яса [5; 55].
("Як страшно відкриватися добру")*

І тоді ліричний герой, втративши останню надію, вирішує відринутися від цього світу. Він знищує все, що колись було дорогим йому: “і вірші спалюй, душу спалюй, спалюй свій найчистіший горний біль, – пали” [5; 56].

Ще раніше поет помітив: існує ще один світ, “справіку заборонений, як схизма” [5; 44]. Це – минуле, спогади. І минуле не лише окремого індивіда, а й цілої нації. В.Стус неодноразово звертатиметься до спогадів, щоб відновити втрачену душевну рівновагу:

*Все життя – неначе озирання
у минулий вік.*

.....
*...відшукай навромац давню кладку,
походи і виспокійся в ній,
у забутім віці. Тепла згадка
ще придасться на суді страшнім [5; 66-67].*

Але далі, у “Палімпсестах”, поет відкине цей оманливий спокій минулого: “Теть спогади з-перед очей...” Такий перепад настроїв, відсутність емоційної стабільності зайвий раз доводить, що В.Стус належить до непрограмованих поетів, адже вони, якщо і мають якусь сталу ідеологію, то відображають її у своїх творах лише побічно, через мінливість переживань. “Сьогодні вони можуть бути песимістами, завтра ніби оптимістами, сьогодні повними надії, завтра – охопленими розпачем” [10; 226]. – підкреслював Ю.Шерех.

Після невдалої спроби віднайти опору для душі в минулому ліричний герой звертається до майбутнього. Але там на нього нічого не чекає: “Зазираю в завтра – тьма і тьмуца тьма” [5; 66]. Та й яке майбутнє може бути у людини, в якій нема теперішнього? Поет не наважується покладати надію на завтрашній день, бо розуміє, що якщо вона не справдиться, то йому доведеться загинути:

*Що буде завтра? Дасть біг день і хліба.
А що, коли не буде того дня?
Тоді вже гибій. Отоді вже – гибій,
простуючи до смерті навмання [5; 57].
("Утрачено останні сподівання...")*

Ліричний герой, у якого нема ні сучасного, ні майбутнього, якому набридло жити минулим, відчуває невимовний біль. Він усвідомлює власне "нежиття": "Давно забуто, що є жити, і що є світ, і що є ти". У кожному з трьох світів поет залишив свою частинку і тому відчувається розірваним, далеким від себе самого: "У власне тіло увійти дано лише несамовитим" [5; 60]. ("Цей біль – як алкоголь агоній...") Єдиною реальністю є плин часу, що вже добігає кінця. Екзистенція стає для ліричного героя абсолютно байдужою. В поезії "Один лиш час і має совість..." В Стус так описує цей стан:

*І те – померти а чи жить –
однаковісінько, їй-богу ж,
однаково. Чи ти, чи ні,
а помremo на чужині,
шукавши отчого порогу [5; 73].*

Це своєрідне Шевченкове "Мені однаково..." в інтерпретації В.Стуса. Але ліричний герой не піддається спокусі суїциду. Розум перемагає почуття, і, як відповідь, звучать слова із вірша "У цьому полі, синьому, як льон":

*Ні. Вистояти. Вистояти. Ні –
стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон. І власної неволі
спізнати тут, на рідній чужині [5; 61-62].
(Далі також виділення наше. – Р.К.)*

Тут слова "рідна чужина" – не просто оксюморон, це – тогочасні реалії, адже тоталітарна система зробила Батьківщину чужиною. Навіть гірше – тюрмою, де "сказитись легше, аніж бути собою" [5; 38]. Помітний тут і перегук із Шевченковими рядками:

*Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій – не своїй землі [9; 304].*

Ключ до такої співзвучності дає сам В. Стус, коли у “Двох словах читачеві” говорить: “Шевченко над колискою – це не забувається...” [4; 38].

Звісно, є питання, що актуальні і для В.Стуса, і для Т.Шевченка (наприклад, проблема відчуженості від рідної землі), але шляхи їх розв’язання відмінні. Так, В.Стус бачить вихід у тому, щоб вистояти, щоб “триматися на землі! Нею б до печінок пропахнути, в ґрунт вгрузаючи по коліна...” [5; 21]. А Т.Шевченко вважає за краще скоритися долі і, якщо його забули, – не нагадувати про себе. Якщо в силу обставин він не може бути в Україні, то Україна буде в ньому:

*В неволі виріс меж чужими,
І, не оплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру,
І все з собою заберу,
Малого сліду не покину... [9; 304]*

Є ще одна відмінність між цими двома митцями: Т.Шевченко протистоїть лише впливу ззовні, тоді як у В.Стуса помітно виражений і внутрішній опір. Тут варто згадати про своєрідну містичну силу чи Бога, якому протистоїть ліричний герой. І це не той м’який і жалісливий християнський Бог, про якого сказано: “Бог є любов”. Це радше навіть не Бог, а “демон зла”, про якого згадає В.Стус у вірші “Чого ти ждеш? Скажи – чого ти ждеш?” [5; 62]. Цей “бог” приходить на зміну любові, адже, як відомо, святе місце порожнім не буває. І якщо у “Зимових деревах” мотив любові виразно прочитується (“Коли я один-однісінький”, “Я знаю...” та ін.), то у “Веселому цвинтарі” його майже немає. Єдиний виняток – “День величався і пишався”. Та й навіть тут поет заявляє: “...лиш ти одна, моя надіє, і та не жевріє – чорніє в опротивілівній імлі”.

Ліричний герой уже не може любити. Натомість цей бог стає йому опорою: “Він опорядунок, я ж білоусто мовлю: порятуй...”

[5; 60]. Підкоритися цьому богові не можна, тому що тоді буде назавжди втрачене власне “я”. Проте й вигнати його або перемогти також неможливо, адже він і поет нерозривно пов’язані між собою. Тому, якщо бог вийде з фізичного тіла, то він забере з собою в силу цих зв’язків і тіло духовне. Подібна одержимість простежується і в Лесі Українки, яка в листі до Л.Старицької-Черняхівської писала: “...я тільки тоді можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою і іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене попросту гальванізує якась *idée fixe*, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходить демон, лютіший над всі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу *zusammengeklappt* (розслаблена. – Р.К.), як порожня торбина” [7; 394]. Але, як бачимо, демон Лесі Українки допомагає їй забути про недугу і творити, тоді як бог Василя Стуса чимось подібний до Гетевого Мефістофеля, котрий очікує, коли в хвилину слабкості Фауст скаже: “Спинися, мить, прекрасна ти!”, щоб заволодіти його душею. То чим же є насправді Стусів бог?

Відповідь на це питання, на нашу думку, можна зайняти у праці Зігмунда Фрейда “Я і Воно”, в якій сказано, що психіка (внутрішній світ людини) є трійстою. Найнижчою ланкою, що відповідає за інстинкти і міститься у підсвідомості людини, є “Воно”. Це своєрідна скриня Пандори, “котел, де бурлять і киплять агресивні потаємні бажання” [8; 7]. Саме це і є той бог, що намагається заволодіти особою поета. Наступна ланка – це “Я” (людська душа, те, чим людина є насправді). Здебільшого “Я” розтерзане між “Воно” та “Над-я”, що має іншу назву – совість. Між “Воно” і “Над-я” постійно відбувається внутрішній діалог, який часто-густо обертається для “Я” больовими відчуттями.

Щоб якось позбутися болю, ліричний герой звертається до сновидінь. Вони приносять спокій і затишок. Всі події, які відбуваються тут, поет може контролювати сам. Він свято вірить, що “бодай у сновидінні появиться очікувана мить” [5; 60]. (“Вечірній сон. І спогади. І дощ...”).

Перехід до сновидінь є якісно новим етапом на шляху самопошуків В.Стуса. Це вже не сучасний світ, що більше нагадує вертеп, аніж реальність. Це також не минуле, яке вже не по-

вернеться. І не майбутнє, на яке поет навіть не сподівається, бо знає, що нічого не може в ньому змінити. Тут не треба боятися втратити власне “я” через залежність від злого бога. Сновидіння дозволяють відчувати себе “вправним режисером” власного життя. Вони – це частина уже не зовнішнього, а внутрішнього світу. І хоч самі сни не є особливо цінними, але вони служать своєрідним дороговказом для заглиблення ліричного героя у власний внутрішній світ.

Тоді він поринає у власний мікрокосм (внутрішній світ людини, що, за твердженням А.Ігнатенка, відображає Всесвіт і є його моделлю [2; 11]. І лише в ньому поет знаходить себе. Та й не тільки себе. Живучи за принципом “*Omnia mea mecum porto*” (“Все своє ношу з собою”), він населяє внутрішній світ рідними образами:

*...в кишені у мене літак,
дружина з усіма дорожніми бебехами
і син принишко-грайливий,
як довірчIVE зайча [5; 50].
 (“Вони сидять за столом...”)*

Це дає змогу В.Стусу сказати у цьому ж вірші: “Я торжествую, маленький бог...” [5; 49]. А в листі до сина він пише: “Уяви, що Бог, який творить людей, то Ти є сам. Ти є Бог. Отож, як Бог самого себе, мни свою глину в руках, поки не відчуєш під мозолями кремінь. Для цього в Тебе найкращий час – творися ж!” [4; 196]

Та, попри все, найважливішим для поета є не постійне самовдосконалення, не спокій і навіть не відчуття свободи. Головне – залишитися людиною, бо все інше без цього нічого не варте:

*Вміння бути циніком
дається і без зусиль.
Бути людиною –
дертися по вертикальній стіні.
Сізіфова робота,
звичайне глумство.
Кому то вдавалося –
Дертися по вертикальній стіні?! [5; 75]*

Список використаних джерел:

1. Бедрик Юрій. Василь Стус: Проблема сприймання. – К.: ПБП “Фотовідеосервіс”, 1993. – 80 с.
2. Игнатенко А.В. Как статья феноменом. – К., 1991. – 124 с.
3. Павлишин Марко. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса // Павлишин Марко. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – С.157-174.
4. Стус В.С. Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденникові записи. – К.: Веселка, 1992. – 262 с.
5. Стус В.С. Дорога болю: Поезії. – К.: Радянський письменник, 1990, – 222 с.
6. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів, 1994.
7. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.12. – 696 с.
8. Фрейд З. Я и Оно. – М.: МПО “МЕТТЭМ”, 1990. – 56 с.
9. Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Радянська школа, 1987. – 608 с.
10. Шерех Юрій. Трунок і трутизна: Про “Палімпсести” Василя Стуса // Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К.: Дніпро, 1993. – С. 222-264.

УДК 821.161.2.09

Крупка Мирослава

ЖІНОЧА ВІЗІЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МАРІЇ МАТІОС ТА ЛЮДМИЛИ ТАРАН)

У статті на прикладі творів Людмили Таран та Марії Матіос аналізується дискурс тоталітаризму. Авторка доходить висновку, що конфлікт людини і системи проходить на рівні тілесності, яка виявляється вразливою ланкою жіночої особистості.

Ключові слова: тоталітаризм, насильство, тілесність, ідентифікація, історія.

В статье на примере произведений Людмилы Таран и Марии Матиос анализируется дискурс тоталитаризма. Автор приходит к выводу, что конфликт человека и системы происходит на уровне телесности, которая оказывается уязвимым звеном женской личности.

Ключевые слова: тоталитаризм, насилие, телесность, идентификация, история.

The article A Study of Ludmila Taran and Maria Matios discourse analysis of totalitarianism. The author concludes that the conflict of man and the system is at the level of physicality that is vulnerable part of female identity.

Keywords: totalitarianism, violence, physicality, identification, history.

Сучасна жіноча проза тяжіє до осмислення національної історії. Ця тенденція простежується не лише на вітчизняних теренах, а й у світовому масштабі. Свідченням цього є щорічна літературна премія Orange Prize for Fiction, якою відзначається найкращий роман серед жінок-письменниць з усього світу. Голова журі Джоанна Троллоп зауважила, що зі 143 романів, поданих на конкурс, більшість було присвячено історичним подіям. На її думку, це пояснюється тим, що проблема й досі

є невирішеною: “Письменники неминуче повертаються до незакінченої справи й намагаються якось її опрацювати, тож це дуже природна тема” [4]. Українські реалії мотивують потребу повторного написання історії через фактор ідеологічних перекручувань. Особливо це актуально для осмислення радянської доби, що віднедавна піддається ревізійським стратегіям шляхом активного залучення у силове поле українського літературознавства постколоніальної методології у зв’язку з феміністичною критикою. (Успішним прикладом є робота Ніли Зборовської [2]). Проте сучасна жіноча проза залишається у цьому аспекті ще недостатньо дослідженою, зокрема не здійснено відповідного аналізу творчості Марії Матіос та Людмили Таран, що і становить мету нашої студії.

У повісті Марії Матіос “Солодка Даруся” сюжетна історія розгортається на тлі суспільних трансформацій (окупація радянськими військами західноукраїнських земель), що руйнують людські долі. У центрі оповіді – трагедія жінки, подвійно дискредитованої патріархальною традицією. Героїня виявилася апріорно винною: з неї познущалися не лише вороги, але і коханий чоловік. Захопивши у полон жінку, радянські солдати тортурами вибивали потрібну інформацію. Авторка описує нелюдські страждання, через які доводиться пройти Матронці, коли тілесність виявляється політично заангажованою. Радянський офіцер “низько нахилився над нею, обнюхав пазуху, тоді грубо висмикнув з-під запаски сорочку, задер її до бороди, став на коліна і двома пальцями з усієї сили стиснув спочатку розбухлу пипку одної, а потім всією долонею взявся за другу цицьку” [3, 163]. Після глуму і насилля вона залишилася живою лише завдяки привабливій тілесності, яка сексуально вдовольнила чоловіка і зробила його милосердним навіть до ворога, яким у політичному розумінні й була Матронка: “Я тебе відпускаю тільки тому, що у тебе мала дитина, великі груди і довге волосся” [3, 164]. Дослідниця Ева Томпсон, застосовуючи постколоніальну методологію, зауважує, що “одним із зручних міфів завойовників про підкорених є те, що місцеві жінки... смиренні, покірні й нерозумні” [6, 125]. Саме з таких позицій оцінює жінку радянський окупант і в повісті Марії Матіос.

Після повернення Матронка заховала свій глум за мовчання: “замкнула собі уста на десять років” [3, 160], але життя не повернулось у жінку – соціум ідентифікував її як слабу, нездорову. Вона ніби знаходилась у іншому світі, не мала ні сил, ні бажання повертатися до реальності, втратила здатність розмовляти і на всі зовнішні подразники реагувало однаково – сльозами, втікаючи від пекучих спогадів. О.Гомілко зазначає: “Людська плоть стає тим посередником, тією вразливою частиною особистості, через котру тоталітарна влада висуває вимоги до особистості та, кінець кінцем, здійснює її деструкцію” [1, 214]. Почуття вини за дії чоловіка лежить на жінці, провокуючи готовність знищити себе.

Контроль над жіночим тілом є неодмінною умовою стабільності патріархального суспільства. Право чоловіка на жінку – складова сільської моралі, на чому неодноразово наголошує Марія Матіос. Ідеальні стосунки головних героїв Михайла та Матронки розбиваються об ревність чоловіка, адже підозра у зраді – цілком достатня підстава для фізичної розправи: “Він (Михайло – М.К.) бив її, як б’ють норовисту худобину: мовчки, не клянуци і не шляхтуючи, але вкладаючи в кожен удар усю силу своєї ненависті й злості” [3, 136]. Михайло постає як ідеальний чоловік для Матронки тоді, коли бачив у ній жертву: “Поїв молоками-медами, вигрівав шкірками молочних собачат, відпарював у настоях арніки і валер’янки, натирав борсуковим салом і оббивав свинською оболонкою. А що вже нічого не давав робити – то раз” [3, 117], але підозра у зраді “думка, що його жінку знає інший – чужий – чоловік” [3, 134] робить з Михайла тирана. Він миттєво перетворюється на насильника: “Матронка не просилась. Не верещала. Значить була винна, бо навіть не питала, за що б’є. Лиш закусила волоссям рот в тихо стогнала після кожного удару, поки безсила її голова не впала на лавку неприємна” [3, 136]. Жінка як і вперше втікає у неприпомність від гвалту і це її рятує від наглої смерті.

Марія Матіос показує, що Михайло намагається розв’язати свої проблеми і позбутися страхів за рахунок агресії. Н.Зборовська зауважує: “Переслідування українського суб’єкта з боку імперської влади було адекватне символічному оскотеленню, що хронічно здійснювалося в українській історії і може

бути розглянуто як всеоб'ємний мотив кастрування українського чоловіка, його сексуальної і державницької позиції" [2, 435]. Жінка постає жертвою системи, яка стоїть на чоловічому егоїзмі. Весь твір пронизує апокаліптичний настрій очікування гіршого; переповненість болем і стражданням закладає програму самознищення жертви.

Сюжет твору будується таким чином, що через десять років гвалтівник повертається. Навіть не впізнавши свою колишню жертву, він довершує, розтягнуте у часі, вбивство. Матронка завжди це передчувала – вона вирвалась із смерті лише на деякий час, заплатила тілесністю за шанс вижити – тоталітарна бездушна машина наздогнала її, і тому, бачачи на своєму подвір'ї насильника, вона відразу відчуває приреченість: "Збайдужіла – ніби мертва – мама сиділа, не відбираючи хусточки від очей" [3, 157]. Шлях безнадії, на який вона ступила десять років тому, привів до самогубства. Психологічна травма виявляється настільки глибокою, що жінку не здатна врятувати любов ні до чоловіка, ні до дитини. Сексуальне насилля нівелює всі рольові ідентифікації Матронки. Дослідниця Роксана Харчук зазначає: "Самогубство Матронки, її добровільне зречення Дарусі свідчить про остаточну деморалізацію жінки-дружини, матері" [7, 71]. Зациклена на власних переживаннях, вона не здатна змилюватися навіть над дочкою: проклинаючи її, прирікає на страждання.

У оповіданні Людмили Таран "Таємний сад" описується історія поневірянь української дівчини-селянки, арештованої за зв'язок із повстанцями. Твір сюжетно поділяється на дві частини: перебування у таборі та життя після звільнення. Спочатку оповідь ведеться від першої особи і починається молитвою, яка обрамляє весь текст. Молитва трактується як оберег, що рятує душу героїні у час складних випробувань, не пускаючи туди ненависть. Вона плаче в душі таємний сад, і це дозволяє абстрагуватися від дійсності і зберегти тожсамість в тюремних умовах.

Героїня ніби роздвоюється на душевне та тілесне. Проте, якщо душа рятується молитвою, то тіло саме по собі залишається беззахисним і зазнає статевої дискримінації. Через наготу відбувається деперсоналізація: "Ми спершу збилися в куток, були наче одне тіло – худючі, виснажені аж сині. У струпах і

кривавих саднах” [5, 10]. Тілесна екекуція провокує відчуття морального дискомфорту: “І безодня сорому, і мука така – хоч крізь землю провалися” [5, 10], адже цнотливе патріархальне виховання передбачало тілесну і духовну чистоту, яка нищилася у зіткненні з грубою гвалтівною силою, яку втілювали чоловіки, уже при першому знайомстві з репресивною тоталітарною системою: “Розмахували тими бритвами – начеб ними повідрізали враз і груди, і до самих сердець доколупалися, аби покряяти їх, пошинкувати” [5, 10]. Загрози позбавляють героїню власного “Я”: “А в мене нутроші обірвалися – нагло ніби дірка в тілі, і вітер там свище-гуляє” [5, 11]. Попри намагання дистанціюватися від тіла жінка ідентифікується саме із зовнішньою привабливістю, тому порятунок бачить у хворобі: “краще б я коростою взялася” [5, 10]. Тіло ставало небезпечним, оскільки фізично приваблювало чоловіків: “Конвоїр міг десь завести в куток і згвалтувати – ніхто й пальцем не кивне” [5, 11]. Розповідь про загрозу сексуальної наруги над оповідачкою є відображенням насильства над багатьма іншими. Краса заважає самозбереженню, бо виокремлює серед загалу і провокує бажання чоловіків зробити своєю, відвоювати у інших: “– Такая красивая девка, і в лес к бандітам бегала!” [5, 10]. У цій ситуації сексуальне насилля спрямоване не лише для приниження конкретної особи, а й для демонстрації радянською системою політичному супротивнику своєї сили.

Чоловіки зображуються одіозними постатями, що отримують насолоду від тортур, бо насильство стало їхнім способом існування. Знуцання над беззахисними жінками дає можливість вивищитися і відчутти власну силу. Радянські слідчі беруть на себе функцію Бога – обирають кого карати, а кого милувати, і цей вибір залежав від тілесності жінки – життя купувалося сексуальними послугами: “бути полюбовницею у начальства – велике щастя” [5, 11]. спонукає інстинкт самозбереження, що рівнозначний інстинкту виживання, безвихідь становища – або жінка піде на це добровільно, або її примусять.

Людмила Таран не розставляє моральних акцентів: “Господь їм суддя, не я” [5, 11], лише показує відсутність альтернативи: жіноче тіло – єдине, що мало вартість у маскулінному таборовому світі, у стосунках насильника та жертви: “Вижити хотіли”

[5, 11]. Тіло функціонує як товар, проте героїня обирає для себе інший шлях: “Тіло я берегла так, наче душу. І там, і там рани кривавили – та не в мене одної” [5, 14], і чинить опір начальнику, який спочатку зваблює галантними манерами та гастрономічними делікатесами, а пізніше переходить до відкритої агресії. Сексуальне насильство має на меті демонстрацію злочинцем своєї сили, а також приниження та підкорення жертви. Героїня стійко витримує випробування – не бере хліб із рук ворога і обороняється. Сцена гвалту показана очима жертви, постать насильника монструалізується: “Червоний, лютий, наче сторукий” [5, 12], проте жінка виявилася достойним суперником і відстояла себе. Неупокорена відсилається на лісоповал, чим прирікається на повільну смерть: “Лісоповал – це така робота, аби швидше на тамтой світ ми, виснажені й биті, представилися” [5, 13]. Проте у стражданнях вона уповає лише на Господню милість і тужить за осиротілою батьківщиною: “Чи всіх уже до Сибіру повивозили, чи хтось таки лишився рідну землю стерегти й жаліти” [5, 13]. Метафора рідного краю розкривається через спектр запаху: “смердяві у бараках” [5, 13], протиставляється запах глини, який живе у свідомості героїні як запах домівки, що асоціюється зі світом дитинства та свіжопобіленою батьківською хатою, яка набуває функції сакрального простору та родинного оберегу. Тому героїня привласнює світ минулого (“своя хата”) і відчужується від сучасного (“їхній лагер”).

Ліс також символізує вихід зі замкненого простору. Разом з тим він означає непосильну роботу і приховує сліди злочинів: “людський кістяк”, знайдений у дуплі старого дерева, кожен з в’язнів ідентифікує із власною життєвою перспективою: “оце і я – така сама невідьляця, і залишуся в цій дикій тайзі, і ніхто в рідній земельці мене не поховає” [5, 14], адже у нестерпних умовах уже не йшлося про життя, а лише про смерть, проте і вона видавалась недосяжною: “Та заки померти – мусила намучитися...” [5, 14]. Авторка наголошує атмосферу агресії та насильства, яку випромінює чоловічий світ. Тіло і душа жінки ніби роз’єднуються; якщо у душі вона продовжує вирощувати таємний сад милосердя та всепрощення, то тіло не приховуєш і воно прокує бажання привласнити: “Так не биває, – кричали мені в обличчя, – щоб ти біла нічесь!” [5, 14]. У резуль-

таті жінка виявляється позбавленою права на власне тіло, хоча стійко не піддається на провокації системи: “Тіло я берегла так, наче душу” [5, 14]. Проте п’ятеро гвалтівників, одіозність яких передається через запах: “П’яні, оббльовані, смердючі... Від них до самого неба тхнуло сечею і смертю” [5, 14], символічно знищують цю цілісність і оповідачка бачить своє розтерзане тіло: “Лежало, стікаючи кров’ю. Попрощалася з ним – але то вже була не я” [5, 15]. Відчуття втрати тіла видається закономірним результатом діяльності репресивної системи, яка через тілесність руйнує індивідуальність.

Далі оповідь ведеться від третьої особи та з’являється символічне ім’я героїні – Марія. Вона Божою милостю була повернута “на землю по дорозі до неба” [5, 15] і прогалина в пам’яті відділила минуле – табірне життя від сучасності – перебування у рідній хаті. Батьки помирали через тугу за дітьми, бо Марія поневірялась у Сибіру, а двоє синів загинули у протистоянні з радянськими окупантами. Людмила Таран вибудовує узагальнюючу парадигму тогочасної України, де цілі родини зникли безвісті у боротьбі за незалежність, а вціліли ті, хто не піднімає голови від землі та ідентифікує себе виключно зі господарством: “людей точили і жерли зі світанку до пізньої ночі безконечні клопоти, вони жили так, наче в коморі в бесагах, підвішених до сволюка, ще одне життя заховане – про запас” [5, 19].

Марія, здобувши травматичний досвід, збагнула істинні життєві цінності: прикрашала побут жінок доладним вбранням, милувалася природою, берегла пам’ять партизан, похоронених на верхівці гори під незнищеним хрестом. Письменниця наголошує, що односельці спочатку насторожено ставилися до Марії, адже система вкорінилася у людей підозрілість: “бо темним-теменним страхом годувала їх щобожої днини” [5, 15], проте спокійна та приязна жінка швидко знайшла розуміння у громаді, хоча так і не стала своєю. Інакшість героїні передається через очі – дзеркало душі, які викликають асоціацію з “пташкою з підбитим крилом” [5, 17]. Психологічна травма включила механізми соціального відчуження. Односельці очікували, що вона зможе “вписатися” у традиційну схему, “прийти до тями” [5, 17], вийти заміж. Проте навіть натяки на одруження викликали у Марії психологічний опір: гвалтом у ній було знище-

но сексуальність, чуттєвість, тілесність. Таборова травма на- завжди позбавила героїню перспективи традиційної жіночої ідентифікації через родину, материнство, кохання.

По всьому тексту порозкидані згадки про таборове життя, адже воно проникло у підсвідомість: “Здавалося Марії, що навіть сни її підглядають конвоїри” [5, 17]. Хоча жінка і намагається відділитись від минулого: “Те, попереднє, життя ніби зовсім подаленіло від неї – наче й не вона там, у Сибіру, жила в таборах, а потім на поселення” [5, 17], сон про задуху зраджує її роздвоєність: “не знала чи плакати, чи сміятися” [5, 17]. Пережите керує теперішнім: Марія ігнорує фізіологічні потреби, зводить їх до мінімуму: “однієї картоплинки їй на цілий день стачало” [5, 18], підсвідомо намагаючись покарати зрадливе тіло, яке стало причиною фізичних і моральних страждань. Важкі згадки вбивають її і нагальною стає потреба омовити пережите, щоб позбутися тягара.

У оповіданні “Таємний сад” Марія усвідомлює, що немає жодної людини, яка здатна взяти на себе тягар її минулого, адже життя сільських жінок і так непросто: “в усіх обличчя були білі, неначе випиті” [5, 16], а те, що вона пережила, не вкладалося у жодні рамки, виходило поза межі повсякдення. Маскуліноцентрична репресивна система не зважала на особливості та потреби жіночого організму. Одна із найбільш вражаючих деталей у творі – згадки про те, “що в таборі не давали аніякого шмаття на жіночі потреби, і кров, бувало текла й засихала на ногах, які годі було увечері, по роботі, відмити крижаною водою” [5, 18]. Стилїстика натуралізму дозволяє увиразнити антитезу жінки і репресивної системи: “У багатьох од виснаження й мук зовсім припинилося те жіноче, і не знали, чи тішитися з того, чи журитися” [5, 18]. Людмила Таран піднімає також проблему виродження нації у тоталітарній державі. Україна втратила ціле покоління: жінки, які так і не стали матерями, не народили дітей, бо через фізичні і психологічні порушення були позбавлені шансу на продовження. Так як рід героїні оповідання Марії зникнув увесь український народ.

Вона живе у хронотопі одного дня, цінує його, як Божий дар: “Що є усе їй добре, усе на радість” [5, 19], бо минулого для неї не існує, а про майбутнє не задумується. Кожну хвили-

ну життя прагне “змалювати, описати, вишити” [5, 19]. Попри застереження патріархальноцентричної громади: “Бо де це бачено, щоб ікони малювали жінки?” [5, 18], Марія відчуває своє призначення. У тексті знову виринає символіка таємного саду, який героїня вирощує, записуючи молитви, вірші, спостереження над світом, спогади про табір – описує життя, аби втримати його, не дати піти у небуття, показати його цінність та неповторність – наділити вагою, відкрити інше бачення. Героїня прагне розкрити красу буденних речей, яку усвідомлює лише тепер, по-дитячому пізнаючи світ. Письменниця протиставляє Марію односельчанам, які, маючи інший досвід, не могли її зрозуміти, бо принципово по іншому розставляли ціннісні акценти: селянський практицизм на перше місце виносив господарські клопоти, а все інше зневажав. Героїня прагне кожного наділити божим одкровенням, яке задоване у її іконах та малюнках, тому щедро роздаровує їх людям. Особливо вона ставиться до своїх текстів, які ідентифікує із дітьми, і не виносить на люди, а переховує у старовинній батьківській скрині. Це єдине що могла народити на світ душа, бо поглумлене тіло було кастроване. Діти і твори – уподібнення характерне для жіночої творчості. Так і жила Марія до смерті, яка прийшла напередодні Великодня через символічний образ Христа, що спустився за страдницею. Жінка прийняла муки за Україну і пізнала сенс життя, через страждання прийшовши до всепрощення: “Ненавидящих і обидящих нас прости, Господи” [5, 20]. Молитовним обрамленням авторка наголошує, що саме завдяки вірі героїня отримала шанс вижити. Саме магістральний мотив прощення і милосердя вирізняє оповідання Людмили Таран з-поміж інших творів.

Світоглядна парадигма творів спрямована на викриття тоталітаризму через дискурс насильства, яке знищує жінок як повноцінних особистостей, і тим самим прирікає українську націю на фізичне вимирання.

Список використаних джерел:

1. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. /О. Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
2. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. / Н.Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.

3. Матіос М. Солодка Даруся./ М.Матіос. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2004. – 176 с.

4. Найкраще жіноче письмо 2012 року. – Режим доступу: <http://litakcent.com>. – Назва з екрана.

5. Таран Л. “Артеміда з ланню” та інші новели. / Л.Таран. – Львів: Срібне саяво, 2010. – 184 с.

6. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ. М.Корчинської. / Е. Томпсон. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2008. – 368 с.

7. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. / Р.Харчук. – К.: ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.

УДК 821.161.2

Лісничка Альона

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СНІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті проаналізовано поезію Ліни Костенко, акцентовано увагу на інтерпретації снів у її поетичній творчості. Розглядається поняття “сон” як одна із форм вираження думок та почуттів людини за допомогою образів чуттєвого досвіду.

Ключові слова: сон, поезія, творчість, сновидіння, поетичний світ.

В статье проанализированы поэзию Лины Костенко, акцентировано внимание на интерпретации снов в ее поэтическом творчестве. Рассматривается понятие "сон" как форма выражения мыслей и чувств человека с помощью образов чувственного опыта.

Ключевые слова: сон, поэзия, творчество, сновидения, поэтический мир.

In the article is analysed the poetry of Lina Kostenko, attention is accented on interpretation of sleeps in its poetic creation. A concept is examined “sleep” as one of forms of expression of ideas and senses of man is by appearances of perceptible experience.

Key words: sleep, poetry, creation, dream, poetic world.

Поетична творчість Ліни Костенко має особливу значущість. У ній переосмислено різноманітні творчі аспекти, виявлено прагнення до світосприймання і світорозуміння. “Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське, її сюжети завжди мають другий вимір і вже цим рішуче спростовують погляд на історію як на іконостас” [14].

У творчій спадщині поетеси є чимало віршів, які дозволяють проникнути у її внутрішнє “Я” крізь призму сну. З. Фрейд стверджував: “Сновидіння – не патологічне явище; воно не передбачає порушення психічної рівноваги, воно не послаблює психічної дієздатності” [10; 530].

Сновидіння люди бачать уві сні. Це такий стан свідомості того, хто спить, для якого характерною є поява більш чи менш яскравих уявлень. М. І. Сеченов зауважує, що сновидіння – це “небувалі комбінації бувалих вражень” [6; 97]. Але навіть перебуваючи у сні, людина все одно підтримує зв’язок із зовнішнім світом. Це відбувається за допомогою так званих “сторожових пунктів” – відділів кори головного мозку, які постійно перебувають у стані активності.

В українській літературі до форми сну неодноразово зверталися Т. Шевченко (поема “Сон”), І. Франко (“Каменярі”, “Чого являєшся мені у сні?”), історична драма “Сон князя Святослава”, новела “Неначе сон”), Леся Українка (“Сон”, “Сон літньої ночі”), М. Руденко (“Сон в’язня”, “Пам’ять душі”), Б. Олійник (“Мати сіяла сон”), В. Стус (“Сон (нона)”, “Вечірній сон. І спогади. І дощ”, “Багаття згасло. В тебе сон пройшов”, “Мертвий сон галактики”) тощо.

Спробу аналізу та інтерпретації сновидінь на матеріалі творчості Ліни Костенко зроблено небагатьма дослідниками, зокрема, О. В. Бідюк “Онїристичні мікрообрази у творчості Ліни Костенко: психоаналітична інтерпретація”, “Символіка сновидінь у структурі художнього тексту: психоаналітичний аспект”, “Психоаналіз сновидінь: літературознавча проекція (на матеріалі творчості Ліни Костенко)”.

У Ліни Костенко сон – явище звичне. Найчастіше поетеса звертається до нього у любовній ліриці, поринаючи у плин митного:

*Я дуже тяжко Вами відболіла.
Це все було як марення, як сон.*

.....

*Ця казка днів – вона була недовгою.
Цей світлий сон – пішов без вороття [5; 106].*

Образ "світлого сну" у цій поезії – це підтвердження чистоти почуттів, світла душі, незаплямованості згадки. "Світлий – ніким не засмучений; радісний, щасливий" [7; 91]. Е. Фромм зазначає, що "символічна мова снів /.../ є приватною формою вираження думок та почуттів за допомогою образів чуттєвого досвіду" [11; 215]. Ліна Костенко думає про людину, яка, на перший погляд, викликає в неї почуття важкості, адже вона "відболіла", та попри це поетеса стверджує, що цей сон "світлий". За З. Фрейдом, авторка підсвідомо дуже добре ставиться до свого ліричного героя, можна сказати, навіть кохає його. Тут акцент робиться на підсвідомості, або на так званій сфері несвідомого, яку З. Фрейд пояснює як витіснений, нереалізований потяг людини. Поетеса не знає, чим було те, що вона провідчувала – маренням чи сном, але "ця казка днів" швидко закінчилася.

Сон – це певний код, символічна мова, яку потрібно розглядати крізь призму найменших структурних мовних одиниць, що закладені у рисах самого автора. Ліна Костенко часто наголошує на сні: *"Моєму серцю снишся ти / як морю сняться урагани"* [5; 73]; *"Хай буде легко // Це був тільки сон / що ледь торкнувся пам'яті вустами"* [5; 75]; *"Дороги розмиті / і чується крик журавлиний // І ніч проминула / і сон не приніс забуття"* [5; 76]; *"Чи / може / це приснилось нам купання в річці Геракліта?"* [5; 83]; *"Подивився Архангел на святого Іллю / сон вже хоче приснитись / а я ще не сплю"* [5; 95].

Сон є елементом і таких ліричних поезій: *"Не говори печальними очима..." ("Чи ти мій сон / чи ти моя уява / чи просто чорна магія чола..."*) [5; 255]; *"Я хочу знати, любиш ти мене..." (Я хочу знати / любиш ти мене / чи це вже сон, який уже не сниється // (...) Чи / може / в цім калейдоскопі літ / де все нещадно звичне і щоденне / ти просто мені дивишся услід // і трохи любиш сні свої про мене)* [13]; *"Моя любове! Я перед тобою..." (Моя любове / Я перед тобою / Бери мене в свої блаженні сні)* [13] тощо.

Картини сну визначаються такими формальними ознаками як обсяг, розташування, хоча "ідеальна роль картин сну не завжди пропорційна обсягам тексту, відведеного на ці картини" [8; 9]. У Ліни Костенко є поезія "Мені снилась бабуся", де у сні авторці здається, що її бабуся жива:

*Мені снилась бабуся, що вона ще жива.
Підійшла, як у церкві, засвітила слова [3; 540].*

Минуле крізь призму сну діє у теперішньому. Час повертається і стає реальністю. Події, які відбувалися колись відбуваються зараз у сні. Це пояснює З. Фрейд, який зазначає, що “звеличена раніше перевага сновидіння – те, що воно здатне володарювати над часом і простором, – може бути з легкістю визнано ілюзорним” [10; 74]. У сні людина здатна повернути час назад, корегувати події, керувати своїми вчинками. На рівні підсвідомого вона може спрямовувати себе у певний простір, відшліфовувати дію, аналізувати зроблене. Зважаючи на це, доречно стверджувати, що у храмі не бабуся була, а сама Ліна Костенко.

У поетичній творчості авторки є вірші про дитинство. Поетеса пригадує свої дитячі роки, які їй часто сняться уже в дорослому віці:

*Мої палаци, вежі крижані,
я в першу мить не знаю навіть, де я, –
чи там, в дитинстві, чи іще у сні,
чи в Ірпені, чи в царстві Берендея.
Я в першу мить не знаю, що це – я [5; 89].*

Лірична героїня, прокинувшись, не пізнає себе, не може зрозуміти, чи вона вже в реальності, чи досі ще у сні. Згадка про дитинство – це мотив повернення, реалізація підсвідомих бажань, пошук себе колишньої. Про це говорить К. Г. Юнг, який наголошує, що “коли в зрілі роки ми повертаємось до пам’яті дитинства, ми знаходимо там все ще живі шматочки нашої особистості, які наповнюють нас почуттями минулих часів” [12; 27]. У цьому сновидінні ми помічаємо те, що приємне Ліні Костенко і що повертає її до дитинства. На думку Ральфа Р. Грінсона, людина часто бачить свої дитячі роки у сні, оскільки “сновидіння найближче стоїть до дитячих спогадів внаслідок того, що і в тому, і в іншому задіяні образні уявлення” [2; 97]. Уві сні людина усвідомлює, що уявлене нею є фантазією. При цьому відбувається два одночасних процеси – “людина щось

уявляє і разом з тим мислить про те, що уявляє – оцінює його особливості, вірогідність, красу, переробляє, виправляє або проганяє” [6; 205]. За З. Фрейдом, людина, перебуваючи у сні, зосереджується на своєму “Я”. Цей стан є причиною виникнення відчуття, ніби події відбуваються у своєму окремому світі, ні від кого незалежного. “Людина не має сили ні реагувати, ні оцінювати свої відчуття. Ось чому найнеймовірніші події, що відбуваються в сновидіннях, сприймаються сплячою людиною без будь-якого подиву і не викликають у неї обурення чи протесту” [6; 211].

У поезії “Розбуди мене, розбуди” Ліна Костенко говорить про ще один тип сну – “холодний”. Їй сняться “білі палаци крижані”, “кришталеві грати колон”, “вічні льоди”, “крижаний зимовий полон”. Декількома словами поетеса згадує про любов, яка проходить, забираючи тепло. Благальними словами “розбуди мене, розбуди! Мені сниться холодний сон” [4; 151] лірична героїня просить перервати сновидіння. У цьому випадку спостерігаємо іншу реакцію на сон. У значенні “холодний” розуміється такий, від якого холодно, який викликає неприємні почуття, збентеження, почасти, роздратування. За Фрейдом, лід означає негаразди у стосунках між чоловіком і жінкою. Мабуть, про це і пише Ліна Костенко:

*...бо коли проходить любов,
Значить, зовсім її не було.
Замітає її сліди
Білий сніг між білих колон... [4; 151]*

Персоніфікує сон поетеса у вірші “Сон лісний”. Він, як пише авторка, “*прийшов до мене в хату. Став на стіл. Із склянки воду п’є. Все гаразд. Я добре буду спати, коли сон у мене в хаті є*” [4; 135]. Тут значення сну постає ще в іншому аспекті. Він – уособлення чоловіка-охоронця, у присутності якого лірична героїня почуває себе у безпеці. Також у цьому вірші є образ весняного сну:

*...Сон весняний
З падолисту виринув,
Волохатий, синій, теплий сон [4; 135].*

Але можна припустити, що це героїні сниться, наче до неї у хату приходять сон лісовий і весняний. Тоді словами *“як я тяжко ждала цю весну”* пояснюється бажаність цього сновидіння, про що й говорить З. Фрейд. А зараз, коли уже весна, то:

Сосни сплять щасливо, втихомирено,
прихилившись кронами до крон [4; 135].

Поетичний світ Ліни Костенко наповнений різноманітними образами, з якими зустрічається читач на сторінках поезій. “Слово Ліни Костенко вводить нас у вертикаль минулого і в горизонталь сучасного, в те, що було, і в те, що відбувається. Її словесні образи в незбагненному поєднанні передають точність і місткість фрази” [1; 47-48]. Багатозначність символічних образів, краса алегоричної мови, правдивість роблять вірші поетеси цікавими для читача.

В одній із поезій поетеса веде розмову зі своєю долею за допомогою алегоричної форми сну, що є центром події:

*Наснився мені чудернацький базар:
під небом, у чистому полі,
для різних людей,
для щедрих і скнар,
продавалися різні Долі* [4; 162].

У сні відбуваються події вигадані, несправжні, але коли “минула ніч. І скінчився сон”, Доля, що виконувала головну роль у сні стає реальною. Авторка використовує форму сну для змалювання алегоричної ситуації, відображення нереального в реальності. Цей сон – реалізація роздумів Ліни Костенко про своє призначення у цьому світі. Виходячи з цього, З.Фрейд наголошує, що “якісь переживання попереднього дня завжди просянують сновиддя. Сновиддя – це реакція психіки в стані сну на денні переживання” [9; 121].

У поетичній творчості Ліни Костенко сон – це паралель буття, частина особливого світу. Він спонукає до іншосприймання та іншорозуміння земних реалій. Кожна поезія – загадка, розгадати яку можна, лише занурившись у контекст. Сновидіння містять філософські ідеї, ілюзії, фантазії, переживання, повідомлення тощо. В. Штекель рекомендує продумувати сон, як

статтю в газеті і придумувати їй заголовок. Кожний сон – це окреме світорозпізнавання, яке дає можливість зрозуміти суть думок і бажань людини. Сукупність символів, якими наповнені сни авторки створюють палітру “її-розуміння”. Сновидіння Ліни Костенко різноматичні. У них спостерігаємо повернення у дитинство, переживання через кохання, віднайдення своєї Долі тощо. Поезія Ліни Костенко – це “ідеальна шестиструнна реальність, у якій час може конденсуватися й перетікати в різні нечасові форми. Тут матерія конструює численні розгалуження, а тому й неможливо провести чітку грань між сном (уявним) і реальністю (справжнім)” [5; 314-315]. Хоч, здавалося б, поетеса змальовує реальність такою, якою вона є насправді, але часто під цією реальністю ховається надреальність, яку треба теж помічати і брати до уваги в процесі розуміння тексту.

У кожної людини сон свій, не подібний на інші. Одна китайська приказка твердить: “Що накопичилося у серці – розпчихав уві сні”. Завдяки сну ми можемо зробити те, чого не можемо зробити в реальності, дізнатися про себе багато такого, чого не хочемо знати, перебуваючи за межами сну (при повній свідомості). Жоден сон, як стверджує Зігмунд Фрейд, не є до кінця беззмістовним – у кожному проявляється потаємна воля людини [15].

Психотерапевти зауважують, що всі сновидіння мають свою мову. Вона відрізняється від тієї, якою ми спілкуємося у повсякденному житті, але завдяки якій розуміємо зміст сну і його призначення. Сон може розповісти людині про її потаємні думки, плани, бажання. Тлумачити сон допомагають “Сонники”, які пояснюють ті чи інші речі. Але якщо сон – це потаємне людини, індивідуальне, то й тлумачити їх треба стосовно себе самого. Сон – це відображення внутрішнього “Я” людини.

У поетичній творчості Ліни Костенко сон розглядається у різних аспектах. Він не лише відображає “Я” поетеси, а й демонструє її погляди на певні речі, відтворює почуття і переживання з того чи іншого приводу. Інколи авторка застосовує прийом “сон у сні” (“Сон лісний”) – не часто явище у літературі. За допомогою уяви поетеса витворює своєрідні прийоми подачі пережитого, підсвідомо аналізує елементи уже пройденого. Ліна Василівна персоніфікує сон, він набуває рис живої люди-

ни. Сон з'являється в різноманітних образах: коханого, дороги, незнайомця. У сні авторка веде діалог, спілкується з різними людьми, з тими, яких знає і яких ніколи раніше не зустрічала у житті. Сон часто пояснює те, що важко зрозуміти в реальності.

Поезія Ліни Костенко – подвійна частина одного “Я”. У ній можна знайти відповіді на різні запитання. Це гама смислів, ряд людських уявлень про світ, перелік асоціацій і реакцій на навколишню дійсність. Вона показує непізнаванні шляхи до осмислення світу. У віршах поетеси чітко окреслені теми, проблеми, мотиви. Ліна Костенко торкається реальності, пояснює, здавалось би, звичайні речі по-особливому. Авторка вдається до різноманітних форм (та сама форма сну), які наповнені її роздумами, її поглядами, її баченням. Сон – це те “наскрізне”, яким наповнена більша частина віршів поетеси. У сновидінні відбувається те, що в реальному житті не могло відбутися ніколи, зважаючи на свою ж неспроможність реалізуватись. Сон допомагає авторці ще більше відкритись і подати дійсність методом зіставлення, порівнюючи події реального життя та підсвідомого.

Список використаних джерел:

1. Вона як хліб. На пошану творчості Ліни Костенко. Публікації 2005-2011 рр. К.: Український пріоритет, 2011. – 157 с.
2. Гринсон Ральф Р. Исключительное положение сновидения в психоаналитической практике// Современная теория сновидений. Сборник / Ральф Р. Гринсон. – СПб., 1998. – С. 93-128.
3. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Костенко Л. Поезії. Упор. Осип Зінкевич. Смолоскип ім. В. Симоненка / Л. Костенко. – 1969. – 357 с.
5. Костенко Л. Річка Геракліта / Л. Костенко. – К.: Либідь, 2011. – 331.
6. Скрипченко О. В. Загальна психологія / [О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін.] // Підручник – К.: Либідь, 2005. – С. 464;
7. Словник української мови: в 11 томах. – том 9, 1978. – С. 91;
8. Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидень у художніх творах українських письменників другої половини XIX- XX століть: авторефер. дис. канд. філ. наук: Спец. 10.01.01 – українська література / Н. М. Фенько. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 С.
9. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З.Фрейд. – К., 1998. – 709 с.

10. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – Минск: Попури, 2009. – 576 с.
11. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. Яковлева. – М., 1990. – С. 215;
12. Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / К.Г. Юнг. – СПб., 1997. – 352 с.
13. Вірші про кохання. Ліна Костенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vseodetyah.com/article.html?id=810&menu=woman>
14. Неповторна самотність поезії Ліни Костенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrreferat.com/index.php?referat=23667&pg=4>
15. Сон – це зустріч із самим собою [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://h.ua/story/8374/>

УДК 811.161.2

Максимчук Галина

ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ЮРІЙ ПОКАЛЬЧУК: ТВОРЕННЯ НОВОГО МІФУ

У статті здійснено порівняльний аналіз роману “Озерний вітер” Ю. Покальчука та драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки; визначено основні художні паралелі та елементи впливу.

Ключові слова: літературний вплив, міф, демон, Юрій Покальчук, Леся Українка.

В статье сделан сравнительный анализ романа “Озерный ветер” Ю. Покальчука и драмы-феерии “Лесная песнь” Леси Украинки; определены основные художественные параллели и элементы влияния.

Ключевые слова: литературное влияние, миф, демон, Юрий Покальчук, Леся Украинка.

The article is devoted to the comparative analysis of novel “The Lake Wind” by Yu. Pokalchuk and fairy play “The Forrest song” by Lesia Ukrainka; the main literary parallels and the influence elements have been determined.

Key words: literary influence, myth, demon, Yurii Pokalchuk, Lesia Ukrainka/

Міфологічна свідомість українця залишається сталою впродовж багатьох століть. Час від часу вона стає основою літературних творів, у яких пристосовується до нової епохи, тлумачиться. Так, у XX столітті Леся Українка перенесла мавку, водяника, перелесника, русалок у свою “Лісову пісню”, ожививши їх, а вже через століття Юрко Покальчук зробив спробу по-новому осмислити міфологію Волині в романі “Озерний вітер”. Як зазначає І. Бондар-Терещенко, “колишній “порнограф” і “еротоман” Покальчук спробував зруйнувати ще й такі, себто народницько-етнографічні, стереотипи”, адже його твір

“це епос любовний, але не дуже земний, себто осіяний демо-нічно-обрядовою містикою” [2].

В Інтернет-рецензії на книгу О. Кравчук зазначає, що “сподобається вона тим, хто із задоволенням свого часу читав “Лісову пісню” Лесі Українки... Адже “Озерний вітер” – це ще одна легенда про народження Волинського краю з його синьоокими озерами та вільними вітрами” [4]. Сам Ю. Покальчук теж не спростовує впливу “Лісової пісні” на його твір: “Мій батько Володимир Покальчук був видатним знавцем і дослідником творчості Лесі Українки, тому справді “Лісова пісня” Лесі Українки була певним поштовхом для мене...” [6]. Саме тому метою нашої статті є проаналізувати “Озерний вітер” Ю. Покальчука та “Лісову пісню” Лесі Українки як спробу творення нового міфу.

І. Бондар-Терещенко зазначає, що “Озерний вітер” – “чудова язичницька казка, в якій мирно співіснують праслов’янські божества: Перун і Сварог, князь трав Лес і демони Як і Биж” [2]. А в драмі Лесі Українки комбіновано і християнські вірування, і язичницьку магію: “Я, небоже, знаю, / як з чим і коло чого обійтися: / де хрест покласти, де осіку вбити, / де просто тричі плюнути...” [8, с. 170].

Світ демонів, духів тісно переплітається зі світом людей. В аналізованих творах відбито уявлення про те, що такі добрі духи можуть допомагати людям: “Сами ж казали, / що як вона [Мавка. – Г. М] глядить корів, то більше / дають набілу” [8, с. 205] та “Нас оберігає якась сила. Може й таке бути, я вже думав про це”; “Царівна О вживала найрізноманітніших своїх чар, аби Волина вабило до Озера, допомагала йому ловити рибу, дбала, аби оселі його родини не торкнулась нічия лиха воля” та “– Родина цієї дівчини – під мою охороною, Царівно О” [5, с. 22, 29, 113]. Однак істоти світу Няв (за Ю. Покальчуком) остерігаються людей, що відображено в таких фрагментах тексту: “Не задивляйся ти на хлопців людських. / Се лісовим дівчатам небезпечно...” [8, с. 174], “Так що стережися, у вас тепер будуть з’являтися на Озері люди...” або “вона боялася близької дружби Волина з Перелесником ..., боялася світу людей” [5, с. 90, 115], оскільки “вони ніколи не збагнуть, хто ми і які ми” і тому “можуть намагатися нас убити...” [5, с. 101].

Пантеон божеств в аналізованих творах подібний, з нього виринають русалки і мавки, водяники і вовкулаки та інші міфічні істоти. “Є тут і свій Той, Хто у Скалі Сидить. Але звати його Род. А от Того, що Греблі Рве називають Водяним Царем” [4]. Опис персонажів у Лесі Українки та Ю. Покальчука, зокрема Перелесника, також подібний, пор.: *“Перелесник – гарний хлопець у червоній одежі, з червонястим, буйно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами, з блискучими очима”* [8, с. 183] і *“Він зігнувся в поклони, і його червоний плащ із зеленими і синіми переливами, ніби зітканий з проміння, то огортав його струнку, міцну постать ..., і волосся його, довге, чорне, кучеряве розвівалось, а з очей струменіла, паралізуючи інших, сила привабливості...”* [5, с. 91], у Ю. Покальчука Перелесник – *“Південний Вітер, Володар частини Вогню, Літавець”*, *“вітер, що набуває людської подоби, але насправді сутність його – летюче повітря... Це його життя – летіти кудись нескінченно, в нікуди...”* [5, с. 103, 113]. На думку Н. Зборовської, яка аналізувала *“Лісову пісню”* Лесі Українки, Перелесник – *“образний портрет пристрасті”* та *“символічний образ вічного творчого духу”* [3], він легковажний вічний коханець, необмежений нічим, пор: *“Мавка. Иди / поглянь, чи в полі рунь зазеленіла. Перелесник. Мені навіщо тая рунь? Мавка. А там же / твоя Русалка Польова, що в житті... Перелесник. Я вже її забув”, “...все, що блискує, – / все те летюче, / все безупинного руху жагуче!”*, *“Щастя – то зрада, / будь тому рада, – / тим воно й гарне, що вічно летить!”* [8, с. 183, 228, 229] та *“жив він Південним Вітром, у гарячому подихові якого відроджувався, летів світом, падав у дівочі серця, розбивав серце кожної жінки, на яку кидав погляд”* [5, с. 87]. Можна стверджувати, що образ Перелесника у творі Юрка Покальчука більш розроблений, адже його Вітер є одним із головних героїв, на відміну від драми Лесі Українки.

Світ демонів в аналізованих творах постає простішим, порівняно зі світом людей, позбавленим умовностей. Вербальна мова там зайва, зокрема у Ю. Покальчука читаємо: *“Уже давно Волин не розмовляв ні з ким людською мовою, усі розумілися в їхньому світі без слів. Подумане було як мовлене”* [5, с. 106], а в Лесі Українки *“Я слухаю тебе... / твого кохання...”* або *“Цить! Хай говорить серце... Невиразно / воно говорить, як*

весняна нічка”, чи “...Я ж пойняла / усі пісні сопілоньки твоєї”, “...душа твоя про те співає / виразно-щирим голосом сопілки” [8, с. 194, 195, 210, 211]. Це ж стосується людської потреби в одязі: “Волин стояв голий перед ними і зовсім не соромився, він не відчував своєї наготи, як її не відчують тварини”, “Ми не помічаємо, що хтось без одержі, бо ми бачимо його сутність, його значення, його дію, спроможності, а люди мають прикритись одержею, аби бачити душу людини хоч трішки, бо інакше бачать тіло, а душі не бачать...” [5, с. 69, 114]. Леся Українка цю проблему розкриває через протистояння прагнення Мавки до прекрасного, естетизації дійсності (“А он як умаїла квітками / попідвіконню – любо подивитись!” [8, с. 205]) та сільську практичність матері Лукаша: “І що се за манаття на тобі? / Воно ж і не вигідне при роботі” [8, с. 206]. Розуміння почуттів представниками обох світів також різне: “Ну що се значить / “накинулась”? Що я тебе кохаю? / Що перша се сказала? / чи ж то ганьба, / що маю серце не скупе, що скарбів / воно своїх не криє, тільки гоїно / коханого обдарувало ними, / не дожидуючи вперед застави?” [8, с. 212] та “– Люди схожі на нас, але зовсім інші ... Вони можуть любити і ненавидіти навіть сильніше за нас. Але у них усе минає ... вони встигають закохатися і потім розлюбити, створити дітей з однією людиною. Потім її кинути і піти до іншої, потім кинути і її... – Але ж так важко жити. І... нецікаво, якось порожньо”, “Ми любимося, це ж так має бути...”, “Природність взаємин тілесних, які об’єднують коханців, людськи давно втрачена” [5, с. 92, 114].

Оскільки в центрі оповіді аналізованих творів стоїть любовна колізія, то детальніше зупинимось на цьому. Н. Зборовська стверджує, що “Лесин пантеон богів і богинь, водяних і земних духів пронизаний молодією еротичною жагою. Ця жага збудує навесні водяне царство” [3]. Якщо в зазначеному ключі говорити про “Лісову пісню”, то дослідниця має на увазі пристрасть, яка розгоряється між Русалкою та Тим, що греблі рве. В “Озерному вітрі” це насамперед стосунки озерних мешканців Царівни О та Волина. Оскільки вода, на думку Н. Зборовської, “жіночий мітологічний символ” [3], то цілком зрозумілим стає те, що Царівна О “вирішила виростити собі коханця” і те, що “навесні Волин прокинувся знову підлітком чотирнадцяти з половиною

років, знову саме таким, яким прийшов Купальської ночі в Озеро назавжди. І знову впродовж літа дозрівав у вогні кохання Царівни О..." [5, с. 32, 60]. О. Кравчук у рецензії на книгу зазначає, що "головний герой Волин у повісті трішки нагадує Лукаша, а героїня Леа – Мавку" [4]. Погодитися з цим можна, зважаючи на тезу Н. Зборовської, що "у Мавки на відміну від Лукаша зовсім інша психологія любові. В основі її – родинне почуття, почуття рідної душі. За своїм духовним змістом ця любов наближається до материнської любові" [3], що підтверджуємо цитатою з твору: "*Мабуть, у кожній жінці шукатиме такий втрачений, як він [Волин. – Г. М.] материнську любов, яка зникла для нього назавжди з лиця землі*" [5, с. 221]. Та оскільки Леся Українка зізнавалася, що "історію Мавки може тільки жінка написати" [1], припускаємо, що Волин у Ю. Покальчука є втіленням надприродного, "мавкою", а Леа – людиною.

Важливо зазначити, що обидва твори є життєстверджувальною піснею кохання, адже закохані жінки (Мавка і Царівна О) рятують своїх обранців: "*Не радій, / бо я його порятувала. В серці / знайшла я тєє слово царівне, / що й озвірілих в люд повертає*" [8, с. 232] та "*Я не можу викликати стільки води без допомоги Царівни О.*" [5, с. 227]. Також схожою є сцена врятування Мавки та Волина, пор.: "*В сю мить з неба вогненним змієм-метеором злітає Перелесник і обіймає вербу*" [8, с. 248], "*І раптом ударив грім, метнулась блискавиця – одна, потім інша, і били вони всі ніби просто у вогонь ... Здавалося, це блискавка, вдаряючись у землю, поцілила в жертвовник і з жертвою, принесеною людьми богам, вернулась у небо*" [5, с. 225].

Насамкінець зазначимо, що в обох творах авторами висунута ідея не проминання, вічного життя: "*Мені здається, що жила я завжди...*" [8, с. 176], "*відколи він пам'ятав себе, жив на дні Озера...*" [5, с. 9]; "*Ні, я не можу вмерти...*", "*Ні! Я жива! Я буду вічно жити! / Я в серці маю те, що не вмирає*" [8, с. 194, 230], "*Тобі ж обіцяно було, що ти будеш! От ти і живеш, ти є!*" [5, с. 228]. Дехто з рецензентів зазначає, що образ безсмертного Озерного Княжича є автобіографічним, адже сам Юрко Покальчук понад усе не хотів старіти і у свої 60 виглядав сорокарічним.

Отже, проаналізувавши “Лісову пісню” Лесі Українки та “Озерний вітер” Юрка Покальчука ми дійшли висновку, що, незважаючи на текстуальні перегуки, роман Ю. Покальчука є самостійним твором, у якому зроблено спробу переосмислити традиційну міфологію на зламі ХХ–ХХІ століть, як зробила це раніше Леся Українка. Це – кульмінація творчості автора, яка ввібрала всю його життєву філософію. Це ще одна нова і вічна історія кохання, написана людиною, “для якої понад усе в цьому світі була Любов” [7].

Список використаних джерел:

1. 100 років тому була написана “Лісова пісня” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kovel.tv/kultura/100-rokiv-tomu-bula-napysana-lisova-pisnja.html>.

2. Бондар-Терещенко І. Юрій Покальчук, “Озерний вітер”, видавництво “Клуб сімейного дозвілля” : рецензія [Електронний ресурс] / Ігор Бондар-Терещенко // Дзеркало тижня. – 30 серпня 2008 р. – № 32. – Режим доступу : http://dt.ua/CULTURE/yuriy_pokalchuk_ozerniy_viter_vidavnitstvo_klub_simeynogo_dozvillya-54633.html.

3. Зборовська Н. Хай буде музика! (Уривок з нової книги “Моя Леся Українка”) / Ніла Зборовська. – Ї : журнал. – 2000. – № 17. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/zborov.htm>.

4. Кравчук О. “Озерний вітер” – “антигламур” від Покальчука [Електронний ресурс] / Олеся Кравчук. – Режим доступу : <http://sumno.com/literature-review/ozernyj-viter-antyclamur-vid-pokalchuka/>.

5. Покальчук Ю. Озерний вітер / Юрко Покальчук. – Харків : Книжковий клуб “Клуб сімейного дозвілля”, 2008. – 240 с.

6. Протокол чата с Юрием Покальчуком [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bookclub.ua/read/pokalchuk/chatspokalchukom/>.

7. Рудницький Ю. “Хрещатик” втратив свого найкращого колумніста [Електронний ресурс] / Юрій Рудницький // Хрещатик : газета Київської міської ради. – 11 вересня 2008 р. – № 163 (3379). – С. 14. – Режим доступу : <http://www.kreschatic.kiev.ua/print/art/1221073380.html>.

8. Українка Леся. Вірші. Драматичні поеми / Леся Українка ; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2006. – 351 с. – (Укр. класика).

УДК 821.161.2

Миненко Юрій

ПРОБЛЕМА СУСПІЛЬНОЇ РІВНОСТІ В П'ЄСІ “НАТАЛКА ПОЛТАВКА” І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

У статті аналізується проблема суспільної рівності, відображена у багатьох творах української літератури XIX століття. Особлива увага звернена на особливості взаємовідносин персонажів у п'єсі І. Котляревського – першого письменника нової української літератури.

Ключові слова: суспільна рівність, стан, селяни, дворянство.

В статье анализируется проблема общественного равенства, отобразена во многих произведениях украинской литературы XIX века. Особенное внимание уделено особенностям взаимоотношений персонажей пьесы И. Котляревского – первого писателя для новой украинской литературы.

Ключевые слова: общественное равенство, сословия, крестьяне, дворянство

The problem of public equality which was represented in many works of Ukrainian literature of XIX century is analysed in the article. The special attention pay to the features of relations of characters in the play of I. Kotliarevsky – the first writer of new Ukrainian literature.

Keywords: public equality, estates, peasants, nobility

Питання соціальної нерівності здавна мало в Україні неабияке значення. Недаремно ж і народний фольклор повчає: “Знайся кінь з конем, а віл з волон”, “Ситий голодному не товариш” тощо У художньому письменстві ця проблема активно розроблялася вже на зорі постання нової української літератури. Починаючи з кінця XVIII ст., коли завершився термін дії указу Петра I і вся козацька старшина запаслася дворянськими чина-

ми, по суті завершився процес станового розшарування українського суспільства, а прірва між “благородними” і простолюдом, багатими і бідними, освіченими і неписьменними стане нездоланною. Її так і не вдасться подолати навіть знаменитому Мартину Борулі.

Невипадково так часто зустрічається проблема рівності, яку кожен з героїв вирішує по-своєму, у творах усього XIX ст. Це по суті один з наскрізних лейтмотивів літератури цього часу, що є своєрідною вихідною точкою світогляду, переконань, загальом життя героїв. Про рівність-нерівність говорять і Наталка-Полтавка, і героїні Квітки-Основ'яненка, навіть у другій половині століття саме мотивом вивищення над простолюдом керуються Герасим Калитка, а у п'єсі Старицького “За двома зайцями” (1883), “розгадавши в Голохвостому пройдисвіта, Галя стоїть на своєму: “Я вам не пара”, “готова навіть суперечити волі своєї матері, яку таки проймають медоточиві слова Свирида Петровича” {5, 105}. Проблема рівності у літературі певною мірою втрачає свою актуальність лише з урбанізацією українського суспільства у XX ст.

Актуальності у тодішньому суспільстві проблема рівності. Річ у тім, що на кінець XVIII століття відповідно до “Табелю про ранги”, встановленого у 1722 р. Петром I, практично вся козацька старшина до 1784 р. (кінець строку дії) “запаслася “табелями чинами”, урівнявшись у такий спосіб із російським служилим дворянством” [6, 515]. “Табель” розрізняв 14 військових, штатських і придворних чинів, які дорівнювали приналежності до дворянського стану. А 1785 р. Катериною II був виданий маніфест, згідно з яким російському дворянству гарантувалися недоторканність особи та майна, регіональне самоврядування, а також право вільного в'їзду й виїзду з країни. Усе це разом з офіційним запровадженням кріпацтва 1783 р. довершило структурування українського суспільства. Найнижчим становим прошарком стало просте селянство, порівняно з яким представники інших станів вважалися “панамі” незалежно від того, шляхтич це, чиновник, міщанин чи солдат. Згадаймо у цьому контексті як приклад знаменитий “Салдацький патрет”, де Явдоха звертається до портрета зі словами: “Ваше благородіє, господа салдатство!” [2, 12], а у “Конотопській від-

ьмі” нащадок козацької старшини Микита Забрюха іменується не інакше, як “конотопський пан сотник” [2, 157].

Вперше з проблемою суспільної нерівності у новій українській літературі зустрічаємося у п’єсі “Наталка Полтавка” (1818) І. Котляревського. Проблема соціальної нерівності у творі тісно пов’язана з любовним конфліктом, що цілком відповідало духу просвітницької ідеології. На соціальній основі конфлікту у п’єсі наголошує у своїй монографії і Є. Нахлік. Замість конфлікту між людиною і суспільством у творі постає суперечність між різними його членами, що має соціальну основу. Дослідження відомої п’єси саме у цьому аспекті дає змогу по-новому подивитися на цей текст – і не лише в контексті любовного трикутника.

На думку Є. Нахліка, опрацювання освіченим митцем народнопоетичних зразків свідчить про їх визнання “верхньою” культурою, у чому можна вбачати вплив реабілітації фольклору Гердера і чутливості Руссо. “Наталка Полтавка” виросла із російської сентиментальної комічної опери 18 ст., поєднує твір з нею “загальносюжетна ситуація – “боротьба дівчини-селянки за своє сімейне щастя проти нелюбого їй претендента (звичайно багатія або чиновника) на її руку і серце” [4, 38]. Дослідник порівнює твір Котляревського з “Юлією” Руссо, де головна героїня закохується у свого вчителя, станово нижчого за неї. На перешкоді стоїть батько барон. Проте кінцівка у Руссо менш оптимістична – Юлія йде в монастир.

Руссо підштовхує читача до запитання: “Чи справді доброчесність полягає в тому, щоб коритися волі батьків, як це велить патріархальна мораль, і чи великий гріх, піддавшись чутливому серцю, виступити проти станових упереджень...” [4, 42]. І. Котляревський, будучи знайомим з цим твором, використовує подібну схему, однак реалізує її не лише в дусі просвітницької ідеології, а й у сентименталістському ключі. І. Котляревський “типовий життєвий конфлікт розглядає крізь призму сентименталістських уявлень про морально-етичні та почуттєві цінності” [4, 39], прагнучи віднайти для свого твору інший щасливий вихід, своєрідну альтернативу..

Як відомо, одним з приводів до написання “Наталки Полтавки” був “Казак-стихотворець” О. Шаховського, що викривлено

зображувала українців та їх побут, мову, звичаї тощо. Таке трактування цілком відповідало імперському погляду на українців як на невідому і загадкову екзотику. Іншою обставиною, що спонукала до зображення життя саме селянських (найнижчих) верств, було прагнення сентиментального розчулення, і “природні”, не зіпсовані цивілізацією люди підходили для цього якнайкраще. Тому недаремно постаті простих селян, кохання Наталки та Петра такі ідеалізовані. Ідеалізованим можемо вважати і образ Терпелихи, яка втілює у творі просвітницьке “раціо” на противагу почуттям головних героїв.

Конфлікт суспільної нерівності виявляється вже у 2-ій яві, коли Наталка, як і завжди, звертається до Возного “Добродій”, Тетерваковський зізнається дівчині у своєму почутті. Наталка із запалом відповідає: “Гріх вам над бідною дівкою глумитися; чи я вам рівня?” [3, 213]. У наступному реченні героїня окреслює соціальні відмінності її й возного: “Ви пан, а я сирота; ви багатий, а я бідна, ви возний, а я простого роду; та й по всьому я вам не під пару” [3, 213]. Суспільна нерівність полягає таким чином у таких аспектах: походження, матеріальні статки, службове становище, освіта. Читач у цьому місці прекрасно розуміє, що дівчина під приводом матеріальної та суспільної нерівності маскує по суті свою відмову Возному. Відбувається певна підміна понять. Єдиним, хто залишається у полоні незнання, залишається Тетерваковський, наполягаючи, що викладені дівчиною докази “для любові ничтожні” [3, 213], любов все “рівняєть” – потрібна тільки згода Наталки.

Дівчина на домагання Возного відповідає вже згадуваною приказкою, що найповніше концентрує у собі народне уявлення про суспільний порядок: “Знайся кінь з конем, а віл з волон” Наталка відсилає Возного пошукати панночки до міста: “Ось підіть лиш в неділю або в празник по Полтаві, то побачите таких гарних, що і розказати не можна” [3, 213]. Возний відповідає, що бачив у місті і красивих і багатих, але до жодної не мав прихильності – тільки до Наталки. Бачимо тут приховану опозицію села і міста, протиставлення “природної” людини (простих дівчат) та “цивілізованої” (освічених женихів).

Тон дівчини м’якшає, однак вона все одно наполягає на своєму: “Воля ваша, добродію, а ви так з-письменна говорите, що

я того і не зрозумію; та і не вірю, щоб так швидко і дуже залюбитись можна” [3, 214]. Тут же маємо вказівку на комунікативну перешкоду у розмові двох різних суспільних станів – мову. Возний зізнається, що давно вже полюбив Наталку, як тільки вони переїхали “в наше село”, і неоковирною мовою робить Наталці пропозицію: “Скажи, говори, отвічай, отвітствуй, могу лі бить – тее-то як його – мужем пристойним і угодним душі твоей і тілу?” [3, 214]. Наталка відповідає піснею:

*Ти в жупанах і письменний, і рівня з панами,
Як же можеш ти дружитись з простими дівками?
Єсть багацько городянок, вибирай любую;
Ти пан возний – тобі треба не мене сільськую* [3, 214].

Завершується ця ява п’єси проханнями Наталки до Возного перестати “жартувати надо мною, безпомощною сиротою”, посилаючись на своє добре ім’я, що й становить усе її багатство: “через вас люди начнуть шептати про мене, а для дівки, коли об ній люди зашепчуть ...” [3, 214].

У наступній яві бачимо зіткнення суспільних інтересів у розмові Виборного й Возного. На зауваження останнього, що Наталка “хороша, хороша і уже в такому візасті...” Виборний вказує на матеріальні нестатки: “Сирота, та іще і бідна. Ніхто і не квапиться” [3, 216]. Виборний розвінчує “пристойність” усіх Наталчиних женихів, наголошуючи: “Наталці треба не письменного, а хазяїна доброго, щоб умів хліб робити і щоб жінку свою з матір’ю годував і зодігав” [3, 217]. Возний страшенно обурюється: “Для чого же неписьменного? Наука – тее-то як його – в ліс не йде” Це не є перешкодою для вступу у шлюб. “Я скажу за себе: правда, я – тее-то як його – письменний, но по благості Всевишнього есмь чоловік, а по милості дворян – возний, і живу хоть не так, як люди, а хоть побіля людей; копійка волочиться і про чорний день іміється” [3, 217], – зізнається Тетераковський Він не належить до вищого світу, до дворян, яких іменує “людьми”, тобто навіть він не є “людиною”, а що вже казати про простих селян. У цьому уривку ще більше виразнюється світоглядна та соціальна прірва між різними станами тогочасного суспільства.

Виборний оповідає Возному історію життя Наталки та її матері, про любов дівчини та сироти Петра. Свого часу старий Терпило не дав одружитися Наталці і Петру, вигнавши хлопця: “Но Терпило, понадіявшись на своє багатство, зачав знаходитись не з **рівнею**: зачав, бач, заводити бенкети з повитчиками, з канцеляристами, купцями і цехмисмтрами – пив, гуляв і шахровав гроші; покинув свій промисл і мало-помалу розточив своє добро...” [3, 219]. Саме бажання Терпила “вивищитися”, станомо- ієрархічні пересуди стали на перешкоді щастю молодят. Прикметним у цьому зв’язку є дуалізм образу самого Виборного, який засуджує прагнення Терпила знатися не з рівнею собі і сприяє нерівному шлюбів Наталки й Возного.

Слід виділити у згаданому уривку і виразну опозицію міста, де Терпило вів розгульне життя, хотів піднятися вище у становій ієрархії і залишив дружину з дочкою “без куска хліба”, й “природного”, незіпсованого села зі щирими, відкритими людьми – чистими натурами.

Суспільним можемо вважати й морально-ціннісний конфлікт Возного та Виборного, коли перший закликає Макого-ненка: “коли ж що, то можна і брехнути для обману, приязні ради”. На що Виборний різко відповідає: “Для обману? Спасибі за се! Брехаті обманювать других – од Бога гріх, а од людей сором” [3, 220]. Невипадковим є вигук возного: “О, простота, простота”. Виборний все одно не піддається на вмовляння Тетерваковського: “Воно так, конечно, всі люди грішні, однако ж ...”, що додає йому симпатії в очах читача.

Не виступає з ідеями соціальної нерівності у творі Терпелиха. У творі її прагнення найповніше втілені у пісні:

*Чи я тобі, дочко, не добра желяю,
Коли кого зятем собі вибираю?
Ой, дочко, дочко! що ж мні начати?
Де ж люб’язного зятя достати?* [3, 223]

Проте уявлення матері про щастя доньки не збігається з бажаннями самої Наталки.

У розмові з дочкою мати звинувачує у своїх нинішніх бідах старого Терпила, на що Наталка як втілення патріархальної мо-

ралі й християнського смирення відповідає: “Так йому на роду написано, щоб жити багатим до старості, а умерти бідним; він не винуват” [3, 222] На докори матері про відмову Наталки знатним женихам (тахтауловський дяк, підканцелярист Скоробрещенко) донька відповідає: “Нехай вони будуть розумні, багаті і письменніші од нашого возного, та коли серце моє не лежить до їх і коли мені вони осоружні!.. Та і всі письменні – нехай вони собі тямляться!” [3, 222]

Терпелиха, як справжня мати, єдина знає потаємні думки доньки: “Знаю, чом тобі всі не люб’язні; Петро нав’яз тобі в зуби. Дурниця все те, що ти думаєш; чотири годи уже, як об нім ні слуху нема, ні послушання” [3, 222]. Після закликів матері “Наталко, схаменись!” та порад не дуже довіряти своєму серцю донька таки погоджується “Я покорюсь вашій волі і **для вас** за першого жениха, вам угодного, піду замож” [3, 222]. Наталка вирішує пожертвувати власним щастям заради матері. Як зазначає Є. Нахлік, “Автор прагне гармонійно поєднати право “суверенної особистості” на вибір серця з її вірністю родинно-патріархальному обов’язку. Щасливе розв’язання конфлікту ...стає можливим, за авторською логікою, не тільки тому, що Наталка й Петро зберігають вірність своєму кохання, а й не меншою мірою тому, що вони, особливо Петро, шанують родинно-патріархальну традицію, материнську волю” [4, 51]. Автор підкреслює перевагу народної моралі над егоїстичними пристрастями. Саме вірність патріархальним цінностям – шлях до особистого щастя.

Ще одним штрихом до розкриття проблеми суспільної нерівності у творі є прихід у село Петра та його зустріч з Наталкою. Дівчина рішуче заявляє: “Мати моя хотіла, щоб я за возного вийшла замож затим, що тебе не було. А коли ти прийшов, то возний мусить одступитися” [3, 240], керуючись, як природна, чиста натура, пориваннями свого серця. Натомість нерішучого Петра не покидають сумніви: “Возний – пан, чиновний і багатий, а я не маю нічого. Вам з матір’ю треба подпори і зашити, а я через себе ворогів вам прибавлю, а не помід подам” [3, 240]. Ці слова так вражають своєю квалістю у боротьбі за власне щастя, що з погляду сучасного читача є справжнім прикладом топосу скромності киеворуської літератури.

Життя матері й Наталки у порівнянні з часами старого Терпила повністю змінилося. Після зубожіння вони такі самі селяни, як і Петро – молоді тепер рівня, немає жодних суспільних чи майнових перешкод. Є всі передумови для щасливого завершення, чому сприяє також просвітницьке переродження Возного у фіналі п’єси

Підсумовуючи, варто зазначити, що в “Наталці Полтавці” І. Котляревський прагнув гармонійно поєднати національні цінності, народну патріархальну мораль з просвітницькими ідеалами й сентиментальним пафосом. Письменник утверджує позастанову цінність людини, виступаючи за “мирне співжиття” різних соціальних верств. Проблема суспільної нерівності, соціальної та моральної відмінності різних станів у творі явно проступає в окремих місцях твору, надаючи конфлікту яскравого соціального забарвлення.

Список використаних джерел

1. Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн. Кн.. 1: Навч. посібник / За ред. М.Т. Яценка. – К.: Либідь, 1995. – С. 68-90.
2. Квітка-Основ’яненко Г. Твори в 6 т. – Т. 2 Повісті. Оповідання. – К., 1956.
3. Котляревський І. Твори. – К.: Дніпро, 1980.
4. Нахлік Є. Наталка Полтавка // Нахлік Є. Творчість Івана Котляревського: Замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроба нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій) / Євген Нахлік. – Львів, 1994. – С. 4-29.
5. Панченко В. “Толохвостий іде” // Панченко В. Є. Неубієнна література: Дослідницькі етюди / Володимир Панченко – К.: Твім інтер, 2007. – С. 102-108.
6. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2009. – 584 с.

УДК 821.161.2

Назарук Вікторія

ПЕРЕПЛЕТЕННЯ РЕНЕСАНСНИХ ТА БАРОКОВИХ МОТИВІВ В РЕЛІГІЙНІЙ ПОЕТИЦІ ПРОСВІТНИКІВ ОСТРОЗЬКОГО КОЛА

У статті проаналізовано специфіку взаємодії ренесансних та барокових елементів у доробкові представників острозького поетичного кола кінця XVI – поч. XVII ст.

Ключові слова: *ренесанс, бароко, острозьке поетичне коло.*

В статтє проанализирована специфика взаимодействия элементов ренессанса и барокко в творчестве представителей острожского поэтического круга конца XVI – нач. XVII в.

Ключевые слова: *ренессанс, барокко, острожский поэтический круг.*

The article is devoted to the analysis of interaction some elements of of the Baroque aesthetics and the Renaissance aesthetics in poetry XVI-XVII centuries.

Keywords: *Renaissance, Baroque, poets from Ostrog.*

Період кінця XVI – поч. XVII ст. науковці часто називають переломним у аспекті витворення нової світоглядної системи, базованої на звеличенні національних елементів – уславленні рідного краю, його звияжців. У тогочасних літературних пам'ятках виразно відчитується тематика любові до рідної землі, необхідності збереження традицій, інтелектуальних та матеріальних надбань, ідеї спадковості та єдності поколінь. Особливого звучання набуває проблема здобування належного рівня освіти, що у тогочасному суспільстві має виразний громадсько-політичний підтекст.

Складною та водночас цікавою для потрактування постає проблема визначення чітких стильових орієнтирів, які б дозволяли узагальнити певну творчу манеру митців цього періоду.

У літературі XVI-XVII ст. подеколи знаходить своє відображення проблематика періоду Ренесансу, яка у свою чергу чимало перейняла від середньовіччя. Визначається така художня поетична тематика, яка відображає загострення інтересу до життя індивідуальної людини. “Поряд із метафізичними – релігійно-філософськими, молитовно-медитаційними, церковно-обрядовими й релігійно-звичаєвими віршами енергійно виявляють свою життєздатність вірші світські” [5, с.13]

Митці пропонують нові форми та горизонти для поетичного охудожнення явищ реальності. Поетична сфера не обмежується суто реалізацією естетичної функції, переймаючи на себе роль посередника від творця до реципієнта. Структурно це знаходить відображення у появі самостійних поетичних родів – лірики та епосу. Найпомітніше окремі ознаки їх виокремлюються у поетичних доробках поетів острозького кола періоду XVII ст. У цей час, як стверджує В. Крекотень, особливой популярності набуває гумор, зокрема у бурлескних формах. Поети часто звертаються до епіграматики, афористичного вірша, а також елегії й пісні соціально-політичного та індивідуально-побутового змісту.

Щодо афористичного вірша, то це поняття вперше зустрічаємо у вступній статті Василя Яременка до “Антології української поезії XVII ст.” [1, с.12]. Одним із перших майстрів слов’янського афористичного вірша в історії української літератури В.Яременко називає поета острозького осередку XVII ст. Віталія.

На рівні ідейності прикметними у поетичних доробках того часу є героїко-стоїчний пафос, потяг авторів до поєднання гуманістичної концепції людини із просвітницькими ідеями розуму.

Дослідник С. Кримський акцентує на моментів героїзації літературних персонажів. Вказана риса бере свої витоки від античності, де возвеличення було програмною вимогою і свідченням інтелектуальності автора. Дослідник наголошує, що ця ознака найрельєфніше втілилася у елементах барокового стилю [8, с.102].

Марія Кашуба у матеріалі “Філософське підґрунтя українського бароко” стверджує, що бароко в Україні значною мірою опиралося на ренесансні тенденції. Звідси орієнтація на мен-

торство у літературі, пропагування ідей важливості пізнання природи, праведного земного життя, усвідомлення ролі наук у житті людини [8, с.82].

Підтримує цю думку і В.Горський, який вважає, що раннє бароко реалізує взаємодію ренесансних та реформаційних ідей з ідеями раннього Просвітництва [3, с.65].

Загалом сучасні українські дослідники, як наприклад, М. Грицай, Л.Софронова, Д. Наливайко звертають увагу на часто кардинальну відмінність українського бароко від європейського, називаючи перше доволі герметичним явищем, яке виявлялося лише фрагментарно за використання письменниками загальнозрозумілих запозичених образів. Між тим, зважаючи на об'єктивні історичні реалії названого періоду, літературний процес зазнавав зовнішніх впливів. Чимало письменних людей того часу здобували освіту за кордоном, знайомлячись там із кращими зразками європейської культури. Повертаючись на батьківщину, вони привозили із собою твори, які будучи перекладеними чи переспіваними на слов'янський манір ставали невід'ємною частиною місцевого літературного процесу. Під час такої взаємодії твори часто насичувалися місцевим колоритом, образи переосмислювалися, деталі замінювалися або навіть втрачалися. Зв'язок із витоками міг загубитися. Так у системі образів виникають порівняння слов'янських можновладців із грецькими богами, персонажами західноєвропейських повістей та легенд.

Небезпідставно називають бароко епохою перелому орієнтирів, переосмислення цінностей, часом постійного пошуку себе зовні.

Теоретики літератури часто зловживають прийомами “порівнювання бароко в Україні до європейських зразків”, що не є правомірним, адже відкидається національна специфіка, яка між тим помітна виражена. Довгий час побутувала думка В. Перетца, що українське бароко цілковито перейняло манеру із польської літератури. Проте, аналізуючи стиль творів періоду кінця XVI – початку XVII століття не можна однозначно стверджувати прийом міжкультурного наслідування. Існує теза про спорідненість ранньобарокового стилю із давньоруською риторичною манерою. У свою чергу риторичний стиль бере витoki від візантійської літератури, яка мала зв'язок із античністю.

Дмитро Наливайко наводить тезу: “Бароко було наднаціональним стилем... Бароко католицького Півдня істотно відрізняється від бароко протестантської півночі, але найбільшою своєрідністю відзначається бароко православного Сходу, зокрема українське...” [8, с.64]

Володимир Кречетень у своїх дослідженнях наголошував, що українське бароко позначене ренесансною тенденцією, яка у рамках релігійного світогляду дозволяла опиратися на авторитет науки та підносити роль знання.

Українському літературному бароко притаманні: антиномічність сприйняття і відображення світу, почуттєва та інтелектуальна напруженість, поєднання аскетичних закликів з гедонізмом, рафінованості з брутальністю, абстрактної символіки з натуралістичністю в трактовці деталей, динамічність, афектованість, театральність, феєричність, ілюзійонізм”, – зазначає Володимир Кречетень [4, с.14]

Аналізуючи визначені тексти представників острозького кола, зауважимо, що незважаючи на типову манеру віршування, кожен інший автор віддає перевагу специфічним підходам до манери творчого вислову.

Приміром такими поетичними текстами М.Смотрицького, як “Епіграма на герб [дому князів Острозьких]”, “На старожитній клейноді їх милостей княжат Огинських і їх милостей панів Воловичов”, “На старожитній клейноді їх милостей княжат Соломирицьких”, “На старожитній клейноді їх милості панов Ходкевичов”, “Лямент...на...жалосное представлення... Леонтія Карповича” [7] притаманний певний аристократизм, орієнтація на шляхетські кола. Така манера поетичного письма балансує між ренесансними та бароковими віяннями. Хоча загалом поетичний доробок Мелетія Смотрицького не можна назвати значним, проте він заслуговує на увагу в аспекті відстеження специфіки модифікування ренесансних ідей та їх постову проекцію на барокову естетику.

Тексти іншого представника острозького кола – Даміана Наливайка, – дають підстави говорити про нього як про поета вузького діапазону, цілком елітарного, вживаючи сучасну лексику “герметичного”, у межах доробку якого простежуються елементи становлення барокової стилістики. Зокрема, це ви-

явилося у звернення Д. Наливайком до читача навченого, мудрого, вибраного, який звик до роздумів, виваженого життєвого укладу.

Даміан Наливайко трактує призначення поезії як поживи для розуму, розкриття таємниць, що мало відбуватися при духовному спілкуванні розумного (освіченого) автора й не менш розумного (освіченого) читача.

Іншою особливістю його творчої манери проповідування ідеї наповнення людського життя діяльністю. Ця теза прослідковується у поезії “Про час”:

*Часе неокуплений, часе мій безцінний,
Надто у скупі вагу даний для людини.
Од морського корабля ти хуткіш провадиш,
Не спочинувши ніде, хвильки не забавиш.
Як, буває, в кораблі сядуть чи лягають,
Хоч і з місця не зійдуть – в русі пробують [1].*

Бароко таким чином поєднувало світські і духовні життєві начала, “поети хилилися в той чи інший бік, через що в рукописних збірках набожний вірш міг стояти поруч із студним кантом, а світська пісня перероблялася у релігійну” [7; с.11].

У доробку іншого представника острозького поетичного кола Віталія ліричний персонаж морально-дидактичних сентенцій найперше переймається не героїкою подвигу звиязця, а принципами життєвого укладу звичайної людини, не наділеної визначними повноваженнями.

Загалом творчість Віталія – це дидактичні вірші етичного плану, емоційні повчання, акумульовані у книзі “Діоптра”. Ліричний герой віршованого циклу автора – мудра, розсудлива людина, яка має належний життєвий досвід. Тому християнські заповіді добра, любові, терпимості для нього – сутність самого життя. З погляду сучасного філософського наповнення поезій такого плану можна говорити про відверті мінуси таких поетичних настанов. Домінування таких мотивів можна означити як вплив ренесансу.

*Коли ворог встигає у твоїм гонінні,
Ти-бо, брате, устигай у своїм терпінні [1]*

Своєрідним ідеалом для ренесансної гуманістичної етики була людина-громадянин, яка підпорядковує особисті інтереси громадським, служить батьківщині, прагне особистого самоутвердження.

Вітчизняні гуманісти XV – поч. XVII ст. так само вважали, що найкраще прислугується батьківщині людина активна, людина, що має авторитет і високе становище у суспільстві, навіть титули, добуті самотужки, завдяки власним заслугам і зусиллям [4, с.85].

Людина XVI- XVII ст. жила в очікуванні остаточного прояснення людського розуму. Закономірно, що художня атмосфера цього часу пройнята душевним трепетом і бажанням дати відповіді на вічні питання життя.

Перехрещення різних культурних, соціальних, ментальних аспектів створювало ситуацію, коли “на одному відрізкові часу треба вирішувати завдання, що визначали зміст кількох періодів “нормального” розвитку культури” [2, с.20]. Тому закономірно, що у доробкові поетів острозького кола знаходимо риси різних стильових напрямів.

На думку Валерії Нічик, в історії української літератури важко чітко окреслити ту чи іншу стильову тенденцію. І зумовлено це уже названим паралелізмом Сходу та Заходу. “Ні схоластики, ні Відродження, ні Реформації в чистому вигляді в нас не існувало...З огляду на прискорений інтелектуальний розвиток ..., явища, характерні для кожного з цих етапів, ніби співіснували в часі, вони перепліталися, просякаючи одне одне й нашаровуючись одне на одне”... [6, с.274-275].

Така думка слушна, якщо проаналізувати смислові горизонти Відродження, Реформації чи того ж бароко на українському ґрунті. Більшість вітчизняних учених, що аналізували період розвитку української літератури XVI – XVIII століть, характеризуючи прикметні риси стилів так чи інакше зводять їх до типових, незалежно від описуваного напрямку.

Список використаних джерел:

1. Антологія української поезії XVII ст. / Упорядник В.В. Яременко. – К.: Рад.письменник, 1988.

2. Бабич С. Творчість Мелетія Смотрицького у контексті раннього українського бароко. Монографія [у надзаг.: Львівська ме-

дієвістика. – Вип.2] / За редакцією проф. Богдани Криси. – Львів: Свічадо, 2008.

3. Горский В. Историко-философское истолкование текстов. – К., 1998.

4. Кречотень В. І. Українська книжна поезія кінця XVI – початку XVII ст. – К., 1987.

5. Микитась В. Українська література XIV- XVII ст. – К., 1988.

6. Нічик В. М., Литвинов В. Д., Стратій Я. М. Гуманістичні і реформаційні ідеї в Україні. – К., 1991.

7. Українська література XVII ст.: Синкрет. писемність. Поезія. Дораматургія. Белетристика / Упоряд., приміт. і вступ. Стаття В.І.Кречотня; Ред. тому О.В. Мишанич. – К.: Наук. Думка, 1987.

8. Українське бароко. Авт.колектив: В.Кречотень, Л.Ушкалов, С.Кримський, М.Кашуба, М.Сулима та ін. – К.: 2004.

УДК 821.161.2

Павлюк Ігор

УКРАЇНСЬКА ПИСЬМЕННИЦЬКА ПУБЛІЦИСТИКА ЧАСУ “ЗАСТОЮ” В УРСР

У статті досліджено історично закономірні та ідеологічно деструктивні тенденції існування офіційної та опозиційної письменницької публіцистики в замкнутій тоталітарній державі у контексті потенційного поглиблення у ній демократичних свобод, виходу на глобальні загальнолюдські проблеми.

Ключові слова: публіцистика, тоталітаризм, “відлига”, демократизація, глобалізація.

В статье исследованы исторически закономерные и идеологически деструктивные тенденции существования официальной и оппозиционной писательской публицистики в замкнутой тоталитарном государстве в контексте потенциального углубления в ней демократических свобод, выхода на глобальные общечеловеческие проблемы.

Ключевые слова: публицистика, тоталитаризм, “оттепель”, демократизация, глобализация.

The article examines historically consequential and ideologically destructive tendencies of the existence of the official opposition and literary journalism in a closed totalitarian state in the context of potential deepening it democratic freedoms, access to global human problems.

Keywords: journalism, totalitarianism, “thaw”, democratization, globalization.

У травні 1972 р. від партійного керівництва в Україні усунено П. Шелеста, якого звинувачували у послабленні боротьби з українським буржуазним націоналізмом, місцевому патріотизмі, офіційно (з Москви) критиковано його працю “Україно наша радянська” за ідеалізацію української історії, запорізького козацтва.

Першим Секретарем ЦК КПУ був призначений В. Щербицький – ставленик Л. Брежнєва. Було проведено чистку серед близьких соратників П. Шелеста: місце секретаря ЦК КПУ з ідеології Ф. Овчаренка зайняв відвертий русофіл В. Маланчук, замінено п'ять секретарів обкомів компартії, знову посилено русифікацію науки через надання пріоритету технічним галузям досліджень та цілеспрямованого розвалу гуманітарних галузей, насамперед українознавства, про що свідчило і переведення більшості українськомовних наукових журналів на російську мову, а ті нечисленні українські періодичні видання, що залишилися, приречені були під керівництвом ідейного наставника Президії АН УРСР В. Щербицького аж до його смерті у 1989 р. займатися боротьбою з “українським буржуазним націоналізмом”.

Разом із цим 25 лютого 1971 р. відзначено 100-річчя від дня народження Лесі Українки, 3 грудня 1972 р. – 250-річчя із дня народження Г. Сковороди. А з 1975 р. поновлено цензурування “Кобзаря” Т. Шевченка, офіційно посилено русифікацію: міністерство освіти УРСР 11 листопада 1978 р. видало директиву “Удосконалювати вивчення російської мови в загальноосвітніх школах республіки”.

Тоді ж М. Осадчий – редактор Львівської телестудії, редактор університетської багатотиражної газети, старший викладач кафедри журналістики Львівського держуніверситету заступник секретаря парторганізації факультету з ідейно-виховної роботи, член КПРС, а в 1963-1964 рр. інструктор з питань преси Львівського обкому партії написав повість про Остапа Вишню “Геній сміху, або зустріч із вождем”, де розкрив маловідомі сторінки стосунків письменників із партійним керівництвом 20-х років ХХ ст., а також повість “Більмо” (1968 р.), яка через московських дисидентів була передана в рукописі на Захід, де у 1971 р. вперше вийшла друком, і була перекладена російською, англійською, німецькою, іспанською, французькою, китайською мовами, посівши у 1972 р. у Франції шосте місце серед 102 бестселерів. Самого ж М. Осадчого 28 серпня 1965 р. арештували за проведення “антирадянської агітації і пропаганди” і засудили до двох років таборів суворого режиму.

У середині 1970-х рр. як протипага цій офіційній політиці, яку пізніше назвуть “застоєм”, активізувалася інші українські

політичні в'язні, дисиденти, які у 1974 р. разом із в'язнями з Прибалтики та Кавказу звернулися до Верховної Ради СРСР з вимогою відновити національні права і свободи республік, а кілька українських політв'язнів, серед яких І. Калинець, І. Світличний, В. Чорновіл) заявили про відмову від радянського громадянства. Після звільнення з радянської “психушки” до Франції у 1976 р. прибув Л. Плющ. Там у 1977 р. вийшла друком книга його спогадів “В карнавалі історії”. 9 листопада 1976 р. для захисту національних свобод і громадянських прав письменники М. Руденко і О. Бердник, а також П. Григоренко, І. Кандиба, Л. Лук'яненко, Оксана Мешко, О. Тихий, Ніна Строката, М. Матусевич, М. Маринович та інші створили Українську Гельсінську Групу (УГГ), яка ставила собі за мету ознайомлювати суспільство з Декларацією Прав Людини Організації Об'єднаних Націй, бути захисником прав людини та речником українських національних інтересів у самій УРСР та у світі. З 1978 р. УГГ започаткувала публікацію самвидавчого “Інформаційного Бюлетеня”, а з 1980 р. у Нью-Йорку під редагуванням Надії Світличної “Вісник репресій в Україні”.

У 1977 р. заарештовано українського письменника-публіциста, кінорежисера, кіносценариста Г. Снегірьова, який помер від тортур у кінці 1978 р., залишивши свій авторський публіцистичний за духом “Роман-донос”, який у передмові названо “репортажем з петлею на шії застійних років”.

Пильно стежила за розвитком подій в Україні українська діаспора, допомагаючи дисидентам у випуску та розповсюдженні у світі самвидавчої публіцистики, організовуючи, наприклад, акції на оборону дисидента-публіциста В. Мороза у зв'язку із його голодовкою тощо [3, 146-148].

У цей же час серед науковців – теоретиків, істориків журналістики – та журналістів-практиків тривали дискусії, які почалися від середини 60-х років, навколо самого предмета публіцистики, змісту та завдань, актуальності, жанрових меж, образного начала, авторської позиції та багатьох інших теоретично-практичних проблем. Науковцями 70-80-х років зроблено ґрунтовні дослідження в галузі публіцистики, які й досі складають основну теоретичну базу цієї науки, хоча загалом теоретики досі не можуть одностайно визначити єдине підґрун-

тя вирізнення жанрів публіцистики, особливостей її сучасного розвитку; звідси й велика кількість різних підходів до цього, проявлена у працях українських теоретиків журналістики цього періоду [1]: Г. Вартанова, Д. Григораша, В. Здоровеги, Ю. Лазебника, Д. Прилюка, В. Рубана, про що існує окреме дослідження Т. Трачук: “Розвиток теорії публіцистики в Україні протягом 60–80-х років ХХ століття” (<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1900>), де, зокрема, зазначено: “Першими науковими розробками з питань публіцистичної творчості, які стали помітним явищем у радянському, зокрема в українському журналістикознавстві були праці Ю. Лазебника “Проблеми літературної майстерності в журналістиці” (1963), “Публіцистика в літературі. Літературно-критичне дослідження” (1972) та В. Здоровеги “Мистецтво публіциста: Літературно-критичний нарис” (1966), “У майстерні публіциста. Проблеми теорії, психології, публіцистичної майстерності” (1969), “Слово тоже есть дело. Некоторые вопросы теории публицистики” (1979)”.

Так, скажімо, за дефініцією В. Здоровеги, яку, як альтернативну, наводить Т. Трачук, “Публіцистика – твори (переважно надруковані у періодичній пресі чи передавані з допомогою інших засобів масового зв’язку), в яких оперативно досліджуються, висвітлюються і узагальнюються з певних класових, партійних позицій актуальні факти і явища. Формуючи громадську думку, впливаючи на суспільну свідомість і подаючи своїм словом певну соціально-практичну допомогу тим, до кого він звертається, публіцист вдається до своєрідного поєднання, логічно-абстрактного та конкретно-образного мислення, впливаючи як на розум, так і на почуття” [4, 106].

Пізніше (у 80-х роках) до розробки питань теорії публіцистики підключилися також В. Качкан (“На вістрі пера: Публіцистика в комуністичному вихованні трудящих”(1984), “Традиції і новаторство радянської публіцистики” (1984), М. Скуленко “Убеждающее воздействие публицистики: Основы теории” (1986), А. Москаленко “Реабілітація слова” (1989).

Однак, погоджуємось із Т. Трачук, у цих дискусійних працях радянськими вченими так і не було остаточно з’ясовано, що таке соціалістичний реалізм у публіцистиці, в чому його

феномен, як розвиватимуться його структурні моделі. Тому на початку 1990-х вітчизняні теоретики публіцистики почали залучати на допомогу праці зарубіжних ("буржуазних") теоретиків преси, а історики журналістики дістали легальну можливість доступу до раніше закритих спецховищ, у результаті чого з'явилися друком історико-бібліографічні дослідження, хрестоматійні збірники публікацій нерадянської преси різних (загалом західних) регіонів України.

Серед членів Спілки письменників України у 70-80-ті роки ХХ століття кожен десятий ідентифікував себе як публіцист, серед яких автори публіцистичних статей та окремих книг М. Адаменко ("Планета Україна"), С. Бабій (публіцистики "Волинські дзвони", "Луни повстанського краю", "На хвилі, на часі"), О. Бакуменко ("Про вічне у пісні і слові..."), Г. Білоус ("Слова, слова, спасіте наші душі"), В. Боровий ("В аркані Каєркана"), В. Василяшко ("Україні – українську"), О. Глушко ("Вогні маяків"), Любов Голота ("Дитя людське" та "Сотворіння"), С. Гочу ("Відверто кажучи"), Б. Гришук ("Ріка пам'яті"), М. Дубас ("Слова пост-мовчання"), В. Іванців ("Голокіст"), Раїса Іванченко ("Раби Києва не мовчали"), С. Йовенко ("Чорнобиль поруч"), В. Каліка ("Відрядження у полярне сяйво"), В. Карпенко ("Японія у глянці і без нього", "Крізь шторми", "Глибокий фарватер", "Джерело життя і краси", "Тут біля самого моря...", "Парламент ізсередини", "Поодинці вмирають, виживають – гуртом", "Суд і осуд. Міністр оборони – проти "Вечірнього Києва", "Вечірній Київ" – проти шмаровщини", "Як повернути манкурту пам'ять", "Українські студії під небом Баварії", "На нашій, не своїй землі...", "Національна ідея в українській періодиці", "Час каміння збирати...", "Українці в Казахстані", "Антиукраїнські тенденції і незалежність України. Практика медіа-політики 1988–1998 рр.", "На крутому повороті"), М. Косів ("Про Україну", "Вернімося до джерел" (у двох книгах), "Двоязичіє чи без'язичіє", "Доки? Коли?"), А. Кравченко ("Відчуття часу"), О. Лищенко ("Від імені покоління"), М. Лютик ("У сузір'ї слова"), Б. Мельничук ("Канадські зустрічі"), О. Михайлюта ("Ми не раби"), В. Міняйло (автор багатьох публіцистичних статей у періодиці), П. Мовчан ("Мова – явище космічне", "Ключ розуміння", "Хвала канону", "Витоки"),

С. Плачинда (“Україна в небезпеці”, “Міфи і легенди Давньої України”), А. Погрібний (“По зачарованому колу століть”, “Світовий мовний досвід та українські реалії”, “Раз ми є, то де?”, “Поклик дужого чину”, “Дещо про національні пріоритети і стратегію націєвбивства”, “Жива душа донбасівського краю”, “Умію, та не хочу”, або про фальш одного мовного етикету”, “Найперше Києва питати”), В. Погрібний (“Серед українців”), С. Пушик (“Українці в Тюмені”, “Де шум потоків і смерек”), В. Романюк (“Не вмерла і не вмере!”, “Орда у храмі”, “Свою свічку світити”, “На перехрестях долі”), Б. Томенчук (“Він був пророком у своїй Вітчизні”), Р. Чілачава (“Орлине міжгір’я”, “Під сонцем Іверії”, “Сходження на Зедазені”), О. Черногуз (“Український кентавр”, “Українські колобки”), Ю. Щербак (“Чорнобиль”)...

Чимало письменників працювало на радіо, на телебаченні, у періодичних виданнях різних класифікацій, як-от редактором відділу публіцистики журналу “Вітчизна” – заслужений журналіст України, письменник В. Бойко, редактором газети “Кримська світлиця” працював О. Кулик. автором і ведучим передачі “Огонь в одежі слова” на каналі українського радіо “Культура” став пізніше П. Осадчук.

У 70-х роках радянські газети та журнали активніше друкують віршовану публіцистику (газетний вірш, віршована текстівка, віршований коментар; поетично-пропагандистські жанри: поетичний нарис, поему-репортаж, поему-нарис, поетичний щоденник, поетичний лист; віршовану сатиру: пародію, епіграму, мініатюру, байку, віршований фейлетон, віршований памфлет; поетичний репортаж – як художньо-публіцистичний жанр) [9], твори як професійних поетів, так і читачів, суттєво змінюючи свої верстки: так у 1979-1981 рр. матеріали стали меншими за формою, фактологічнішими, збільшено кількість світлин, малюнків, незаідеологізованих рубрик, урізноманітнилися шрифти. Серед дозволених офіційною пропагандою тем – “холодна війна” із “тим світом” (світовим імперіалізмом), критика дрібних недоліків “радянського способу життя”. Розвиваються сатиричні жанри публіцистики: “сатирична замітка, репліка, фейлетон, памфлет, гумореска (гумористичне чи сатиричне оповідання, жанр), байка, пародія (пародійна хроні-

ка), епіграма, усмішка, анекдот, сатиричний афоризм (фраза), а також комедія (кінокомедія), сатирична повість, сатиричний роман. Українська сатира збагатила літературу творами Остапа Вишні, В. Червенського, Л. Чернова, М. Білкуна, П. Глазового, В. Еллана-Блакитного, О. Ковіньки, Ю. Вухналя” [10].

Після смерті генерального секретаря ЦК КПРС К. Черненко в березні 1985 р. керівником партії і держави обрано М. Горбачова, із цієї ініціативи у квітні 1985 р. і розпочалася перебудова в СРСР, що мала охопити провідні сфери життя суспільства: економіку (перехід від екстенсивних методів господарювання до інтенсивних); внутрішню політику (демократизація суспільного життя та народовладдя); зовнішню політику (припинення “холодної війни” та побудова спільноєвропейського дому); соціальну сферу (поліпшення матеріального та культурного добробуту населення); ідеологію (ліквідація цензури; гласність, вільне виявлення думки громадян).

Реалізації цих теоретично правильних ідей мали допомагати і засоби масової інформації, зокрема публіцисти, тому живішими, динамічнішими, плюралістичнішими, відкритішими стали офіційні періодичні видання центральних, обласних, районних комітетів Компартії України та Рад народних депутатів у 1985-1991рр. – у час так званої гласності, демократизації життя в СРСР – перебудови, яка мала чотири етапи: березень 1985 р. – січень 1987 р. – здійснювалася під гаслом “більше соціалізму”; 1987-1988 рр. – основний лейтмотив: “більше демократії”; 1989-1990 рр. – розкол у таборі провідників перебудови; 1991 р. – перемога радикал-реформізму, розпад СРСР і встановлення незалежності України та інших республік Радянського Союзу.

Зоставивши загалом старі назви публіцистичних рубрик, газети і журнали 80-х років змінювали стиль публікацій, їх дух. Видруковуючи матеріали XXVII з’їзду КПРС, “Статут комуністичної партії Радянського Союзу”, іншу монументально репрезентовану офіційщину (доповіді М. Горбачова, В. Щербицького), у них вже можна було прочитати публіцистичну прозу українських письменників, як-от “Поєдинок з дияволом” Антона Антонова-Овсїєнка (Радянська Волинь. – 1988. – Ч.192) [6, 33].

Досліджувати засоби масової інформації де були надруковані публіцистичні тести радянського періоду, загалом і 70-80-х

років ХХ століття зокрема, просто – за індуктивним методом: характеристика однієї, наприклад, районної чи обласної газети дає об’єктивне уявлення про всі інші, адже тотожною була проблематика виступів: партійне життя, пропаганда марксистсько-ленінської теорії, радянське будівництво, промислове виробництво, сільське господарство, питання науки і техніки, народна освіта і вища школа, культура і побут, мистецтво і література, критика та бібліографія, оборонно-патріотична робота, спортивна тематика, міжнародне життя. Загалом же письменникам, а особливо публіцистам, у радянський період, як переконливо свідчить і наше дослідження публіцистики 40- відводилася роль “коліщаток і гвинтиків”, чітко і однозначно оприділена ще В. Лениним у його відомій статті “Партійна організація і партійна література”. Відповідно до ідеологічних доктрин, постулатів, які “коливалися разом із генеральною лінією партії” (від тотального сталінського авторитаризму до хрущовського потепління, брежнєвського застою – через короткочасне андропівсько-черненковіське “закручування гайок” – аж до горбачовської перебудови – здійснювався свідомий ідеологічно-цензурний підбір імен та творів письменників-публіцистів для публікацій на офіційному рівні, серед яких не було місця діаспорним “майстрам пера”, зовсім не згадувалися дисиденти, хоча активно заангажовувалася дещо профільтована спадщина класиків, серед яких Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, П. Грабовський, В. Стефаника... Попри все і вся друкували публіцистику М. Бажана, П. Воронька, А. Дімарова, С. Крижанівського, А. Малишка, М. Нагнибіди, М. Рильського, В. Сосюри, М. Стельмаха, П. Тичини, західноукраїнських письменників, серед яких Я. Галан, Ірини Вільда, А. Волощак, Ольга Дучимінська, Д. Лукіянович, І. Керницький, П. Козланюк, Р. Купчинський, В. Пачовський, К. Студинський, М. Рудницький, Я. Цурковський, М. Шеремета, Ю. Шкрумеляк, В. Щурат, М. Яцків... Серед зарубіжних письменників у радянській пресі найчастіше згадувані Максим Горький, Ілля Еренбург, Якуб Колас, Володимир Маяковський, Адам Міцкевич, Віктор Некрасов, Борис Пастернак, Олександр Пушкін, Ромен Роллан, Герберт Уельс, Ернест Хемінгвей, Михайло Салтиков-Шчедрін,.. [5, 129-130].

У середині 1980-х років із ув’язнень поверталися українські дисиденти. Так, наприклад, М. Осадчий після повернення до Львова не міг знайти роботу за фахом і працював вантажником, двірником, кочегаром. У листопаді 1987 р. – був одним з ініціаторів створення Української асоціації незалежної творчої інтелігенції (УАНТІ), а з 1988 р. – редактором самвидавського журналу “Кафедра”.

Редактором, упорядником альманаху творчості колишніх політв’язнів “Біль” (1990-1999), засновником серії видань “Бібліотека альманаху “Біль”, пізніше упорядником чи співупорядником багатьох літературно-художніх і публіцистичних видань, як-от книги “Український національний фронт: Дослідження, документи, матеріали” (2000), редактором журналу “Воля і Батьківщина” (1995-2003) став колишній політв’язень М. Дубас.

Загалом же про демократичні, націєзберігаючі та націєтворчі змагання української публіцистики 1960-90-х років можемо прочитати у дисертаційній роботі С. Гришиної, яка дослідила значну частину публіцистики 1986-1991 рр. (“вибірково взято по 10 номерів з кожного року газет “Вечірній Київ”, “Голос України”, “Урядовий кур’єр”, “Літературна Україна”, журналів “Вітчизна”, “Дніпро”, “Слово і час”, “Сучасність”) і показала: “у цей період публіцисти основну увагу зосереджували лише на правомірності існування національної ідеї як такої, де, зокрема, зазначено: що для неї були характерні тенденції лібералізму, гуманізму, моралізму, патріотизму, космізму та культуротворчості. При цьому потрібно пам’ятати, що названі тенденції у публіцистиці 60-х років зустрічаються як у “чистому” вигляді, так і поєднуються одна з одною, взаємопроникають [...]. Більшість з них, що взяли на озброєння шістдесятники, знайшли своє відображення у публіцистиці 90-х років [...]. Із 1991 року проблематика “національної (української) ідеї” публіцистами спрямовується в інше русло – дискусії щодо її значення і складових” [2].

У країні ж унаслідок безконтрольної експлуатації природних ресурсів, бадьорої рапортomanії до чергових партійних з’їздів, почалися серйозні економічні проблеми, а наслідком брехні ідеологічної (“Думаємо одне, кажемо друге, робимо тре-

те”) стали проблеми духовні, породжуючи пияцтво, алкоголізм, наркоманію. Тобто у 70-80 рр. в Україні почалася серйозна соціально-економічну та духовну криза, оголивши задавнену суперечність між потребами суспільства в глибоких реформах і намаганням старих владних структур без суттєвих змін зберегти соціалістичні суспільно-політичні порядки, що привело врешті-решт у кінці 80-х років до повної агонії командно-адміністративної системи.

Тоді ж (26 квітня 1986 р.) відбувається найбільша екологічна трагедія ХХ ст. – аварія на Чорнобильській АЕС., яка сприяла пожвавленню суспільно-політичного руху в республіці, розвитку свободи слова, стала основною темою публіцистики цих років. У перші ж дні після катастрофи на сторінках літературних часописів, зокрема в “Літературній Україні”, з’явилися публіцистичні виступи О. Гончара, Б. Олійника, І Драча, дещо пізніше – поетична публіцистика Н. Білоцерківець, Л. Горлача, С. Йовенко, подія в літературному житті – поема Б. Олійника “Сім” (1987) – присвячена пам’яті шести пожежників, що вступили у боротьбу з техногенною стихією, та кінорежисера В. Шевченка, який знімав фільм про цю боротьбу. “Де ви тепер, матерів своїх діти, колисаєте сон”, – у традиції народного плачу запитує поет-публіцист, подаючи, “мов з козацького реєстру” імена сміливців: Віктор Кібенок, Микола Вашук, Василь Ігнатенко, Микола Титенок, Володимир Тишура, Володимир Правик, Володимир Шевченко. Завдяки Б. Олійнику, його продуманому художньому прийому поіменної переклички свічка пам’яті горітиме у віках і нагадуватиме про кожного героя чорнобильських подій.

Цій всесвітній трагедії присвячена і поема І. Драча “Чорнобильська мадонна” (1988 р.), де в образі босоногої солдатської матері, яка шукає свого мертвого сина біля саркофага і в образах хрещатицької мадонни – молоді божевільної жінки, що, мов привид, бродить по київських вулицях з лялькою, мертвою дитиною на руках, у збережених іменах, фактах, розповідях учасників ліквідації аварії звучить вимога відповідальності перед совістю, перед людством за погублений світ, яких у радянському суспільстві на той час не було. У поемі використаний філософсько узагальнюючий відомий біблійний мотив про Пі-

лата, який спонукає до роздумів на морально-етичні теми. Останні рядки поеми, де “несе сива чорнобильська мати цю планету..., це хворе дитя!”, звучать як нагадування про відповідальність за навколишній світ.

Тоді ж (1987 р.) написані прозово-публіцистичні твори, присвячені проблемам чорнобильської катастрофи: художньо-документальна повість Ю. Щербака “Чорнобиль” (зібрані магнітофонні записи учасників ліквідації аварії і жертв атомної стихії –журналістки Любові Ковалевської, пожежника Леоніда Телятнікова, голови Прип’ятського міськвиконкому Олександра Єсаулова, електронника Юрія Бадаєва, водія Григорія Хміля, які по-своєму передають пережиту загальнолюдську трагедію) та роман В. Яворівського “Марія з полином у кінці століття”, в основу сюжетної лінії якого покладено історію сім’ї Мировичів та життя навколишнього селянства.

Трагічна масштабність Чорнобильської трагедії породила гірку “вічну” тему літератури, публіцистики, і події, пов’язані із 26 квітня 1986 р., знаходять і далі своє висвітлення у художньо-публіцистичних творах [7].

13 листопада 1988 р. у Києві відбувся перший за роки радянської влади масовий (20 тис. учасників) мітинг присвячений екологічним проблемам. Крім розгляду питань екології, на мітингу критикували посадових осіб, винних у Чорнобильській трагедії та її наслідках. На мітингах у Львові широкі прихильність народу мали новоявлені Товариство української мови, культурно-просвітницьке Товариство Лева, Українська гелсінська спілка та їх ідея створення Демократичного фронту підтримки перебудови.

У 1989 р. в Україні відбулися шахтарські страйки, які разом із економічними вимогами висловлювали недовіру партійній номенклатурі та радянським чиновникам-бюрократам. У вересні 1989 р. В. Щербицький залишив пост першого секретаря ЦК КПУ, який зайняв В. Івашко. В таких умовах критичного загострення соціально-економічної ситуації, навесні 1990 р. відбулися вибори до Верховної Ради, які ще більше посилили розшарування політичних сил. Восени 1988 р. ідея створення єдиного народного фронту визрівала у Спілці письменників України та в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР,

де були створені ініціативні групи сприяння перебудові, а 31 січня 1989 р. загальні збори Київської письменницької організації схвалили запропонований ініціаторами проект програми Народного руху України (НРУ), серед розробників якого були Іван Драч, Борис Олійник, Юрій Мушкетик, Дмитро Павличко. За рішенням пленуму Спілки письменників України 16 лютого 1989 р. проект Програми Народного руху України за перебудову був опублікований у “Літературній Україні”. 8-10 вересня 1989 р. у Києві відбувся Всеукраїнський установчий з’їзд НРУ, на якому головою Руху було обрано І. Драча. До його учасників якого з вітальним словом звернувся О. Гончар, а голова оргкомітету В. Яворівський виступив з доповіддю “Про діяльність оргкомітету та завдання Народного Руху України за перебудову”. У Програмі, прийнятій з’їздом НРУ, обстоювалось питання відродження української мови і культури, порушувались екологічні проблеми, що повстали перед Україною, особливо, після аварії на Чорнобильській АЕС, вказувалось на необхідність проведення демократизації політичної, економічної і соціальної системи республіки. З березня 1990 р. Рух видавав свій друкований періодичний орган – “Народну газету”. На III з’їзді було обрано співголів НРУ – І. Драча, М. Гориня, В. Чорновола. А на IV з’їзді головою став В. Чорновіл.

У цей час в Україні виникали й інші політичні партії: Українська республіканська партія, Демократична партія України, Партія зелених, Партія демократичного відродження України. У 1993 р. із громадсько-політичної організації став партією і Народний Рух України (НРУ, Рух). 16 липня 1990 р. Верховна Рада Української РСР абсолютною більшістю голосів прийняла “Декларацію про державний суверенітет України”, а 24 серпня 1991 р. відбулася позачергова сесія Верховної Ради УРСР, яка проголосила незалежність України, тобто створення самостійної Української держави. 1 грудня 1991 р. на Всеукраїнському референдумі 90,3% виборців підтримали Акт проголошення незалежності України, яку визнали всі держави світу [8].

Звідси розпочалася нова історія публіцистики уже незалежної України.

Список використаних джерел

1. Варганов Г. І. Сучасна українська радянська публіцистика. Методичні рекомендації і бібліографія на допомогу лекторам, активістам та організаціям. – К., 1983. – 198 с.
2. Григораш Д. С. Радянська газета. Семінарій. – Львів, 1987. – 182 с.
3. Гришина С. Українська публіцистика 60-х і 90-х років XX століття в контексті національного відродження (ідеї і тенденції): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.08 / С.В. Гришина; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Ін-т журналістики. – К., 2004. – 20 с.
4. Жуковский А., Субтельний О. Нарис історії України. – Львів: Вид-во наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові, 1991. – 230 с.
5. Здоровега В. Мистецтво публіциста: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1966. – 175 с.
6. Здоровега В. У майстерні публіциста. Проблеми теорії, психології, публіцистичної майстерності. – Львів, 1969. – 213 с.
7. Лазебник Ю. Публіцистика в літературі. Літературно-критичне дослідження. – К., 1972. – 129 с.
8. Прилюк Д. М. Теорія і практика журналістської творчості. Методологічні проблеми. – К., 1973. – 271 с.;
9. Павлюк І. Письменники у пресі: Монографія. Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2010. -- 148 с.
10. Павлюк І. Українська преса Волинської області 1939-1941, 1944-2000 рр.: Монографія. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. – 508 с.
11. Проблеми чорнобильської трагедії в українській літературі // <http://www.ukrlib.com.ua/sochin/printout.php?id=1&bookid=2>
12. Рубан В. А. Предмет, завдання і метод курсу "Теорія і практика партійно-радянської преси". Конспект лекцій. – Київ, 1966. – 40 с.
13. Україна в 1985 –1991 рр. Боротьба за незалежність // <http://www.ukrmap.kiev.ua/index.php?id=482&lang=uk>
14. Шкляр В. Й. Поэт и газета: Советская стихотворная публицистика: специфика, жанры, мастерство. – Киев, Одесса: Вища школа, 1985. – 180 с.
15. Ярмиш Ю.Ф. Жанри сатиричної публіцистики К. Видавництво: Ін-т журналістики, 2003. – 156 с.; Дяченко М. Специфіка жанрової палітри сатири та гумору в регіональній пресі (на прикладі запорізьких газет 50-90-х рр. XX ст.) // <http://vuzlib.com/content/view/1531/43/>

УДК 821.161.2

Поліщук Ярослав

ГЛЯНЦЮВАННЯ ОБРАЗУ КЛАСИКА (М. КОЦЮБИНСЬКИЙ У РАДЯНСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)

Автор аналізує стереотип українського письменника М. Коцюбинського, створений в офіційній радянській культурі. Він простежує три основні фази конструювання культу: 1) 1930–1938 роки як базовий період; 2) 40–50-і роки як час розбудови; 3) 60–80-і як час дискредитації канону та спроб його реанімувати. Радянське канонотворення нагадує квазірелігійну практику, для нього характерні легітимізація, ієрархізація та сакралізація об'єкта (М. Коцюбинського). На жаль, стереотип революційного письменника, закріплений у масовій свідомості та розтиражований у медіях, частково функціонує навіть у наш час.

Ключові слова: письменник, стереотип, біографія, творчість, ідеологія, ієрархія, культ, канон, сакралізація, легітимізація.

Автор анализирует стереотип украинского писателя М. Коцюбинского, созданный в официальной советской культуре. Прослеживается три основные фазы конструирования культа: 1) 1930–1938 годы как базовый период; 2) 40–50-е годы как время его закрепления; 3) 60–80-е как время дискредитации канона и попыток его реанимировать. Советское канонотворчество напоминает квазирелигиозную практику, для него характерны легитимизация, иерархизация и сакрализация объекта (М. Коцюбинского). К сожалению, стереотип революционного писателя, закреплённый в массовом сознании и разтиражированный в масс-медиа, до сих пор функционирует.

Ключевые слова: писатель, стереотип, биография, творчество, идеология, иерархия, культ, канон, сакрализация, легитимизация.

The Author analyses the stereotype of the Ukrainian writer M. Kotsiubynskyi, which was created in an official soviet culture. He traces three basic phases of constructing of cult : 1) 1930-1938 years as base period; 2) 40-50th as time of his fixing; 3) 60-80th as time of discredit of canon and attempts of him to reanimate. Soviet creation of canon reminds religious practice. It is characterized by giving of legitimacy, to the hierarchy and sacralness to the object (M. Kotsiubynskyi). Unfortunately, the stereotype of revolutionary writer to our days functions in mass consciousness.

Key words: *writer, stereotype, biography, work, hierarchy, giving of legitimacy, cult, sacred, canon.*

Літературна класика тим-то й цікава, що її по-новому відкриває для себе кожна чергова епоха, кожне концептуальне покоління. Проте перечитуючи класику в сучасному світлі, ми не завжди здаємо собі справу з того, наскільки попередні її інтерпретації визначили горизонт читацьких сподівань, наскільки вони заважили на стереотипному образі письменника, що став автором класичних творів. Так чи інакше, поняття класики формується на перетині різних тенденцій, і важливо знати не лише сьогоденну оцінку творів класичного рівня, а й історію їх інтерпретації, в якій, власне кажучи, відбивається найхарактерніша оптика сприйняття художньої літератури.

Із цього погляду, коли йдеться про класиків української літератури XIX та початку XX століття (періоду, який раніше називали "дожовтневим"), варто пригадати, що тривалий час їхня творчість була вписана в марксистсько-ленінську соціологічну матрицю культури з усіма відповідними похідними елементами. Здавалося б, домисли та спекуляції радянських інтерпретаторів давно втратили силу й однозначно дискредитовані. Однак якщо в академічно-науковому дискурсі вони переважно (хоча не зовсім) подолані, то в науково-популярному та масово-пропагандистському надалі процвітають буйним цвітом. Чітко викарбувані й відшліфовані тривалим ужитком, маркери біографічної і творчої ідентичності письменника-класика, про які далі піде мова, надалі функціонують: у шкільних підручниках, у музейних експозиціях, у ювілейних статтях тощо. Вони не

просто продовжують своє існування, а й незмірно тиражуються в умовах медійної епохи.

Життя і творчість Михайла Коцюбинського (1864–1913) цілком уміщується в межах дореволюційної епохи. Це означає, що творці радянської моделі культури сприймали його як постать другого плану, репрезентанта попередників (“предшественников”) революційних перетворень. Щоправда, окремі біографічні деталі уможливлювали адаптацію до нової ідеологічної кон’юнктури. З іншого боку, передчасна смерть письменника розв’язувала руки заангажованим критикам у їхніх довільних маніпуляціях: матеріал уже не міг чинити опору. Саме так відбувалася, як знаємо, “канонізація” передчасно померлих А. Блока, В. Маяковського, В. Чумака та багатьох інших.

Технологія радянської канонізації загалом традиційна. У випадку М. Коцюбинського вона виявляє свої типові ознаки. Мова йде про застосування механізмів легітимізації стосовно комуністичної доктрини. Такі механізми реалізувалися в кількох планах, а саме:

1. У сфері *ідейно-світоглядних орієнтацій*. Звісно, найбільшу вартість тут становили прихильники більшовизму. У випадку дореволюційного письменника акцентували бодай імовірно наближення до марксизму, так званий революційний демократизм. До такого погляду підтягували відповідні аргументи: зневажливе ставлення до “буржуазії та реакційних сил” (в нашому випадку зокрема до “буржуазно-націоналістичної інтелігенції”, що було подвійним ударом по пам’яті минулого), симпатії до селян та робітників, критичне трактування церкви та її служителів, співчуття революції 1905 року тощо.

2. У трактуванні *особистих зв’язків*. Тут маркерами слугували факти контактів з партійними та культурними діячами революційної орієнтації. У нашому випадку давалася взнаки ще тінь колоніального мислення, коли акцентували на відносинах із представниками “прогресивної російської культури” як пріоритетних для культурної легітимізації українського художника. Далі покажемо, що цей аспект творення культу, освячений пріоритетними іменами советського державного канону, виявився найбільш функціональним та затребуваним у радянській про-

паганді. Він, зрештою, й визначив характер радянського стереотипу М. Коцюбинського.

3. В *інтерпретації творчості*, яку слід було підпорядкувати панівній ідеологічній матриці соцреалізму. Робилося це в спосіб бінарно-опозиційного маркування. З одного боку, критики констатували близькість творчості письменника до марксистсько-революційних ідей, а навіть зародки нового методу. З іншого ж, указували на еволюційну дистанцію, що відділяла автора від творців нової доби, наголошували, що він “не доріс” до розуміння суті класової боротьби та історичної ролі пролетаріату. Як би там не було, справа інтерпретації – найбільш ефемерна матерія, через що в цьому плані широко практиковано всілякі домисли та містифікації, з ідеологічним, ясна річ, підтекстом.

Чому елементи технології названі саме в такому порядку? Чому аспекти творчості опинилися тут на останньому місці? Далі ми ще звертатимемось до прикладів. Тут же лише нагадаємо, що в соцреалістичній матриці творчість назагал не розглядається як акт самодостатній, тим паче – сакральний. Вона зведена до ролі виробництва, процесу [8, с. 321–322, 329]. А це означає, що сакральний сенс переноситься на інші сфери, які можуть надати авторитетності літературі, легітимізувати її в очах суспільства. Саме в такій ролі сприймаються сфери біографії, світогляду, особистих зв’язків, які й посідають тут ключову роль.

Такою є загальна схема, основана на християнсько-релігійних принципах *легітимізації*, *сакралізації*, *ієрархізації* об’єкта. Докладніше простежити її становлення та втілення можна за матеріалами преси 20-30-х років, яка добре відбиває поступове впровадження ідеологічного єдиномисля, коли “суспільство застигає і кристалізується” [13, с. 20, 46]. Семантика й риторика радянської критики М. Коцюбинського, репрезентуючи частковий випадок, водночас кидає світло на всю систему возведення в класики, на критеріювання культурних авторитетів сталінської доби.

Випадок Коцюбинського цікавий як приклад зворотної дії формованої в 30-х матриці соцреалізму. У стосунку до живих і активних письменників ця матриця передбачала навернення, “формовку”, відповідно до проголошеної декларації мистецтва

майбутнього [8, с. 301]. Щодо класики принцип “історичного оптимізму” мав бути реалізованим навспак, що нерідко перетворювалося у грубі домисли та маніпуляції, необхідні для того, аби вмістити письменника в прокрустове ложе акцептованої режимом творчості, зредукувати його творчий діапазон до конкретно-сталої пропагандистської функції (Лев Толстой як “дзеркало російської революції”, Максим Горький як “буревісник революції” та под.).

Тепер звернемося до пунктирного відтворення історії рецепції М. Коцюбинського як класика української літератури. Вихідною точкою нашої обсервації стають 20-і роки – період, коли вперше з’явилися повні видання письменника, а також було закладено основи коцюбинськознавства як наукової галузі. Перша половина та середина цього пореволюційного десятиліття минає під знаком множинності критичних перспектив, реалізованої у статтях та монографіях С. Єфремова, М. Зерова, М. Шамрая, В. Коряка та ін [15, с. 10–12]. Критики, хоча й різною мірою, та все ж визнавали естетичний критерій при поцінуванні літературного доробку Михайла Коцюбинського. Тому-то адекватними для цієї фази пізнання письменника були такі означення, як “поет української інтелігенції” (В. Коряк), “окличник новітньої краси” (В. Чапля) та под. [4, с. 105].

Виразна зміна рецептивної парадигми відбувається вже у 1928–1930 роках. Інтерпретацію письменника зводять до соціологічної площини, водночас монополізуючи цей підхід. Звідси слоган, який виразно регламентує канон, присвоюючи собі право на “справжність”, на відміну від інших можливих інтерпретацій. У статті І. Кулика він сформульований так: “За справжнього Коцюбинського” [10, с. 113]. Звідси також преференція “соціальної нерівності у творчості Михайла Коцюбинського” (С. Лавров) [10, с. 113]. Далі – більше. У двох публікаціях 1930 року вже знайдено основи підходу, що мав на меті легітимізувати творчість класика в умовах соціалістичної формації. Так, А. Матківський пише про “співця класової правди” [9], А. Тарнопольського ж захоплює “безвірник Коцюбинський” [24].

Утвердження та монументалізація канонічного образу відбувається в період 1934–1938 років. Очевидно, дати не випадкові. 1934-й, як відомо, видався переломним у радянській істо-

рії культури (XVII з’їзд партії більшовиків, створення Спілки письменників СРСР та затвердження доктрини соціалістичного реалізму). У нашому випадку було залучено ще один чинник, а саме – 70-річчя від дня народження Михайла Коцюбинського, що припало саме на 1934 рік. Для радянської пропаганди це був цілком добрий привід, аби остаточно закріпити своє монополне право на оцінку письменника та розтиражувати його ідеологічно “правильний”, очищений від ересі попередніх інтерпретацій, образ [7].

Цікаво, що, окрім педалювання двох уже відомих нам констант – класової боротьби [18] та атеїзму [19], 30-і роки вносять у характеристику М. Коцюбинського ще одну, яка виявляється пріоритетною для пропаганди. Це дружні стосунки з Алексеем Горьким [1; 12; 17; 20], а також зв’язки з російською літературою взагалі [22; 23]. Аспект, подвійно прикметний. Адже наголошування дружби двох авторів найбільш переконливо легітимізувало “прогресивну” функцію українського художника, максимально вивисувало його в ієрархії дореволюційних авторитетів. У цьому випадку він діставав благословення навіть не просто найбільшого офіційного письменника СРСР, “Буревісника революції” [16, 32], а й своєрідного “батька” соцреалізму. Такому ідеологічному завданню найвиразніше відповідав упорядкований та виданий у 1937 році збірник матеріалів “О. М. Горький і М. М. Коцюбинський” [12] з програмною статтею партійного критика І. Стебуна, яка розставляла “правильні” акценти вказаної теми [21].

Звернемо увагу, що книжка виходить через рік після смерті “Буревісника революції”, тобто її впорядники дістають карт-бланш для довільного трактування взаємин, оскільки обидва герої збірника вже покійні. І справді, літературне знайомство тут було виразно підігнане під пропагандистське лекало. Протестувати вже ніхто не наважився. Правда, М. Могилянський, письменник та перекладач Коцюбинського російською, залишив спогади, в яких категорично не погоджується з конструктами нової інтерпретації [11, 57–58]. Однак у публічному житті подібна оцінка вже не могла з’явитися; цензура такий шанс абсолютно виключала, через що спогади Могилянського збереглися лише в рукописі й були опубліковані по смерті автора.

Тут не місце оцінювати докладно спекуляції радянських критиків щодо дружніх стосунків Горького й Коцюбинського, які в біографіях обох були лише скромним епізодом, без жодних стратегічних наслідків. Зауважимо лише настійно акцентовану ієрархію: Горького трактовано не як колегу чи партнера (за віком, до речі, молодшого; знайомство відбулося за кілька років до смерті українського новеліста), а як авторитетнішого, старшого, досвідченішого, ідеологічно цнотливішого та більш зрілого. Схоже, такий образ російського письменника був некритично перенесений із 30-х років, з їхньою виразною тенденцією до “затвердіння” й канонізації [13, с. 46], у минуле, до 1910-х, коли відбулося зближення обох. Доходить до комічного, як-от у статті П. Дроздюка, який *нічого не сомняється* називає Коцюбинського “вихованцем О. М. Горького” [1]. У душі часу означає ці стосунки Б. Светланов, стаття якого має ударний заголовок “Два орли” [17].

Мотив революційного “учнівства” Коцюбинського в Горького став знахідкою 30-х років, хоча про дружні взаємини письменників було відомо ще з 1913 року, коли львівський “Літературно-науковий вісник” опублікував некролог пера Алексея Горького на смерть автора “Тіней забутих предків”. Педальовання топосу навчання, переймання єдино правильної істини у “старшого брата” – виразна ознака *провінційно-колоніального статусу* радянської української культури. Важливо пам’ятати сей момент, коли зіставляємо російський та український варіанти соцреалізму. Другий – явно ущербний у порівнянні з першим. Так само, очевидно, можемо оцінити білоруський, грузинський чи узбецький соцреалізм, які зажди лишалися неповними, недостатньо розбудованими моделями (головно репрезентованими в ліриці, мало – в епосі), що тяжіли й символічно апелювали до свого російського першообразу. П. Тичина, Янка Купала чи Самед Вургун ніколи не могли кваліфікуватись на рівні з провідними російськими авторами, їм завжди відведено роль маргінесу, хору. Саме через те національні варіанти соцреалізму в СРСР є принципово вторинним текстом культури. На нашому прикладі це лише принагідно оприявнюється. Хоча, з іншого боку, слід брати до уваги, що ці національні моделі директивно проголошеного в СРСР методу певною мірою дискримінували

його, підриваючи та розмиваючи зсередини, позбавляючи гомогенності й застиглості.

Тридцять років фактично сформували соцреалістичний канон рецепції М. Коцюбинського. Пізніше до нього лише додавалися окремі штрихи, переважно неістотні. Тому-то науково-критичні студії повоєнного періоду написані ніби за єдиним категоричним рецептом, а їхні відмінності мінімізовані. Інтерпретаційна схема в них цілком штивна, застигла, бо апробована й акцептована партійною пропагандою. Це викликало ефект сповільненої, цензурно окроєної та виразно заангажованої рецепції письменника, що розтягнулася у своїй монотонності й вихолощеності на кілька поколінь. Комуністична кон'юнктура зробила з Михайла Коцюбинського співця революції 1905 року, прибічника традиційного реалізму та зятятого опонента "Молодої музи" й модернізму взагалі. Свідоме зміщення, спотворення акцентів формувало спрощений та стривіалізований його образ у сприйнятті читача.

Парадоксально, але по-своєму закономірно, що твори, які сам М. Коцюбинський вважав за найслабші та яких соромився, радянські критики оголосили його творчою вершиною (повість "Fata morgana", новели "Подарунок на іменини", "Коні не винні"). Нічого дивного, якщо світогляд письменника зводили до революційного демократизму, що сприймалося як метонімія наближення до більшовицької ідеології. Теми та мотиви творів було прийнято трактувати як відбиття злободенних соціально-політичних проблем свого часу, хоча цей автор ніколи не прагнув до гострої актуальності дефінітивно, з природи таланту. А художню манеру прагнули узгодити з реалізоцентричною концепцією історії літератури, чинною в радянській літературознавчій моделі. На цьому полі – найбільше втрат і недоречностей, адже естетичні якості прози Коцюбинського тривалий час або не бралися до уваги, або свідомо маргіналізувалися прибічниками соціологічного методу в літературознавчій науці. Ця дослідницька інерція виявилася настільки сильною, що частково перейшла і в праці останнього часу, вже після оскарження соцреалістичного канону класики.

За добре свідчення закріпленості радянського образу М. Коцюбинського можуть правити передмови до солідних

видань його творчого доробку, що готувалися наприкінці 40-х років, – п’ятитомного київського [15, с. 14] та тритомного московського [6]. Хоча ці видання було задекларовано як наукові, академічні проекти, ідеологічна “правильність” чітко диктувала як загальний підхід, так і потребу приховувати або завуальовувати окремі факти. І що з того, що в титрах зазначали імена шановних академіків та професорів? Так, у підготовці п’ятитомного (незавершеного) зібрання творів М. Коцюбинського брали участь Павло Тичина, Юрій Кобилицький та Ілля Стебун. Академік П. Тичина, якому ієрархічна регламентація соцреалізму приписувала роль “учня” й вихованця письменника, писав у передмові до багатотомника, що на видатне місце в культурі минулого класик заслужив “через свій революційний демократизм; через незглибимий гуманізм глибокий, через правдивий показ реалістичним пером своїм класової боротьби селян українських (та й не тільки селян); через високу майстерність свою як художника” [25, с. 170]. Чи не симптоматично, що художня майстерність у цьому переліку заслуг та цнот опинилася на останньому місці?

А ось як характеризує творчу постать письменника С. Шаховський у передмові до тритомника перекладів російською мовою, що вийшов у Москві 1951 року [6]. Згрупуємо основні аргументи за вже зазначеними вище розділами. По-перше, *біографічні маркери*. Правильний життєпис забезпечують згадки про позитивний “негласный надзор” жандармів, про зв’язок з російським визвольним рухом та зацікавлення ідеями Леніна [26, с. 10–12]. Останнє – найбільший топос авторитетності, тому про це сказано докладно, хоча й неправдиво: “Коцюбинський, как и Грабовский, Леся Украинка, изучал и пропагандировал марксизм, был читателем и распространителем большевистской прессы. В личной библиотеке писателя было немало произведений классиков марксизма” [26, с. 12]. “Немало”, до речі, – це єдина брошура Ф. Енгельса “Людвиг Фейербах” (Львів, 1899), яку зафіксувала дослідниця письменникової бібліотеки в 1938 році [4, с. 156]. Можливо, С. Шаховському ця бібліографічна деталь була невідома, а може, він цілеспрямовано заповнював наперед задану матрицю, незважаючи на факти й не завдаючи собі труда їх звіряти.

Другий зріз легітимізації забезпечує характеристика *світогляду* та *взаємин* письменника. Тут також усе вивірено й правильно – звісно, ціною домислів та спритних маніпуляцій. Становлення переконань автор передмови вбачає не в літах молодості, а в останніх роках життя. Причина проста – потрібна прив’язка до революційних подій. Таким чином, заявлено, що “мировоззрение писателя и его эстетические принципы окончательно сформировались в годы революционного подъема” [26, с. 12]. Що більше, ці роки “имели огромное, решающее значение” [26, с. 13]. Як контраст до вказаного аспекту – погляд на національну проблематику, що зводиться до стандартної формули про осуд “декадентской, упаднической, националистической литературы” [26, с. 14].

Не менше значення мали, на переконання критика, контакти з “правильними” діями, себто “переписка и знакомство с украинскими и русскими передовыми писателями” [26, с. 12]. І вже найвище – той факт, що Коцюбинського “любил и ценил” Горький.

На третьому рівні, оцінюючи власне *творчість*, С. Шаховський так само діє за встановленою раніше регламентаційною схемою. Він указує на твори, які зручно трактувати в річищі соціально-класової боротьби, поминаючи увагою інші. Оскільки слушні оцінки такої боротьби письменником-немарксистом не випадає переконливо пояснити, в хід знову йде підміна понять. Де бракує логіки, залучено інтуїцію. Критик пише: “Политическое чутье помогало Коцюбинскому правильно разбираться в движущих силах исторического процесса” [26, с. 13].

Урешті, конклюдія статті покликана вказати місце письменника у чинній на той час ієрархії авторитетів. Це місце також подвійно маркується – серед попередників (регламент минулого) і прекурсорів-профестистів (візія майбутнього). “Коцюбинский по праву занимает видное место во всесоюзной сокровищнице классического наследия”, але водночас “является одним из глашатаев свободы и дружбы народов” [26, с. 32], що цінне для майбутніх поколінь борців за комунізм.

Дозволю собі принагідну увагу на тему “батьків” і “дітей”, яка апелює до ієрархічної регламентації тих часів. Якщо у згаданій вище канонічній схемі Горькому відводилася роль стар-

шого брата й мудрого поради́ника, то іншу грань цієї патріархальної моделі означували “діти” й послідовники, наявність яких мала переконати читача у спадкоємності революційної традиції. Справді, власні діти Коцюбинського стали учасниками більшовицького руху, хоча переважно безславно загинули, бо були репресовані в часи сталінізму. Але йдеться тут про дітей символічних. Серед тих, до чийх перших спроб прихильно ставився автор “Intermezzo”, були зокрема Павло Тичина та Василь Еллан-Блакитний – авторитети, уже вкомпоновані в іконостас української радянської літератури. Зрозуміло, що Тичина як чільний поет радянської України мав усіляко підтверджувати творчу спадкоємність щодо Коцюбинського, і він це робив, зокрема в ювілейних та оказіональних виступах. Назагал жорсткий і однозначний розподіл ієрархічних ролей чітко вказував роль і місце Михайла Коцюбинського в офіційному каноні – спадкоємця реалістів-народників XIX ст., сучасника й послідовника революціонерів початку XX ст. та “батька”, який своєю чергою благословляє перших письменників пореволюційної України (подібно, як Горький нібито напучував його самого). Так конструювався ланцюг спадкоємності й традиції нової культури, задивленої у “власну історію”, що складає її основний зміст [13, с. 46].

Щодо оцінки творчості, то в основі канону не випадково опинилася повість “Fata morgana”, в якій відображено (правда, в дуже своєрідний спосіб, через настрої селян) події революційного 1905 року. Наприклад, у розвідці реноманованого літературознавця Михайла Пархоменка цей твір представлено як вершину еволюції до марксизму, а також визначено функції партійної літератури, які нібито Коцюбинський виконував своєю зрілою творчістю. М. Пархоменко взагалі виділяє два провідні акценти, цілком передбачувані: рецепцію у творчості першої російської революції 1905 року та взаємини з А. М. Горьким. Відтак в основі канону опиняються “Fata morgana” і кілька новел з політичними мотивами (“Невідомий”, “Сміх”), що дає змогу інтерпретаторові піднести Коцюбинського до сталону пролетарської літератури, яка тоді всіляко акцептувалася, а також поставити врівень з передовими (тобто, партійними) письменниками Росії. У такий спосіб утверджувано право на

визнання Михайла Коцюбинського в тогочасній системі суспільних цінностей. Характерний наступний пасаж, у якому таке право утверджується через прилучення українського автора до партійної кон’юнктури та освяченого авторитету Горького: “Коцюбинский писал о революции с полным сознанием ответственности художника, избравшего столь высокую тему. И ему удалось создать подлинную эпопею о крестьянской жизни, о революционном союзе пролетариата и крестьянства – произведение непреходящего эстетического значения. В художественной летописи первой русской революции “Fata morgana” стоит на первом месте после бессмертной повести Горького “Мать” [14, с. 151]. Знову маємо однозначний орієнтир ієрархічного порядку.

Першочерговою справою радянських критиків було всіляке акцентування контактів Михайла Коцюбинського з марксизмом та соціалістичним рухом. На цьому ґрунті з окремих біографічних деталей форсовано думку про його неухильне зближення з марксистами-більшовиками, наслідком чого мало бути “прозріння” в питанні класової боротьби, котра буцімто позначилося на творах, писаних після 1905 року. Хоча насправді Коцюбинський не надто переймався справами політики й ніколи не ставив у залежність від неї художню творчість, а в житті утримував рівні контакти з представниками багатьох тогочасних партій. Проте важливо було задекларувати як домінанту його взаємини саме з більшовизмом. Коли аргументів для розгортання цієї тези бракувало, дослідники сягали ближчого оточення письменника. Його діти, справді, брали участь у революції на боці більшовиків, проте це вже інша історія, до якої письменник, котрий помер у 1913 році, має невелику причетність. Удямним фактом для радянських інтерпретаторів був життєвий шлях старшого сина Юрія Коцюбинського (1896–1937), який став одним із лідерів більшовицького руху періоду революції. Також – біографія Віталія Примакова (1897–1937), зятя Коцюбинських, відомого військового та партійного діяча, з не менш цікавою кар’єрою. Обоє стали жертвами репресій і вважалися табуйованими персонами, аж до реабілітації 50-х. Проте пізніше саме ця родинна історія стала одним із ударних аргументів на користь маєстату батька у книжці спогадів Ірини

Коцюбинської: відповідний розділ мав назву “Революційні традиції діють” [3, с. 192–199].

Таким чином, в утвердженні соцреалістичного стереотипу Коцюбинського виразно виділяється кілька фаз. Перша з них припадає на 1930–1938 роки й означає створення застиглого, канонічного образу письменника, дарма що робилося це брутально, ціною домислів та спрощень. Друга фаза хронологічно накладається на 40–50-і роки та характеризується розбудовою й деталізацією вже створеного образу. Цікавою є третя фаза канонотворення, що починається в 60-х та триває до упадку СРСР, тобто до кінця 80-х років. У межах цієї розвідки ми не ставимо за мету її аналізувати, тому обмежимося лише кількома штрихами, що мають важливе значення в контексті заявленої теми.

Варто зазначити ту парадоксальну особливість, що в 60–80-х роках одночасно відбувається і поступова профанація стереотипу під тиском обставин (зміна загальносуспільної атмосфери та культурних стандартів), і періодичні спроби його врятувати, злегка підретушовуючи. Це спонукає партійних критиків Коцюбинського до міцнішого акцентування вже засвоєних топосів, а також зумовлює пошук нових аргументів. Черговий сплеск пропагандистської хвилі припадає на 1964 рік, коли країна врочисто відзначала сторічний ювілей письменника (гіпертрофовані ювілеї культурних діячів в СРСР – то взагалі чудова тема для дослідника!). Попри численні ювілейні видання, статті в періодиці, фільми, театральні вистави тощо, критика не потрапила знайти для класика відповідного слогану, який би закріпив його позицію серед ідеологічних авторитетів (на взір російських, в Україні такі слогани також широко застосовували, як-от: “великий Кобзар” (Т. Шевченко), “великий Каменяр” (І. Франко), “співачка досвітніх огнів” (Леся Українка), “співець єдиної родини” (П. Тичина) тощо). Уживане щодо Михайла Коцюбинського “великий сонцепоклонник” (Н. Калениченко та ін.) було неточним, неоднозначним окресленням, що не могло претендувати на маскультівський слоган.

Криза критичного дискурсу проявилася в тому, що він, лишаючись вірнопідданським, не продукував нічого нового і яскравого. Правда, на цьому тлі з’явився шанс для соло най-

молодшої доньки письменника, Ірини Коцюбинської, яка в цей період завідувала його музеєм у Чернігова. Її голос привернув увагу не так родинними інтонаціями (хоча вони додавали переконливості виступам), і не так цілковитою лояльністю щодо режиму, як надто сміливими, на межі авантюрності, припущеннями, що були одразу ж підхоплені пропагандистським апаратом. Квінтесенцією спроби оновлення стереотипу стала книжка І. Коцюбинської “Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського” (1965) [3].

Саме Ірина Коцюбинська зініціювала появу аргументу найвищої легітимізації класика, якого бракувало всій схемі раніше. Дарма, що заради цього їй довелося створити чергову фальшивку. Ідея полягала в тому, щоб до дружби з Горьким, яка очевидно освячувала й ушляхетнювала авторитет українського письменника серед “передової” літератури, додати вагомі факти на користь його політичної правильності. Звичайно, такі факти дослідниця знайшла в родинному оточенні, тим більше, що цьому сприяла реабілітація раніше репресованих комуністичних діячів Ю. Коцюбинського та В. Примакова. Однак вона пішла далі й ризикнула гіпотезою, яка виявилася дуже вдалим *know-how* для пропагандистської машини і, розтиражована останньою, стала безкритично сприйматися як незаперечний факт. Ідеться про найвищу з можливих сатисфакцій, які міг отримати дореволюційний письменник, – благословення самого вождя пролетаріату.

Версія знайомства М. Коцюбинського з В. Леніним виникла із зіставлення біографічних фактів, з яких слідувало, що ці діячі в один час мешкали на Капрі й були серед численних гостей вілли Горького. Цього вистачило І. Коцюбинській для новаторської гіпотези, яку вона вперше висловила в журнальній публікації (хто знає, чи не з намови партійних функціонерів?) [2], а пізніше зафіксувала у своїй книзі [3]. Брак документальних доказів авторка сумлінно компенсувала за допомогою двох речей: по-перше, топосу авторитетності (як член родини письменника, його донька); по-друге, публіцистичним пафосом, у кращому дусі советських агіток. Може, через те згодом майже блискучо був сприйнятий у суспільстві за факт, у вірогідності якого й сьогодні мало хто сумнівається.

І це при тому, що ніхто з усіх трьох фігурантів цієї ймовірної зустрічі на Капрі в жодному місці про неї не згадав (!). Щоправда, авторка нарису, коментуючи брак інформації про Вожда в кореспонденції Коцюбинського, додумалась до того, щоб пояснити її “суворою конспірацією”, якої нібито дотримувався письменник. Вона переконує читача: “Зрозуміло, що зустріч з В. І. Леніним схвилювала Коцюбинського. Йому захотілось поділитися нею з рідними й близькими. Але сувора конспірація не дозволяла назвати в листах ім’я Леніна”. Більше того, додумлює, що в одному з листів він “натякає [...] на присутність Володимира Ілліча” [3, с. 170].

Зрештою, І. Коцюбинська не вельми переймалася доведенням переконливості своєї гіпотези. Більше уваги й запалу вона присвятила тому, аби глорифікувати свою знахідку, піднести її до рівня архіважливих у житті письменника. Звідси – система вибудованих аргументів про надзвичайність зустрічі з Вождем для самого М. Коцюбинського. У цій схемі чимало нагадує вже випрацюваний раніше сценарій легітимізації через зустріч з М. Горьким, однак акцент “впливу” та “навчання” ставиться ще більш старанно та твердо:

“Знайомство з В. І. Леніним залишило незабутнє враження, позитивно позначилось на творчому та політичному формуванні письменника М. М. Коцюбинського.

Він ще гостріше відчув і осягнув велику відповідальність перед батьківщиною, перед трудовим народом за те покликання письменника-революціонера соціального напрямку, яке поставило його в шеренгу передових мислителів і борців за щастя народу” [3, с. 172].

На цьому випадку завершити цей короткий аналіз конструювання стереотипу “революційного” письменника. Колективні зусилля й тривалий час його функціонування справили той ефект, що позбування радянського стереотипу Коцюбинського й досі лишається процесом незавершеним, із багатьма риторичними знаками питання. Тому актуальними понині є слова Михайлини Коцюбинської, сказані двадцять років тому, причому досить обережно, з очевидними евфемізмами: “Дружба з Горьким, близькість до визвольного руху, художнє осмислення революційної ситуації в Росії початку століття – все це, звичай-

но, реалії життя й творчості Коцюбинського. Та гіпертрофовані, позбавлені реальних складнощів і живих відтінків, вони підпорядковувалися панівним ідеологічним міфам і “розмивали” справжню картину його творчості. Письменника перетворювали на речника готових істин, що із слухняністю першого учня підхоплював їх та ілюстрував” [5, с. 230].

Справді, в рамках означеного стереотипу Коцюбинському відводилася цілком типова інструментальна функція, яку режим визначив для діячів культури. Незважаючи на піднесення авторитету письменника через зустрічі з найбільш сакралізованими героями советського іконостасу – А. М. Горьким та В. І. Леніним, насправді його культурна постать зазнала потрійної дискримінації. Соцреалістична технологія возведення в класики, хоча й причинилася до популяризації творчості цього автора, залишила у своїй тіні значні втрати. Вона звузила образ письменника до добре втертого шаблону, якому була вготована скромна, вторинна роль на шахівниці масової пропаганди.

По-перше, постать Михайла Коцюбинського в радянські часи зазнала дискримінації в ранзі літературної, естетичної вартості. Її інтерпретатори зводили нанівець, підпорядковуючи вульгарно-соціологічним критеріям, і це при тому, що автор “Intermezzo”, поза сумнівом, є одним з найбільш витончених майстрів української прози. По-друге, дискримінаційному впливові улягла індивідуальна ідентичність, досить-таки яскрава у випадку М. Коцюбинського, проте принципово нівельована в ідеологічній матриці, в якій, як відомо акцептували масу й не хотіли бачити індивідуальність, своєрідність [13, с. 145]. По-третє, потерпіла й національна якість, яку трактували підрядно, зводячи до маргінальності, що мала на меті пояснити віртуальну потребу “старшого брата” та його згоди на акцептацію в новоутверджуваному каноні. Отже, сьогодні й випадає, озирюючись у минуле, добре поміркувати над балансом подібних “здобутків і втрат”, тим більше, що експерименти з творенням тоталітарної ідеології в наших широтах ще зарано списувати до історичного архіву.

Список використаних джерел:

1. Дроздюк П. Вихованець О. М. Горького / П. Дроздюк // Більшовик. – 1935. – 22 червня.
2. Коцюбинська І. Під впливом ленінських ідей / Ірина Коцюбинська // Дніпро. – 1963. – № 4. – С. 145–161.
3. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про М. М. Коцюбинського / Ірина Коцюбинська. – К.: Дніпро, 1965. – 202 с.
4. Коцюбинська К. Короткий опис бібліотеки М. М. Коцюбинського / К. Коцюбинська // Радянське літературознавство. – 1938. – № 2–3. – С. 149–157.
5. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима // Мої обрії: В 2 т. / Михайлина Коцюбинська. – Т. 1. – К.: Дух і Літера, 2004. – С. 229–261.
6. Коцюбинский М. Собрание сочинений: в 3 т. / Пер. с укр.; под ред. П. Тычины и Н. Ушакова / Михаил Коцюбинский. – М.: ГИХЛ, 1951. – Т. 1. – 528 с.
7. Кулик І. Михайло Коцюбинський / // Червоний шлях. – 1934. – № 11–12. – С. 146–167.
8. Литовская М. Формирование соцреалистического канона / Мария Литовская // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. – Кн. 1: Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Д. Лейдерман. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 295–330.
9. Матківський А. Михайло Михайлович Коцюбинський – співець класової правди / А. Матківський // Селянська правда. – 1930. – № 112 (17–18 вересня). – С. 2.
10. Михайло Коцюбинський. Бібліографічний покажчик / Склад М. Мороз; відпов. ред. С. Шаховський. – К.: Наукова думка, 1964. – 268 с.
11. Могилянський М. “Чернігівський період” М. М. Коцюбинського (На підставі особистих спогадів) / Михайло Могилянський // Слово і Час. – 1990. – № 12. – С. 49–62.
12. О. М. Горький і М. М. Коцюбинський: Зб. матеріалів / Передм. і упор. І. Стебуна. – К.: Держлітвидав, 1937. – 141 с.
13. Паперный В. Культура Два. – 2-е изд., испр. и доп. / Владимир Паперный. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2007. – 408 с.
14. Пархоменко М. Творчество М. Коцюбинского // Пархоменко М. Н. Статьи об украинской литературе / М. Пархоменко. – К.: Днипро, 1986. – С. 124–161.
15. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: Літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К.: Академія, 2010. – 304 с.

16. Сарнов Б. Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма / Бенедикт Сарнов. – Москва: Эксмо, 2005. – 768 с.
17. Светланов Б. Два орли [О. М. Горький і М. М. Коцюбинський] / Б. Светланов // Зоря. – 1938. – 24 квітня.
18. Співець селянської революційної демократії // Більшовик. – 1938. – 24 квітня.
19. Стебун І. Атеїстичні мовити в творчості М. Коцюбинського / І. Стебун // Безбожник. – 1937. – 29 вересня.
20. Стебун І. Горький і Коцюбинський / І. Стебун // Літературна газета. – 1935. – 6 квітня.
21. Стебун І. О. М. Горький і М. М. Коцюбинський / І. Стебун // О. М. Горький і М. М. Коцюбинський: Зб. матеріалів. – К.: Держлітвидав, 1937. – С. 5–27.
22. Стебун І. Коцюбинський і російська література / І. Стебун // Більшовик. – 1938. – 24 квітня.
23. Стебун І. Коцюбинський и русская литература / И. Стебун // Советская Украина. – 1938. – 24 апреля.
24. Тарнопольський А. Безвірник Коцюбинський / А. Тарнопольський // На громадській роботі. – 1920. – № 5. – С. 12–17.
25. Тичина П. Михайло Михайлович Коцюбинський / Павло Тичина // Зібрання творів: У 12 т. – Т. 9: Статті, рецензії, доповіді, виступи. 1946–1959. – К.: Наукова думка, 1987.
26. Шаховский С. Жизнь и творчество М. М. Коцюбинского / С. Шаховский // Коцюбинский М. Собрание сочинений: в 3 т. / Пер. с укр.; под ред. П. Тычины и Н. Ушакова. – М.: ГИХЛ, 1951. – Т. 1. – С. 7–32.

УДК 821. 161. 2-6. 09

Пухонська Оксана

ОБРАЗ МІСТА У ПОЕЗІЇ АВТОРІВ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті окреслено особливості образу міста в сучасній українській поезії. Також проаналізовано різноманітність вияву актуального образу та проведено паралелі між текстами кількох авторів одного покоління. Автор досліджує специфіку смислового наповнення урбаністичної лірики, її значення та місце в сучасному літературному процесі загалом.

Ключові слова: поезія, образ, текст, місто, урбаністичний простір, ліричний герой.

В статье определяются особенности образа города в современной украинской поэзии. Также проанализировано разнообразие актуального образа и проведены параллели между текстами нескольких авторов одного поколения. Автор исследует специфику смыслового наполнения урбанистической лирики, ее значение и место в современном литературном процессе.

Ключевые слова: поэзия, образ, текст, город, урбанистическое пространство, лирический герой.

The article outlines peculiarities of the image of the city in the modern Ukrainian poetry. Also it is analyzed different interpretations of this image and compare of it in different texts. The author of the article research plot's specific of urbanistic lyric and it's place in the modern literature process.

Key words: poetry, image, text, city, urbanic space.

Постановка проблеми. Українська поезія впродовж усього періоду свого існування займала провідні позиції серед інших родів вітчизняної літератури. Причини цьому варто вбачати в етнопсихологічних та соціокультурних аспектах, зокрема у

фольклорному характері національної ментальності чи, радше, сентиментальності. Однак тема міста у поезії, як і загалом в українській літературі загалом, виникає доволі пізно як реакція на соціальний чинник, яким стала індустріалізація вітчизняного суспільства наприкінці XIX та на початку XX століть. Культурним осередком впродовж тривалого часу усе одно залишалося село. Відтак українська література XX століття наполегливо тяжіла до інтерпретації Міста як негативного, всепоглинаючого Молоху, Міста-Привида (наголошуємо на парадигмі: В. Підмогильний, ранній В. Сосюра, Б.-І. Антонич), власне, до образу продажного Міста [1, с. 9-10].

Вже у літературі перших десятиліть минулого століття місто стає не просто художнім простором, а й персонажем і текстом, останній розкриває перед митцем безліч шляхів інтерпретацій. За Я. Поліщуком, у літературі XX століття місто є не лише мотивом, темою чи культурним топосом; воно заклало основи новітньої культури з її характерними, питома урбаністичними формами [12, с. 117].

Початок нового, XXI століття в художній словесності став періодом домінування урбаністичного простору у форматі літератури, зокрема поезії. Центр соціального, економічного, політичного і, найголовніше, культурного життя остаточно перемістився у Місто. Настав час творення текстів якісно нового характеру, де середовище міста є не просто локусом чи хронотопом, але є самодостатньою темою. Урбанізм означає спосіб життя [7, с. 198]. Людина стає частиною міста, яке задовольняє її фізичні, фізіологічні і частково метафізичні потреби, проте залишається ніша, яка потребує абстрагування від обмеженого простору, безперервного руху, що часто є метафоричним зображенням урбанізованого середовища. В контексті психологічного осмислення проблеми можемо говорити про трагедію особистості, яка полягає не так у позиціонуванні себе в певному просторі, як радше у неможливості самоідентифікації у цьому ж просторі. Актуальність осмислення такого явища продиктована недостатньою кількістю в національному літературознавстві монографічних праць, де було би проаналізовано нову українську поезію з позицій урбаністики. Обраний аспект аналізу пропонує багате смислове поле для філологічної інтер-

претації, а також для заглиблення в специфіку сучасного вірша взагалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському літературознавстві останніх років сучасна поезія досліджена на рівні рецензій, відгуків та критичних статей на окремі видання, антології, добірки тощо. Урбаністична тематика у поезії молодих авторів знаходить себе у ґрунтовних дослідженнях сучасної літератури загалом, таких як праці Т. Возняка [2], Т. Гундорової [4], Я. Поліщука [12; 13], Р. Харчук.

Мотив міста в постмодерній українській поезії перетворюється у своєрідний метамотив. Причиною цьому є не лише вищезазначені чинники, а й психологічний фактор. Його суть полягає в тому, що всі ці аспекти формують відчуття самотності ліричного персонажа, в результаті чого відбувається глибинне переосмислення власного місця в соціумі по відношенню до себе та інших, що і спричиняє саме таке поетичне самовираження молодими авторами.

Вартою уваги є досі актуальна дихотомія відносин місто/село в літературній проекції. Якщо на початку минулого століття тема міста у творчості поетів була означена як противага сільським мотивам, а причиною були відповідні літературні процеси, які мали загалом на меті таку точку зору, то сьогодні місто стає мотивом творчості як окремий індивідуальний образ, що не протиставляється, а навпаки, часто репрезентує себе як єдиний і незамінний.

Загалом постмодерна поезія – поезія синонімічна урбаністичній. Навіть якщо образ міста не виписаний конкретно, то дуже часто він проектується самою істотою ліричного персонажа, його світоглядом, відчуттями, роздумами, рефлексіями. Така ж, мабуть, свідомість покоління, яке впливається у літературний процес із різних боків, проте, так чи інакше, доходить до позиціонування себе саме в міському часопросторі, де або проростає, або губиться серед стоголового шуму-крику нового-часного простору поетичного.

Мета статті. Проблема дослідження урбаністичної тематики у поетичному тексті нашого часу, незважаючи на свою актуальність, залишається на маргінесі літературознавчих дискурсів. Тому ця стаття покликана виявити художні особливості образу

міста, його різні смислові варіації в поетичній інтерпретації авторів покоління Міленіуму.

Виходячи з позицій постструктурального розуміння тексту (Р. Барт, Ж. Деріда та ін.), трактуємо це поняття максимально широко, а саме таким чином, що урбаністичний простір постає перед нами не лише як середовище, у якому існує ліричний персонаж, а як локус, який формує його, співіснує разом із ним, сам стає ліричним персонажем.

Виклад основного матеріалу. Місто як поетичний образ стає антропологізованим ліричним персонажем, тому що не мислиться поза контекстом людини. І в цьому випадку здебільшого мається на увазі не людина як його частина, а радше місто стає частиною людини, інструментом позиціонування себе у просторі і часі, що часто постає як замкнутий. Наприклад, у вірші С. Ушкалова “Перипатетика блюз”: *“я блукаю по пам’яті майданами міста / і знову не бачу неба / десть там крізь розпечені надра бетону / проростають мої дерева”* [5, с. 279]. У цьому випадку місто – образ уяви, продиктований конкретними візіями пам’яті. Проте образ типовий і характерний – простір бетону, у якому не видно неба, у якому ліричний герой блукає чи то у пошуках втраченого часу, чи у пошуках себе. За В. Цибульком, це можна назвати черговим освоєнням “простору і часу покоління, котре здатне обрахувати втрачене” [14, с. 73].

Суїцидним і апокаліптичним світом представлене місто у диптиху Лариси Радченко “Урбаністичне (Місто Каїна)” та “Урбаністичне (Місто Авеля)”. Інтертекст із біблійним сюжетом у цьому випадку прочитується через приреченість, фатальність, абсурдність, смерть міста як чогось світлого, чистого, органічного; натомість те, що чуже людській природі, залишається. І в цьому треба тривати, бо безперервним є *“місто в нашійнику зашморгу з вигнутих колій / кліпає сонно повіками вікнами офісів / всюди реклами молитви святій кока-колі / і непорочності тампаксів-памперсів-олвейсів”*, у той час як *“місто лежить в березневному сні – напівкомі / відблиски фар ріжуть вени його асфальтовані / краплі з дахів неприємно так сиплють за комір / люди за зиму забули навіть і хто вони”* [10, с. 189]. У літературі модернізму досліджуваний топос здебільшого постає у

бінарній опозиції “Людина – Місто”, які ані доповнюють одне одного, ані взаємовиключають.

Я. Поліщук пише про відчуженість міської культури новітніх часів від українства, зокрема через мову, яка була витіснена на маргінес у процесі русифікації [13, с. 10]. У нашому контексті можемо говорити про відчуженість особистості в урбаністичному просторі, без якої, власне кажучи, культура не може формуватися. У Галини Бабак знаходимо такий текст: *“Дивакуватий старий шукав вихід у стіні / в метро. / – Дівче, а де тут двері? / Розгубилася...”* [9, с. 316]. Окрім проблеми освоєння міського простору, який постає в образі “метро”, маємо до справи з проблемою сприйняття його представниками двох генерацій. У образі “старого” представлено власне Людину, яка є однією з ланок вищезгаданого протиставлення. Ця людина шукає виходу із того, що їй неприродне. Сам факт пошуку виходу із метро, якого немає, апелює до розуміння несприйняття міста як замкнутого простору. Більшого контрасту додає “розгубленість” ліричної героїні, яка не те що не знає, де вихід, а навіть не задумується над цим. Для неї це середовище звичне, буденне. Для представників сучасного покоління традиційна опозиція місто/село вже втратила значення. І навіть якщо сприймають місто як “бетонного монстра”, їм не важливо, де вихід, чи є він, а радше де їхнє місце у цьому просторі.

Ілюстрацією такого висновку може стати поетичне бачення міста Яноу Климентовською, у якої:

...місто зав'язує шию плетеним шарфиком...

...місто стирає зі стін учораїніх героїв...

...місто фарбує обличчя штучними барвами...

...з містом щоденно мусиш ставати до бою... [6, с. 120]

У цьому контексті звернемо також увагу на те, що доволі часто образ міста представлений не в безпосередньому своєму вияві, а через інші образи, які асоціативно пов'язані з провідним мотивом. Характерними в такому плані є рядки з поезії Ігоря Вовка, які, навіть вирвані з загального контексту, візуалізують перед читачем образ міста, даючи йому певну характеристику: *“Машини, машини, машини, машини... / Будинки врізані в небо мов скелі...”*, *“Дороги, вокзали, мости і алеї... / Руки до сонця здіймають дерева – / Сонце з бетону –*

сіре мов скеля...” [8]. Такого ж настрою надає своєму твору “Склавши в човник дитячі пальчики...” й Ірина Зеленько. Але авторка вносить у свій контекст ще й мотив несумісності міського конгломерату із природою, а тому звертає увагу на те, що “*На щербатім бордюрі вулиці / Впали квіти, автом зіпсовані*” [5, с. 312]. Попри несумісність ліричного персонажа із тим локусом, у якому він перебуває, все ж відчувається певна нероздільність із ним, що Л. Гінзбург вважає цілком природним для поезії “урбаністичної епохи” [3, с. 112].

Але згаданий вище мотив не є домінантою досліджуваної проблеми. Поезія власне про місто також має інший, цілком протилежний свій вияв. З цієї точки зору візьмемо до уваги твори, в яких місто постає як своєрідна оаза людського світосприйняття, де людина перебуває із цим середовищем у цілковитій гармонії, відкриваючи в собі всю його красу і здатність до співжиття із особистістю, формуванням її. Таке місто – не монстр, а продукт людського мистецтва, якому властиві естетичні характеристики. Хоча тут проявляється суттєва різниця у тематичному спрямуванні та внутрішній мотивації творів. Основним чинником, який формує позитивний образ урбаністичного середовища, є його внутрішнє сприйняття, ґрунтоване на позиції настроєності. Як ось, наприклад, у Дмитра Чистяка: “*у розповні осінньої днини / ізійду я на київський пагорб / що шпиниться й досниться / тремко*” [6]. Спостерігаємо смислову колористику образів, яка формує характерний настій тексту, відриваючи його від розуміння міста як обмеженого простору. Цей простір наповнений експресією ліричного персонажа, в очікуванні якого позитивне налаштування себе на сприйняття того чи іншого явища. Натомість ліричний персонаж Максима Лижова у тексті Києва вбачає “*місто-плач у відлунні воронячих зграй*”, де “*надзвуківий швидкісний трамвай замріявся про місто-нескінченність*”, а в той час “*між містом на дні і містом на дніпрі – / місто-прірва*” [5, с. 144-145].

У Альбіни Маляра: “*призахідне сонце / запалює вікна / міста / в якому хочу / народжуватися / і помирати / любити / і належати щодня...*” [11, с. 11]. Лірична героїня визнає, що виростає у цей простір і виростає в ньому як індивідуальність, бо тільки в ньому може бути і збутися: “*для повного щастя / мені потрі-*

бен / мегаполіс”. Натомість ліричний персонаж Олега Коцарева сподівається, що “...це ж навіть можна повірити що картопляний / кальян міста не згасне” [9, с. 14].

Висновки. По-перше, урбаністична тематика є провідною в поезії молодих авторів, що пояснюється остаточним переміщенням літературного життя у міський локус. По-друге, образ міста у ліриці молодих авторів здебільшого постає як замкнуте неорганічне середовище, якому протистоїть людська сутність, проте все ж намагається знайти своє місце, сформувати власну ідентичність. По-третє, на протигагу сірому, шумному, закам’янілому стереотипові міста постає інший образ: середовища, в якому “хочеться народжуватись”. По-четверте, урбаністична тематика молоді української поезії цілком вписується у річище постмодерного літературного дискурсу, про що свідчить її експериментальний характер та гра зі смислами. У цьому плані часте використання образів і мотивів міста маркує базовий часопростір нової літературної генерації.

Список використаних джерел:

1. Біла А. Від ломки до ломки... (лірика Сергія Жадана) / Анна Біла // Кальміус: Літературно-мистецький альманах. – 2000. – № 1-2. – С. 8-9.
2. Возняк Т. Феномен міста / Тарас Возняк. – Львів: Бібліотека журналу “І”, 2009. – 334 с.
3. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград: Сов. пис., 1986. – 301 с.
4. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамар Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
5. Дві тони: Антологія поезії двотисячників. – К.: Маузер, 2007. – 302 с.
6. Ірпінські світанки: поезія і проза учасників всеукраїнської наради молодих літераторів 2007 року. – Біла Церква: Буква, 2008. – 220 с.
7. Іщенко В. Г. Рання творчість В. Стуса в контексті урбаністичної проблематики новітньої літератури / Віктор Іщенко // Наукові записки. Серія “Філологічна”. – Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”, 2011. – Вип. 21. – С. 197-207.
8. Клуб Поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua>

9. Літпошта: (збірка молодої поезії, і не тільки...) / упоряд. М. Шунь, І. Павлюк, О. Жупанський. – К.: Вид-во Жупанського, 2009. – 317 с.

10. ЛяЛяК. (Львівська літературна криївка): Антологія поезії 2000 рр. / Упорядник Марія Шунь. – Львів: ЛА "Піраміда", 2010. – 264 с.

11. Маляр А. Урбаністична сповідь / Альбіна Маляр. – К.: Нео-палима купина, 2006. – 72 с.

12. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Олексійович Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 288 с.

13. Поліщук Я. О. Ревізії пам'яті : літературна критика / Ярослав Олексійович Поліщук. – Луцьк : ПВД "Твердия", 2011. – 216 с.

14. Цибулько В. Майн кайф. Книга для народу / Володимир Цибулько. – Львів: Кальварія, 2000.

УДК 821. 161.2-1.09

Райбедюк Галина

КОНЦЕПТ “ДУША” В АНТРОПОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ В. СТУСА

У статті досліджується функціонування в поезії В. Стуса концепту “душа” та споріднених концептів метафізичного характеру, що структурують сакральне поле його тексту. Авторська репрезентація “душі” розглядається як традиційний прояв етичного буття й духовної сутності людини, носій почуттів і волі суб’єкта й водночас виводиться з усталених семантичних меж у площину психоаналізу.

Ключові слова: антропологічна парадигма, концепт, душа, профанне, сакральне, містицизм, хронотоп.

В статье исследуется функционирование в поэзии В. Стуса концепта “душа” и родственных концептов метафизического характера, которые структурируют сакральное поле его текста. Авторская репрезентация “души” рассматривается как традиционное проявление этического бытия и духовной сущности человека, носитель чувств и воли субъекта и одновременно выводится из установившихся семантических границ в плоскость психоанализа.

Ключевые слова: антропологическая парадигма, концепт, душа, профанное, сакральное, мистицизм, хронотоп.

The article examines the functioning of the concept “soul” in the poetry of V. Stus and related concepts of the metaphysical nature, which structure the sacred field of the text. The author’s representation of “soul” is seen as the traditional manifestation of the moral existence and spiritual being of the human, the carrier feelings and liberty of the person and simultaneously displayed from fixed semantic boundaries in the plane of the psychoanalysis.

Key words: anthropological paradigm, the concept, the soul, profane, sacred, mysticism, chronotope.

Поетія Василя Стуса постає в тому “сйаві”, що його чеський філософ Ян Паточка означив як “антропологічну” метафізику, основним аспектом якої є антропоцентризм, який виводить “людину чи тільки вирішальну її сторону – суб’єкт, дух – у центр і на вершину універсуму” [10, 22]. Художні смисли авторського тексту поета конституюються головним чином антропологічним вектором відображення буття й осягнення місця людини в ньому. В цілому його лірика асоціюється з “метафізичною книгою буття людського духу, приреченого виростати всередину” [18, 330]. Об’єкт поетичного осмислення В. Стуса лежить не стільки в онтологічній, скільки в екзистенційній площині. Він артикулює “глибоко особистісне переживання присутності сакрального в профанній реальності й у причетності трансцендентних цінностей до фізичного й історичного світу” [3, 26]. В цьому ж ракурсі відбувається і напрям художнього мислення поета, спосіб конструювання ним “фігури автора” (М. Фуко), а відтак суб’єктивної сфери його лірики з її виразно авторитарним статусом авторського “Я”.

Буття людини в художньому осмисленні В. Стуса “параметрується з Абсолютом” (В. Моренець); об’єктом його поетичної рефлексії стає “дорога в вічність”, “ламка і витка всеспадна дорога. Дорога до Бога ...”. У віршах митця прочитуємо прагнення “просторитися в безмежжі” (“Розпросторся, душе моя, / на чотири татамі ...”). Способом його самоокреслення, як видно, виступають духовні “самоздвиги” в ірраціональний простір буття й метафізичне часотривання. На особливу увагу в цьому сенсі заслуговує творча репрезентація концепту “душа”, що є проявом етичного буття й водночас маркером духовної сутності Я-особистості, носієм почуттів і волі суб’єкта лірики, виразником особистих авторефлексій митця. Цей метафізичний концепт значною мірою структурує матрицю авторського тексту В. Стуса. Має цілковиту рацію М. Кодак, підкреслюючи, що поет “вочевидь сприймав формулу Заболоцького: “Душа обязана трудиться” ... Йому добре відома – і прийнятна “душа” В. Стефаника, розвинена, за зізнанням новеліста, до “всестерплячості і всеболючості” [4, 175]. Не можна не погодитись і з М. Коцюбинською, що за кожним словом В. Стуса – “біографія душі: настроєві реалії, спонтанні реакції, дозрівання – емоційне, світоглядне, мистецьке, будован-

ня себе, “кам’яніння” [6, 144]. Аналогічне відзначав свого часу і Ю. Шерех, підкреслюючи, що “для нього (Стуса) теми й мотиви – тільки виходи у внутрішній світ, у щоденник душі, у невислані листи до інших про власне внутрішнє” [23, 109]. Такі висновки дослідників спадщини поета свідчать про концептуальний статус поняття “душа” в його художньо-філософській системі, що увиразнює інтровертний характер авторської установки.

У творчості В. Стуса мікроконтексти зі словом “душа” та похідні від нього вельми частотні. Так, приміром, у збірці “Час творчості”, що засвідчила, за словами Д. Стуса, “народження нової поетичної мови, нових текстів” [19, 6], лексема “душа” та її інваріанти зустрічаються 144 рази. Особливі наголоси на цьому понятті притаманні багатьом листам митця до різних адресатів. Особливо зворушливими є його роздумами про потребу чистоти людської душі в листах до сина. Наведемо один із багатьох можливих прикладів із листа від 22.03.1982 р.: “За своєю душею треба стежити так само, як за тілом. Потрібен для душі свій душ, їй теж треба чистити зуби. Коли я був у Твоєму віці, то регулярно влаштовував собі сповідь: що ти зробив за місяць чи два доброго, що злого. І картав себе за недобре. І виробив був добру здатність – дбати про душу. Чиста, світла душа – то запорака людського здоров’я” [16, 419]. Отже, В. Стус трактує “душу” насамперед як спрямованість внутрішнього світу людини на *добротворення / злотворення*. Слово “душа” є не тільки частотною й високоінформативною одиницею поетичного словника та епістолярію митця. Цей концепт формує образний світ його поезії, чітко окреслює стабільний мікрокосм, передає духовну атмосферу буття суб’єкта лірики, співвіднесеність із пошуками ним віри, шляхів долання непоборних меж, врешті – наповнення внутрішнього світу новою метою, новим смыслом в умовах “вертикальної труни”. Поезія для В. Стуса стає свого роду “душетерапією” (М. Кодак), “історією душі” (Н. Зборовська). Має цілковиту рацію В. Моренець, стверджуючи, що “вся лірика Стуса є титанічним актом вивільнення душі з-під влади руйнівних сил, відродження Віри у високому й складному її розумінні, що веде до рішучих змін у ментальності соціуму” [9, 103].

Однак, незважаючи на те, що творча постава В. Стуса давно “відкрита” й до певної міри канонізована, для сучасного “укра-

їнського літературознавства Василь Стус, за слушним зауваженням К. Москальця, й досі залишається надто недосяжним на підкорених ним верховинах духу” [9, 25]. Дух же як “предмет душевного досвіду” [24, 325] в сучасному стусознавстві не ставав ще об’єктом спеціального наукового осмислення. Саме цим зумовлена актуальність порушеної у статті проблеми інтерпретації творчості поета, системогенези його авторської свідомості, її індивідуальних параметральних ознак. Метою статті є дослідження концепту “душа” як духовного коду художньої свідомості В. Стуса. Основними завданнями бачимо з’ясування різних проявів авторської репрезентації “душі” в ліриці та епістолярії поета, що формує антропологічний вектор його творчої самореалізації.

У сучасній науці” термін “душа” не використовується. Та й, власне, саме існування душі наукою не доведено. Душу зазвичай пов’язують із божественною сферою; її вважають “нематеріальним і незалежним від тіла життєдайним началом” [11, 114]. Формування уявлення про душу припадає на язичницьку добу, пов’язану з анімістичними віруваннями наших пращурів. Міфопоетичний канон трактує душу як “внутрішню сутність людини, яка входить у неї від народження, а по смерті відділяється від тіла і живе окремим життям; двійник людини за її життя, який наділений рисами міфічного персонажа” [1, 169]. Вчення про душу людини, її безсмертя засадничо визначає основи християнства. За християнською доктриною, як відомо, вона є безсмертною нематеріальною (духовною) субстанцією, що структурує сутність індивіда, виступає носієм його почуттів і волі. В душі вбачають і витoki суспільного світоустroю. Душа “посідає чільне місце в естетичній і психологічній національних системах” [7, 177]. У новoeвропейській філософії та психології це поняття вживають як синонім внутрішнього світу людини. Подібними конотаціями наділено воно в художній літературі й у літературознавстві. Тому-то розв’язання проблем, пов’язаних із репрезентацією різних граней людської душі, вимагає психоаналітичних підходів до вивчення відповідного художнього явища. Філософський ґрунт такого роду інтерпретації визначає антропологічна концепція Г. Сковороди, закумульована в його вченні про мікро- і макросвіт людини.

К.-Г. Юнг зазначав, що “душа, будучи відображенням світу і людської особистості, настільки багатогранна, що існує безліч аспектів її аналізу” [24, 186]. Тож закономірно, що й в українській мистецькій традиції концепт “душа” має багатогранне семантичне втілення й різноманітні взірці авторського художнього осмислення. Однак домінантними тут виступають два основні смислові виміри її творчої репрезентації. Один із них пов’язаний із теологічним окресленням поняття “душа” (звідси – дух, духовний). Другий співвідноситься із прадавнім розумінням “душі” як “втілення самого життя, ідентифікації “душі” – “особі, людині” [22, 225]. У більшості ж випадків відповідно до світоглядних та естетичних уподобань того чи того автора “душа” переважно експлікується різними емоційно-експресивними маркерами й аналогізується з людиною, її якостями, сферами життя тощо.

У творчості В. Стуса зустрічаємо і традиційно-усталене трактування концепту “душа”, і його модифіковані варіанти, зумовлені індивідуально-авторським типом світосприйняття й світорозуміння митця, особливим станом свідомості (радше – підсвідомості). Значення цього концепту як центральної одиниці макрополя його поезії сягає своїм корінням ще доісторичної пори. Відомо, що в Святому Письмі апостол Павло розрізняв у людині душу, яка “оживляє тіло, і безсмертний дух, що відкритий впливу Духа святого, який сходить через душу на ще живу або вже воскреслу людину” [2, 113]. Прочитується у віршах поета відповідного змістового поля й гносеологічний вимір антропології Г. Сковороди, що передбачає осягнення світу через себе. Філософ вважав, що в результаті самопізнання людина має осягнути свою внутрішню, духовну суть (“вдруге народитися”), а відтак і збагнути природу Всесвіту. Він проводив думку, що “людина повинна тривало поглиблювати своє внутрішнє життя і що друге народження приходить як результат довготривалого внутрішнього різьблення” [5, 480]. Це просвітлення, за його словами, “осяє душу раптом, як блискавка”. Ліричний герой В. Стуса, що “здоймив житейські із душі окови”, також переживає “народження нове – / в онові тіла і в онові духу”. Як і в Г. Сковороди, це містичне осяяння, оновлення людини дається їй у результаті прийняття у душу “зерна вічності”:

*...душа розпалась, ніби перловиця,
оновленим віддавшись небесам.
Почезли межі власного єства.
Навчайся жити і по той бік світу
і горем душу вигодуї неситу,
і сподівайся власного різдва.
Новонародження ... [13, 230].*

У ліриці В. Стуса першорядне місце у формуванні ліричного сюжету належить вертикальній траєкторії просторової системи. Тут фіксуємо метафоризацію душі з висотою, що свідчить про її ототожнення із безсмертним началом буття: "Моя душа, запрагла неба, всерозкриленна ..." [13, 34]; "спинається ввись птероптахом душа галактична твоя ..." [13, 247]. Постійне вживання концепту з присвійним займенником чітко ідентифікує значення *душа-поет*. У листі до рідних від 08.07.1976 р. читаємо: "Головний мотив, бачу, – людська душа перед вічністю високого неба" [16, 231]. Образна система поезії В. Стуса, таким чином, унезалежнюється від матеріального світу, конкретних буттєвих подій. Духовне єство ліричного героя у більшості випадків максимально наближається до самого митця, для якого особливо важать координати високого пафосу, що структурується "донебним" простутанням ліричного сюжету, маркуючи його хронотоп метафізичними ознаками: "...Та довжиться твоя висока падь / і душу виголублиє пречисту" [13, 8]. Конфігурація ліричного переживання в його поетичному самовираженні функціонує здебільшого "в координатах високого і низького, в етичному плані – марнотного і значущого, минушого і вічного" [8, 100].

Особливо виразно ця ознака виявилась у поезіях та листах В. Стуса особистісного плану, адресованих дружині. Їх емоційну атмосферу пронизує містична спорідненість душ, що виступає рушієм ліричного сюжету. Поет сакралізує, ошляхетнює не лише почуття, але й побутові реалії, знаходить для цього достоту щирі, не спрофановані слова, що надають його віршам первісної чистоти й передають непідробні переживання та емоції в епістолярії. Для потвердження наведемо одну з багатьох можливих ілюстрацій, зокрема, фрагмент його листа до дружини від 01.09. 78

р., суголосний з багатьма віршами: “Я хотів би бути найкращим, наймужніший, наймудріший, найдужчий, найдобріший – заради Тебе, люба. Хотів діждати часу, коли б міг наставити до Тебе, сонної, всі квіти землі, аби вони були довкруги Тебе – свіжі, росяні, незаймані. Аби Ти, прокинувшись, милувалася ними [...] Я стою на високій сопці, на Всевітрі [...] і простягаю до Тебе руки. Мені на очі навертаються сльози – і я не встидаюся їх, люба моя. Навпаки: я вдячний Тобі, що знову знаю, що таке сльози. Сльози радості, бо душа відмерзлася трохи, розтопилася, не така здубіла. Цілую краєчок Твоїєї сукні, безсмертна моя [...] Прихиляю до Тебе неба: воно Твоє тло правдиве ...” [16, 320].

Активізація концепту “душа” в поезії В. Стуса зумовлена насамперед увагою до проблем людини, її внутрішньої сутності. В цьому сенсі В. Стусові особливо близьким був антропоцентризм Г. Сковороди, зокрема, його іманентний трансценденталізм із зорієнтованістю на духовну сутність індивіда (“Господню людину”). В художніх та філософських творах, у листах обох митців прочитується “засаднича антропологічна складова бачення людини як істоти “вертикального спрямування” (тіло-дух) [20, 55]. У проблемному полі антропології В. Стуса, як і давньоукраїнського мислителя, перебуває питання: “В чому суть *conditio humana*?”. Антитетика душі й тіла в його поезії перебуває в межах художніх інтенцій барокового стилю Г. Сковороди, який у діалозі “Двоє” говорить про подвійний характер людської природи, вічний конфлікт “поверхні” та “глибини душевної” [12]. Сутнісною складовою антропологічної парадигми В. Стуса, як і його попередника, виступає бінарна опозиція *душа / тіло* (почуттєве / раціональне). В нього ці взаємовідношення досить непрості (“Тепер душа втікає твого тіла, / у серці залишаючи діру”). Як підкреслює К. Москалець, тіло у В. Стуса – “не завжди вмістилище душі, часом душа огортає тіло, вкриває його, тобто вона – вся назовні (що, до речі, тільки збільшує її вразливість), є видимою формою, зримою ідеєю, лицем і прочитуваним виразом його” [9, 29]. Нерідко маркер тілесності допомагає поетові в усіх найпотаємніших нюансах передати психофізичний стан, душевні перипетії, емоційні підйоми та спади (“Простягни руку попереду – / схололими пальцями / відчуєш самого себе ...”).

"Душа" в ліриці В. Стуса становить собою своєрідний "автономний комплекс" (К.-Г. Юнг), котрий творить осібне, зазвичай виключене з ієрархії свідомості й прафанного буття психічне життя індивіда. В таких випадках вона існує "окремо / від свого тіла, здавна очужилого, / на відстані смертельній" [13, 275]. Водночас тіло, попри його амбівалентність, моделюється поетом крізь призму духовно-душевного начала, постулюючи метафізичну субстанцію: "Дивись і жди високого зрідіння / душі і тіла, неба і землі" [13, 339]. Тут простежується відгомін декартівської ідеї про ототожнення душі зі свідомістю як рефлексією суб'єкта. Для творчої практики поета, отже, характерна дуальність поглядів на природу душі. В його ліриці прочитується її ієрархічність відповідно до змістового контексту ("зорить мені в душу / безсмертний погляд твій"; "то пропікає душу Україна").

В. Стус, як і Г. Сковорода, акцентує співзвучну з християнським віровченням думку, що душа є осередком добра в людині, її духовного світу, оскільки становить собою субстанцію, яку вдихнув у кожного індивіда сам Бог. Тому з душею як вмістилищем світлих начал у людині поет пов'язує всі позитиви в житті окремої людини й нації: "Ось вони, / душі протоки: правда і добро, / краса, і щедрість, і любов ..." [13, 217]. Із світлою душею особистості пов'язаний виразний гуманістичний імператив авторського тексту В. Стуса: "Добром об'яснена душа / велить вогнем палати ..." [13, 35]. Доброчинність як іманентну складову гуманістичної концепції він відкрито декларує у відомій передмові до збірки "Зимові дерева" "Двоє слів читачеві": "Поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет – це людина. Насамперед. А людина – це, насамперед, добродій" [17, 42]. Коренем зла для В. Стуса була людина, позбавлена душі, або ж у якої, за його образними висловами, "дрібнена душа", "вигасла душа". В такому контексті, що явно пов'язаний із езотеричними уявленнями, поет використовує вельми частотні метафоризовані образи, які синонімізуються з темними силами всесвітнього зла. Надзвичайно широким і розмаїтим є метафоричний ряд, який виражає тотальний апокаліпсис душі (ширше – світу): "одмерлі душі", "самоосліпла

душа”, “самоокупація душі”, “уламки душ”, “руїна душ”, “пустеля душ”, “відгомоніла душа”, “переспрагла душа”. Як антитеза звучать образні структури з опірним словом “душа”, що мають позитивну конотацію (щоправда, в ліриці поета вони зустрічаються значно рідше, що свідчить про загальну атмосферу його художнього світу): “цвіте душа”, “дзвінка душа”, “світання душа”, “душа струмує” й под. Такі антитетичні метафоричні структури, що переважно супроводжуються авторськими новотворами, символізують опозицію “жива душа” / “мертва душа” й набувають у ліриці В. Стуса психоемоційних ознак. У багатьох же випадках вони корелюють із моральними вимірами буття. Аксіоматичні для поета високі моральні принципи пов’язані не стільки з тимчасовим (минушим) станом душі, як із такими її характеристиками, як чистота, правдивість, чесність, що акцентують іманентні художній свідомості поета екзистенційні концепти, еманують етику його буття. В листі до сина від 10.10. 1982 р. він писав: “Байдуже, ким Ти будеш, тобто, з якої чесної праці їстимеш свій хліб щоденний. Бо, маючи ясну безгрішну душу, будеш, як Бог [...] Вірю, що ти збережеш на ціле життя цнотливу душу” [16, 429]. В таких міркуваннях – ставлення поета до людини, до життя взагалі. Епістолярні матеріали, отже, підтверджують, що психологічний стан суб’єкта лірики, його внутрішня сутність фактично тотожні емпіричному авторові, який вважав, що “без чистоти душі” справжніх (“добрих”) віршів не буває.

Для В. Стуса характерна здатність метафоризувати душу за властивим національній філософсько-мистецькій традиції принципом антропоморфізації. Він доволі часто її олюднює, втілюючи в такий спосіб найбільчіші внутріпсихологічні проблеми. В його віршах “душа постає такою, що не лише генерує і відображає почуття, а й сама їх переживає як жива істота” [7, 180]: “Кричить під пальцями душа” [13, 104]; “Як тріпотіти вміє ця душа” [13, 114]; “Душа пускається на всі чотири вітри ...” [13, 342]; “Вдивляється у проруб край світів / душа твоя ...” [14, 25]. Когнітивні структури субсфери “особистість”, що були для поета “донорськими зонами метафоризації душі” [7, 181], явно допомагали йому у розв’язання найважливішої для нього проблеми істинних основ людської екзистенції.

Оприсутнюючи основні лінії свого світосприйняття, В. Стус говорить про “деперсоналізацію душі” в абсурдному радянському світі (душа – “тіла яро-чорна тінь”; “Ізвмплена душе, ярій!”; “Душ спресованих мерзлота вічна”; “і, вирвавши душу, піти в безімення”; “А душа звалашена / уже збігається, як ртутна кулька”). В умовах абсурдного буття загострилось його відчуття катастрофічної ситуації обездуховлення світу, об’єктивуючим символом-знаком якого виступає “цвинтар душ”. В тоталітарному суспільстві з його руйнівними щодо гуманістичних принципів буття тенденціями категорично виключалась “вписуваність людини у сакральний світ. Однією з основних ознак homo totalitaricus стає втрата душі” [21, 326]. В. Стус текстуалізує шевченківську тему “душі, що “внутр ридає”. Поетове “серце недуже” болить від моральних втрат суспільства: “А що мій гріх? Лиш той, що ще душа є, / якій усесвіт болями болить” [13, 106]. Він, за словами М. Кодака, “ставить на карб політичній системі рахунок за душегубну аморальність її “статутів” [4, 178]: “Оце, душе, твоя сумна арена, / оце твій простір ...” [13, 180]. У зверненні до П. Ю. Шелеста В. Стус писав: “Ми досі рятуємо дистрофію тіл (зернова проблема в нас вічна, як “отче наш”), а за прогресуючу дистрофію душ – нам байдуже” [15, 417]. Зберігаючи моделюючи роль християнського концепту “душа”, його “смісловий суверенітет” (В. Сулима), поет водночас деперсоналізує душу: “... тіло ваше здушить / ця зраджена душа. Або продасть / за шеляга якому сміттяреві” [13, 119]. У такий спосіб він “ословлює” і духовні катаклізми в тоталітарному суспільстві, й спричинену ними повну (катастрофічну) нівеляцію особистісного начала в людині.

Таким чином, можна стверджувати, що семантика концепту “душа” в парадигмі художньої антропології В. Стуса, узагальнюючи традиційно-усталене значення, оприявнює його модифікаційні варіанти, увиразнює індивідуальну філософсько-психологічну й стилістичну тональність авторського тексту. В поєднанні з іншими метафізичними концептами, що виражають у гіпотезі буття поета сутність людини, концепт “душа” стає осередком незужитих образних структур, несподіваних, цілком нових асоціацій. Вивчення особливостей реалізації естетичних можливостей такого контексту окреслює одну з магістральних

ліній інтерпретації творчості митця. З'ясування шляхів естетизації психіки В. Стуса може стати важливим аспектом розкриття його творчого автопортрета. Розвідки означеного напрямку органічно “вписуються” в психоісторичні дослідження української літератури, що в розмаїтті сучасних літературознавчих концепцій помітно вирізняються як один із найперспективніших методологічних проектів.

Список використаних джерел[^]

1. Войтович В. М. Українська міфологія / Валерій Миколайович Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
2. Жюльєн Н. Словарь символов / Н. Жюльєн. – Челябинск : Урал ЛТД, 1999. – 498 с.
3. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [монографія] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
4. Кодак М. П. Поет – орудна іпостась життя: Читаючи “Час творчості” Василя Стуса / М. П. Кодак // Київ. – 2006. – №5. – С. 175–185.
5. Козій Д. Три аспекти самопізнання у Сковороди / Д. Козій // Україна: Філософський спадок століть / Хроніка. – К., 2000. – Вип. 39–40. – С. 475–487.
6. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 386 с.
7. Кравець Л. В. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : [монографія] / Лариса Вікторівна Кравець. – К. : ВЦ “Академія”, 2012. – 416 с.
8. Моренець В. П. До питання модерності лірики Василя Стуса / В. П. Моренець // Наукові записки / Національний університет “Києво-Могилянська Академія” / [гол. ред. В. П. Моренець]. – К. : КМ Академія, 1998. – Т. 4 : Філологія. – С. 97–105.
9. Москалець К. Василь Стус: незавершений проект / Костянтин Москалець // Стус В. С. Збір. творів: у 12 т. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. – Т. 1. – С. 7–38.
10. Паточка Я. Єретичні есеї про філософію історії / Ян Паточка. – К. : Основи, 2001. – 374 с.
11. Психологічна енциклопедія [автор-упорядн. О. М. Степанов]. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
12. Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. / Григорій Савич Сковорода. – К. : Обереги, 2005. – Т. 1. – 528 с.

13. Стус В. С. Зібр. творів: у 12 т. / Василь Семенович Стус. – К. : Факт, 2008. – Т. 3 : Час творчості / *Dichtenszeit*. – 752 с.
14. Стус В. С. Зібр. творів: у 12 т. / Василь Семенович Стус. – К. : Факт, 2009. – Т. 5 : Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). – 768 с.
15. Стус В. С. Твори : у 6 т., 9 кн. / Василь Семенович Стус. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 4. – 544 с.
16. Стус В. С. Твори : у 6 т., 9 кн. / Василь Семенович Стус. – Львів : Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 1. – 495 с.
17. Стус В. С. Твори: у 6 т., 9 кн. / Василь Семенович Стус. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – 431 с.
18. Стус Д. В. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Васильович Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
19. Стус Д. В. Час поезії / Д. В. Стус // Стус В. С. Твори: у 6 т., 9 кн. / Василь Семенович Стус. – Львів : Просвіта, 1995. – Т. 2. – С. 6–10.
20. Тарнашинська Л. Б. Літературознавча антропологія: Новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Л. Б. Тарнашинська // Слово і Час. – 2009. – №5. – С. 48–61.
21. Харкун В. П. Освячення профанного: *sacrum* в українській літературі тоталітарного періоду / В. П. Харкун // *Sacrum* і Біблія в українській літературі [за ред. І. Набитовича]. – Lublin: Ingvarr, 2008. – С. 319–327.
22. Шевченко Л. І. Інтелектуальна еволюція української літературної мови: теорія аналізу : [монографія] / Лариса Іванівна Шевченко. – К. : Вид.-поліграф. центр “Київський університет”, 2001. – 478 с.
23. Шерех Ю. В. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса / Ю. В. Шерех // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Ю. В. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 105–135.
24. Юнг К.-Г. Дух в человеке, искусстве, литературе / К.-Г. Юнг. – Мн. : Харвест, 2003. – 384 с.

УДК 821.161.2 – 4.09

Рарицький Олег

ТВОРЧА РОБІТНЯ ВАСИЛЯ СТУСА (ЗА ТАБІРНИМИ СПОГАДАМИ ВАСИЛЯ ОВСІЄНКА)

У статті на матеріалі табірних спогадів українського дисидента В. Овсієнка здійснена спроба охарактеризувати особливості творчого процесу поета-політв'язня Василя Стуса. Для дослідження обраний різномірний художньо-документальний матеріал невольничої доби.

Ключові слова: мемуаристика, художньо-документальна література, творча робітня, невольничча доба.

В статье на материале лагерных воспоминаний украинского дисидента В. Овсиенко сделана попытка охарактеризовать особенности творчества поэта-политзаключенного Василя Стуса. Исследование проведено на разнообразном художественно-документальном материале периода заключения.

Ключевые слова: мемуаристика, художественно-документальная литература, творческий процесс, период заключения.

The article is an attempt to characterize the peculiarities of the creative process of Vasyl Stus, a poet and political prisoner, on the material of camp recollections of the Ukrainian dissident V. Ovsienko. The author of the research selected various fictional documentary materials from the era of restrictions.

Key words: memoirs, fictional documentary literature, creative workshop, era of restrictions.

Серед широкого масиву мемуарно-документальної літератури про Василя Стуса (колективні збірники спогадів “Не відлюбив свою тривогу ранню”, “Нецензурний Стус”, мемуари М. Хейфеца “Українські силуети”, М. Матвіюка “І шлях цей ми пройшли” та ін.) особливо інформативними видаються спогади багаторіч-

ного в’язня радянських таборів, дисидента Василя Овсієнка. Автор спромігся до деталей зафіксувати ці свідчення у власній пам’яті й в умовах новітньої доби задокументувати їх у книзі спогадів “Світло людей”, яка витримала на сьогодні вже два видання. Друге, – двоухтомне, доповнене, – відтворює хронопис героїчного протистояння системі незгодних із режимом Оксани Мешко, Ю. Литвина, О. Тихого, В. Марченка, Л. Лук’яненка, М. Горбаля, Є. Концевича та ін. Як додатки, у книзі подаються протестні листи до органів влади на захист політв’язнів та переслідуваних, вироки судових справ, публіцистичні громадські та правозахисні виступи, документи різних років.

Найоб’ємнішими у книзі є спогади про поета Василя Стуса, об’єднані автором у п’ять художньо-документальних блоків – “Мордовія”, “Закрайсвіту”, “Кучино”, “Повернення”, “Пам’ять”. В. Овсієнко упродовж двох невольничих термінів волею долі став свідком багатьох життєвих ситуацій, пов’язаних із життям і творчістю Василя Стуса. Часовий відтин спільного перебування у тюремній камері сягає більше року. Із них повний рік вони каралися в мордовських політичних таборах та близько півтора місяця відбували термін у кучинському таборі на Уралі. У цих проміжках Овсієнко задокументував унікальні факти, які суттєво деталізують невольничу біографію Стуса, проливають світло на його творчу роботу, дозволяють об’єктивно прочитати героїчний життєпис митця.

Спогади ці різноматичні, торкаються найрізноманітніших аспектів тюремного життя. У них відстежуємо хронологію табірних буднів поета, його протидію на впливи зовнішнього світу, виявляємо мистецькі й особистісні зацікавлення. Автор переповідає про останні дні земного життя Стуса, намагається бути максимально точним у розповіді про його смерть, розмиту сьогодні припущеннями та міфами. Надзвичайно важливими щодо відтворення біографії поета є деталізовані спогади Овсієнка про ексгумацію тіла Василя Стуса, перевезення його в Україну й перепоховання на Байковому кладовищі в Києві у 1989 році. Ці документальні матеріали сфокусовані під одним кутом бачення учасників перепоховального процесу і перегукуються із однотематичними спогадами Д. Стуса [12] та В. Шовкошитного [13].

Для літературознавців незаперечну цінність становлять табірні спогади В. Овсієнка про невольничий період творчого буття поета. Таких свідчень значно менше у зіставленні з матеріалами про непримиренне ставлення В. Стуса до системи. Однак ці художні факти дозволяють зазирнути у творчу лабораторію митця – осягнути особливості й умови творення його невольничої поезії, встановити причини поліваріантності значної кількості віршів, з'ясувати мистецькі вподобання і в такий спосіб заповнити певні лакуни у сучасному стусознавстві.

Спогади мордовської доби видаються менш інформативними, незважаючи на те, що цей період у порівнянні з наступним табірним строком виявився значно тривалішим. Побудовані вони здебільшого на авторових здогадах та припущеннях щодо створення митцем окремих поезій, характеризуються дещо декларативними відгуками на його героїчну і безкомпромісну особистість. Простежуємо певне вникання В. Овсієнка у пізнання його постаті, dorостання до осмислення його сутності – як громадянської, так і творчої. Зазначається, що до їхнього знайомства образ поета в уяві автора спогадів прирівнювався до канону: “Уже я знав від Зоряна Попадюка декілька його віршів, винесених у пам’яті з того карцеру. На волі теж читав декілька віршів, знав, що є в нього велике есе про Павла Тичину “Феномен доби”, читав його відкритого листа на захист творчої молоді Дніпропетровська, чув про виступ 4 вересня 1965 року в кінотеатрі “Україна” на захист заарештованих 25 серпня 21-го шістдесятника... одне слово, для мене, вчорашнього студента, початкуючого вчителя, Василь Стус був одним із майже небожителів рівня Івана Світличного, Івана Дзюби, Євгена Сверстюка, В’ячеслава Чорновола, Валентина Мороза, Левка Лук’яненка, Михайла Гориня, Івана Кандиби...”, – щиро зізнається Василь Овсієнко [3, с. 131-132].

Із часом постать Стуса у рецепції Овсієнка десакралізується, набуває обрисів людини розкуто мислячої, поета-філософа, справжнього інтелектуала. У табірному середовищі формується коло однодумців, здатних підтримувати, всупереч обставинам стояти на захисті один одного, не зважати на тиск і покарання, неминучі за цих обставин. Мимоволі серед в’язнів створюється осередок творчого контактування, що спонукало їх до запаль-

них дискусій і дозволяло значною мірою компенсувати реалії табірної існування, витворити свій, незалежний від зовнішніх впливів, за словами І. Світличного, мистецький Парнас. В’язні сумління однастайні в тому, що реалії малої зони виявилися особливо сприятливими через пізнану радість людського спілкування і вітиху творчості. Тісні особистісні взаємини, замкнене коло спілкування породжувало між ними довіру і дозволяло саморозкриватися – насамперед творчо.

В. Овсієнко у спогадах розповідає про транспортування Стуса із табору ЖХ-385 на операцію до ленінградської тюремної лікарні ім. Гааза. Ці документальні факти лягли в основу написання кількох автобіографічних віршів. За відома КДБ у Києві була здійснена вимушена посадка літака, де поету інсценізували “випадкову” зустріч із рідними. Згідно розробленого сценарію, через психологічний шантаж влада сподівалися змусити хворого Стуса написати покайну заяву. Овсієнко припускає, що ці реальні події вплинули на створення ним сьогодні вже хрестоматійної поезії “Яка нестерпна рідна чужина”, про яку, зазначає він, “Василь, їй-Богу, розповідав майже цими словами” [3, с. 133-134]. Автор на підтвердження своїх здогадів вдається до цитації першої строфи вірша, віднаходячи коди у амбівалентності сприйняття поетом України “як нашої, не своєї землі”. Цілком слушною з цих міркувань є думка літературознавця Б. Рубчака, який, опираючись на художньо-біографічні явища, справедливо зауважує у доробку Стуса “розщеплення України на “рідну” і “чужу” [6, с. 337]. Дуалістичне світосприймання означене цілковитою непокорою поета зовнішньому середовищу. У бінарних опозиціях рідна / чужа земля цей образ він ілюструє через віддалення і наближення, метафоризуючи його як “погар раю”, “храм, зазналий скверни” тощо. Відторгнутий ним Київ характеризується тотожним семантичним наповненням:

*Як тяжко повернутися і не
побачити, як тяжко не зустріти!
Старанно, Києве, сховав мене
в ці мертві закамарки, схрони, скрити [9, Т. 3, кн. 2,
с. 26].*

У запропонованому Овсієнком варіанті вірша простежуються різночитання на пунктуаційному рівні, відрізняються поезії й лексичним складом. У його варіанті “мертві закамарки” вжиті як “чорні закамарки”, “як тяжко повернутися” – “як тяжко нагодитися”. Відмінності помічаємо у розстановці розділових знаків, очевидно, для більшої експресивності стусівський текст Овсієнко дещо перевантажує надмірними тире та прикінцевими трикрапками. Існує ймовірність, що в таборових умовах він завчав напам’ять поезію задля збереження її від недремного ока наглядачів. Два рядки із цього вірша “як тяжко нагодитися й піти, / Тамуючи скупі сльозу образи!” Стус викреслив, як припускає Овсієнко, через розпачливу ноту у його звучанні.

Він вважає, що зазначені події спонукали до написання поетом вірша “Сьогодні, сьогодні літак відлітає...”, в академічному виданні його варіант – “Сьогодні – нарешті! – літак відлітає”. Про це свідчить спільна проблематика обох віршів, характерний його настрою тон висловлювання, а ще безнадійний відчай і безпросвітна туга за “рідною чужиною”. Називні речення (“Таксі. Шурхотіння. Пронозистий вітер”; “І мжичка, відлига. Сльота. Чорнотали” тощо) членують твір й підсилюють внутрішнє напруження автора. Метафоризовані Стусові новотвори вказують на безпроглядність подальшого шляху, повну і цілковиту, психологічну й фізичну відірваність від рідної землі:

*Вокзал. Коридори, німі, як комплоти,
а небо – в проривах – як біль голубе.
Тебе це покликала небо. Тебе.
Тож в неба проваля, в бездоння, в бездолий
нагірний, невірний, утрачений рай,
всебідий, всегнівний, всещедрий, всеголий
[8, Т. 3, кн. 1, с. 228].*

Поет звирявся В. Овсієнку віршами з київської доби. Вразливо сприймалася ним інтимна поезія, яка навіювала безпорадну тугу за дружиною, рідними і була спровокована, найімовірніше, спогадами та снами. Непідробні емоції викликала поезія “Дозволь мені сьогодні близько шостої”, до цитування якої поет вдавався особливо часто. Овсієнка вражало, як митець

творчою уявою зумів відсторонити табірні реалії, а їхнє місце заповнити бажаними й абсолютно ефемерними образами дорогих йому людей, з якими він водночас ідентифікує київські топи – Софію Київську, святошинські місця, Брест-Литовську дорогу. Стус у снах, мріях, спогадах переживає оніричні стани, коли бажане видається за дійсне, нереальне за цілком ймовірне, що дозволяє йому віднаходити й поновлювати внутрішні сили й енергію. С. Саковець вбачає в цьому “особливий стан існування ліричного суб’єкта Стусової поезії”, що “охоплює різні часові пласти – минуле, теперішнє, майбутнє, які, однак, не є дискретними відрізками, а взаємодіють у холотропній свідомості” [7, с. 147].

У спогадах В. Овсієнко зупиняється на спеціально створених наглядачами нестерпних умовах для творчої праці. Докладалося чимало зусиль, щоб людина творча зазнавала принижень, утисків та переслідувань – відбиралося і знищувалося на її очах написане, цензурувалися листи. Тюремна влада у такий спосіб намагалася шантажувати в’язнів, провокуючи різноманітні сутички, що в свою чергу призводило до покарань – запроторення у карцер, позбавлення побачень із рідними, ліміт на листування та отримання посилок. Стус був безкомпромісний і гостро реагував на будь-які рецидиви з боку керівництва і наглядачів, за що зазнавав найжорстокіших покарань. “Коли він писав вірші? – задається питанням В. Овсієнко. – Хоч я жив деякий час в одному зі Стусом бараці і працював майже поруч, але бачити це доводилося рідко. Бо й писати в зоні – річ не зовсім безпечна: будь-який наглядач може поцікавитися, що ти пишеш, а то й ще забере “на перевірку”. То ж Стус лише записував вірші, а складалися вони йому завжди і всюди. Це був чоловік, чий розум працював без перепочинку” [3, с. 148].

Овсієнко свідчить, як в 17-й зоні у Сосновці наглядачі влаштували поетові обшук і відібрали у нього зшиток із віршами. Згодом його, хворого, у лікарні було поінформовано, що зошит “знищено як такий, що не становить вартості”. На цю подію спрацювала зеківська солідарність: виявляється у зоні Стус залишив євреєві Михайлу Хейфецу чорновик із віршами. Щоб вберегти їх, він запропонував завчити їх напам’ять між найдодіренішими. “Але то нелегко. Вірші ті тяжкі, як каменюччя. Не

встиг я переписати декількох, як мене ото 9 липня повезли до Києва. І от в один із перших днів моїх у 19-ій зоні, у вересні Хейфец приносить мені зошит віршів, переписаних його курячим почерком, і просить переписати вірші начисто. А потім ще диктує мені десятків зо два віршів з пам'яті. Це – не володіючи нашою мовою”, – стверджує В. Овсієнко [3, с. 147]. Як стало відомо згодом, це був один із способів тиску на в'язнів: невдовзі зшиток Стусові повернули, повідомивши, що помилково оголосили про його знищення. Подібні процедури проробляли із віршами та вишивками І. Калинець, Н. Світличної, С. Шабатури, які в той час відбували покарання у жіночій зоні.

Попри тиск і переслідування, В. Овсієнко зауважує, що мордовська доба все ж таки виявився дещо сприятливішою для творчої робітні Стуса: “Василеві вдалося з Мордовії відсилати майже всі вірші, пишучи їх у суцільний рядок, та замінюючи окремі слова подібними за звучанням: тюрма – юрма, Україна – Батьківщина, колючий дріт – болючий світ...” [3, с. 147]. Ситуація значно ускладнюється у другий – кучинський – табірний період, коли за поетом було встановлено посилене стеження, а написане ним нещадно відбиралося і знищувалося. Описуючи атмосферу другого табірної ув'язнення, Овсієнко неодноразово наголошує на надзвичайно важких умовах для творчої праці Стуса. Як очевидець тих подій, він свідчить про те, що в листах, як це було раніше, поетові не вдавалося пересилати вірші – кореспонденція дуже ретельно перевірялася і все, що викликало підозру у цензорів, вилучалося. Про це, власне, йдеться у листі поета до рідних від 4 листопада 1984 року: “Знову мої вірші од мене відібрано. Сказитися можна – од такої муки, од такої частої розлуки з цими віршами, од цих заборон – переписати для Вас те, що вже написалося й переклалося” [10, Т. 6, кн. 1, с. 476].

Не дивно, що пермська табірні доба у творчій біографії В. Стуса через відсутність його невольничого доробку є найменш дослідженою. Із написаного у той період збереглося зовсім мало – мізерне число поезій та перекладів, незначна кількість листів, адресованих рідним та друзям та ще щоденникові записки “Із таборового зошита”. М. Коцюбинська, найавторитетніший дослідник творчості Стуса, зазначає: “Доторкнувшись до рукопис-

ної спадщини Стуса, може з повним правом сказати, що ми ще не маємо цілісної картини його поезії, його еволюції як поета. Дерево Стусової поезії – з обтятою біля верхівки кроною. Адже про останню його збірку ми знаємо, власне, тільки з окремих автозауважень і автохарактеристик" [1, с. 5]. Йдеться насамперед про збірку "Птах душі", яка не вийшла із-за ґрат. Уявлення про неї складаємо із мемуарних підтверджень свідків тих подій та збереженого епістолярного спадку поета, що зайвий раз виявляє неоціненне значення документальної літератури як факту розкодування білих плям у творчості письменника.

Зокрема, В. Овсієнко інформує про те, що в кучинському таборі ВС 389/36 В. Стус записував свої вірші у власноруч зроблений із кількох учнівських зошитів у клітинку зшиток в обкладинці блакитного кольору. Поет довірявся йому цими віршами, пропонував прочитати їх. Овсієнко зазначає, що було їх декілька десятків і писалися вони верлібром. Порівнюючи із поезією мордовського часу, він зауважує, що ці вірші різнилися між собою – були надто розлогими і містили сюжетне наповнення. Стус у листі від 12 вересня 1983 року про збірку висловився так: "Закінчив свою збірку віршів тутешню. Зветься "Птах душі" – біля 40 віршів. Усі неримовані, близько до розмовної мови, бо в мої 46 років уже ніби й сором римувати (так, наче римування – дитяча забава)" [10, Т. 6, кн. 1, с. 444]. Це Стусове епістолярне повідомлення ознайомлює з часом завершення написання збірки, кількістю поезій, яку вона містила, а головне – автор сам вказує на манеру письма та визначає свій індивідуальний стиль. Припускаємо, що це могла бути поезія в прозі, якій властиве ліричне начало, лінійний виклад матеріалу, домінує настанова на вираження суб'єктивного переживання у вигляді внутрішнього монологу, настроєвий характер тощо. Ці художні ознаки збірки увиразнено підтверджуються листами Стуса та спогадами очевидців.

Овсієнко зауважує, що поет у процесі творення не послуговався назвою збірки, лише в передсмертних епістолах іменує її "Птах душі". Мову про неї веде у листах до сина від 3.10.1983 р. та до рідних за грудень 1983 р. З останнього черпаємо цінну інформацію про її художню природу: "Закінчив свою збірку "Птах душі" – відчайдушно прозову, майже без пафосу, нери-

мовану, майже розмовних інтонацій, сумно-спокійну, без надриву. Стоїчну – такий її ліричний ключ. Вона мабуть, удвоє об'ємніше за “Дуїнські елегії” кількістю рядків, а не змістом!” [10, Т. 6, кн. 1, с. 449]. Овсієнко у спогадах солідаризується із думкою літературознавців, вважаючи, що збірка втрачена назавжди.

У книзі “Світло людей” розлого характеризується перекладацька діяльність В. Стуса. Овсієнко зауважує, що поет вільно володіючи німецькою, у табірних умовах опанував англійською, а від естонця Марта Ніклуса вивчав французьку. Поет сфокусував увагу на перекладах елегій австрійського поета Р.-М. Рільке. Зі спогадів стає очевидним, що ця робота виконувалася паралельно із написанням віршів. Перекладач був надто доскіпливим у підборі українських відповідників, ретельно підшукуював рими, звирявся, радився із знавцями іноземних мов. Щоб якомога точніше наблизитися до оригіналу, просив дружину надсилати словники, переклади Рільке в інтерпретації Б. Пастернака та М. Бажана. У спогадах не йдеться про художній рівень цих перекладів, проте дізнаємося про їхню структурованість, бо, як обережно стверджує Овсієнко, він, “мабуть, був єдиний, хто читав у Кучино всі одинадцять елегій Рільке у Стусовому перекладі. Записані вони були в учнівському зошиті в клітинку на 24 аркуші (а може на 18). Елегії мають довгий рядок, отож увесь зошит був щільненько списаний” [3, с. 185].

Робота ця виконувалася у карцері, куди Стуса запроторили на цілий рік у різдвяний вечір 1983 року. За предмет перекладацьких студій йому слугувала збірка німецькомовних віршів Р.-М. Рільке із російськомовною передмовою. У вкрай важких умовах для творчої праці – напрацьоване відбиралося – Стус супроти обставин віднаходив позитивні моменти, адже мав можливість на самоті сповна віддатися перекладацькій праці. Щоб відтворити емоційну складність цієї роботи, Овсієнко передає випадково почуту розмову Стуса з кагебістом Ченцовим: “Я вже перестав писати своє, узявся за переклади, але й того не даєте робити, конфіскуєте або забираєте до складу за зоною. Я певен, якщо зі мною щось трапиться, то ви постараетесь все знищити, щоб від мене в цім світі і сліду не залишилося. Дайте ж мені можливість хоч переклади доводити до кінця” [3, с. 184].

Як бачимо, на цьому екзистенційному рубежі Стус залишався суголосним своїй внутрішній позиції, застаючись твердо непохитним у своїх життєвих переконаннях.

Поет захоплювався читанням. Повсякчас, наскільки це було можливим, намагався бути у курсі літературних новинок. На зону передплачував низку періодичних видань – україномовних та російськомовних, просив родичів про здійснення передплати. Проте враження від прочитаного у нього було дуже неоднозначне – майже все, що друкувалося в Україні, викликало розчарування й роздратування – сучасна йому література сприймалася як рупор правлячої ідеології, вбачав у ній глибокий провінціалізм і меншовартісність. Вкрай негативне враження було у Стуса від україномовних видань, які стали, за його словами, служками партійної ідеології. Про це йдеться чи не в кожному листі тієї пори: “Читати нині особливо нічого. Всі журнали порожні. Шкода тільки грошей, що їх збавляєш на цю періодику”, – нарікає поет в листі до рідних від 4.11.1984 р. [10, Т. 6, кн. 1, с. 474]. Через серйозні цензурні обмеження на шпальтах українських видань друкувалася література низькопробна, позбавлена будь-якого художнього смаку, створена на догоду часу і була поету абсолютно не цікава. Передплачував її радше з обов’язку, щоб знати, як казав він, що в Україні нічого не змінюється. Стежив за творчістю своїх сучасників, відзначав негативні зміни у творчості І. Драча, Д. Павличка, М. Вінграновського, про що різко висловлювався в листах та у розмовах із в’язнями. Із їдким сарказмом відгукувався про “Літературну Україну”, головну письменницьку газету, “і на сміх пропонував висунути її спільно із КГБ на здобуття Шевченківської премії – адже її стали давати за антиукраїнські писання. Якби Шевченко про те знав, то не захотів би бути Шевченком...”, – з боєм констатує поет [3, с. 189].

На відміну від україномовних видань, Стус віддавав перевагу російськомовній періодиці, зокрема читав і позитивно відгукувався про журнали “Иностранная литература”, “Вопросы литературы”, “Театр”, “Вопросы философии”, на шпальтах яких періодично друкувалися твори значно вищого художнього рівня. Захоплювався доробком зарубіжних авторів, стежив за творчістю російських письменників, особливо йому імпонували

ла проза В. Шукшина, В. Белова, Ч. Айтматова, яку він настійливо радив для читання сину та табірному оточенню. Завжди мав свою думку щодо прочитаного, ділився нею із в'язнями, спонукав до дискусій. Паралельно свої враження про сучасний йому літературний процес Стус занотовував у щоденниковий нотатник "Із таборового зошита", який стараннями литовського політв'язня Баліса Гаяускаса та його дружини Ірени був пронесений крізь табірну охорону і згодом надрукований Надією Світличною за кордоном, у США. Стус повсякчас жив у власноруч витвореній творчій атмосфері. Літературна праця становила сенс його життя, стала викликом на заборони табірному керівництва. Фіксуючи у спогадах ці моменти, В. Овсієнко справедливо зазначає: "Такі творчі люди, як-от Стус, Литвин – вони не могли не писати" [3, с. 185]. Як наслідок, поет зазнавав нещадних утисків і каральних санкцій, що літературознавець Т. Гундорова означила як "феномен Стусового жертвослова".

Отже, невольничі спогади В. Овсієнка надзвичайно цінні у плані документальної фіксації різноаспектності табірного буття В. Стуса, що дозволяє окреслити коло його спілкування, визначити літературні уподобання й мистецькі смаки. З цих матеріалів надто виразною проглядається творча робітня Стуса – доступна за тих обставин малочисельному табірному середовищу – свідкам подій, які спромоглися відтворити важливі деталі художньої лабораторії поета, вказати на умови його літературної праці та особливості творення віршів.

Список використаних джерел:

1. Коцюбинська М. "Двоє слів" про поета / Михайлина Коцюбинська // Літературна Україна. – 1998. – 15 січня. – С. 5.
2. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина : Спогади, статті, листи, поезії. – К.: Укр. письменник, 1993. – 400 с.
3. Овсієнко В. Світло людей : Мемуари та публіцистика: у 2 кн. Кн. 1. / Василь Овсієнко – Х.: Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. – 352 с.
4. Овсієнко В. Світло людей : Мемуари та публіцистика: у 2 кн. Кн. 2. / Василь Овсієнко – Х.: Харківська правозахисна група; К.: Смолоскип, 2005. – 352 с.

5. Овсієнко В. Світло людей : Спогади-нарис про Василя Стуса, Юрія Литвина, Оксану Мешко / В.Овсієнко. – К.: [Б.М.]. – 1996. – 108 с.
6. Рубчак Б. Перемога над прірвою (Про поезію Василя Стуса) / Богдан Рубчак // Василь Стус : В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор – Торонто, 1987. – С. 315-352.
7. Саковець С. Міфопоетика поезії Василя Стуса : дис. ...канд. філолог. наук : 10.01.01 / С.П. Саковець. – Острог, 2012. – 194 с.
8. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л.: Просвіта. – 1999. – Т. 3, кн.1. – 488 с.
9. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л.: Просвіта. – 1999. – Т. 3, кн. 2. – 496 с.
10. Стус В. Твори: : у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л.: Просвіта. – 1997. – Т. 6, кн. 1. – 496 с.
11. Стус В. Твори : у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л.: Просвіта. – 1994. – Т. 6, кн. 2. – 264 с.
12. Стус Д. Василь Стус : життя як творчість / Дмитро Стус. – К.: Факт, 2004. – 368 с.
13. Шовкошитний В. Святвечір українського духу // В. Шовкошитний Хресна путь. Роман, поезії, публіцистика, переклади / Володимир Шовкошитний. – Васильків: Видавництво "Колофон", [Б.Р.]. – 274 с.

УДК 821.161.2-1.09

Саковець Світлана

ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЙНИЙ ТЕКСТ ЗБІРКИ В. СТУСА “ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР”

У статті доводиться концептуалізація у збірці В. Стуса ідеї “театральності” людського життя, життя-гри, що набуває трагічності у вузьких рамках радянського буття та співвідноситься з міфологічним образом хаосу та антисвітом; досліджується авторське бачення вертепності як принципу існування в тоталітарній системі.

Ключові слова: концепція “життя-як-театр”, авторський неоміф, ідеологічний міф.

В статье исследуется концептуализация в сборнике поэзий В. Стуса идеи “театральности” человеческой жизни, жизни-игры, которая приобретает трагичность в узких рамках советского существования и соотносится с мифологическим образом хаоса; анализируется авторское видение театральности человеческой жизни как принципа бытия в тоталитарной системе.

Ключевые слова: концепция “жизнь-как-театр”, авторский неомиф, идеологический миф.

Conceptualization of idea of “theatrics” of human life in V. Stus’ anthology that acquires a tragedy in the narrowscopes of soviet existence and correlated with mythological image of chaos and antiworld is proved in the article; author’s vision of theatrics as a principle of human existence in the totalitarian system is researched.

Key words: conception “life-as-theatre”, authorial neomyth, ideological myth.

Поняття міфу у процесі осмислення його гуманітарною думкою стало вживатися на позначення великої кількості явищ об’єктивної дійсності (суспільно-політичного життя, ідеологічної сфери тощо). Таке розуміння міфу запропонував фран-

цузький структураліст Р. Барт, який відносив до категорії міфу будь-яке висловлювання, що має деформаційний характер у плані здійснення інформативно-комунікативної функції. Вчений розглядає міфи суспільної свідомості, найбільш показовим серед яких є радянський ідеологічний міф.

Погляди Р. Барта активно засвоювались і розроблялись суспільствознавчими науками, а згодом були адаптовані літературознавцями, які простежили характерні для радянської міфологічної системи архетипи та міфологеми. У поезії В. Стуса виявляється парадоксальна (в контексті міфологічної парадигми Стусової творчості, але не з кута зору поетової суспільно-громадянської позиції) тенденція до розвінчання профанної за своєю суттю міфологічної структури, якою є радянський міф комунізму. Деміфологізаційний текст творить поезія збірки “Веселий цвинтар”, іронічний модус якої інтенсифікує спрофанованість ідеологічного міфу, що деформує суспільну свідомість.

Збірку “Веселий цвинтар” концептуалізує ідея “театральності” людського життя, “життя-вертепу”, життя-гри в широких екзистенціальних вимірах, яка, проте, набуває особливої трагічності (чи трагікомічності – в ідейно-формальному контексті збірки) у вузьких рамках радянського буття. Образ театру (вертепу) співвідноситься із міфологічним образом хаосу, втілює ідею невизначеності (індивідуально-психологічної, в першу чергу) щодо можливості вияву індивідуальної волі, здійснення вибору. Концепція людини, реалізована у “Веселому цвинтарі”, може бути описана в образах збірки, підпорядкованих ідеї життя-як-театру: людина – актор, який не знає сценарію. Та саме поняття театру, вертепу передбачає наявність людини, яка контролює ситуацію гри (режисер). У В. Стуса “режисер” винесений за рамки поетичного тексту (як античне божество, що відповідає за людську долю і частково співвідносне з ідеєю фатуму), тому його задум лишається таємницею. Вистава “Веселого цвинтаря” відбувається за невідомими законами: “Людина флюгер. Так. Людина флюгер, / підвладний вітрові, а не собі” [5]. Ліричний суб’єкт, не знаючи сценарію, робить висновок про те, що “світ тримається на випадкових рухах...” [5] (зауважимо, що поезія збірки проходить швидку еволюцію від

ідеї фатуму до ідеї панівної ролі випадку у людському житті. В античній літературі такий розвиток відбувався кілька століть від класичної трагедії до новоаттичної комедії).

Визначальною стильовою рисою збірки є бурлеск – контраст між темою та способом її вираження (зміст та форма несумісні) (“Біля метро “Хрещатик”, “Іх було двоє – прибиральниця і двірник”). “Головні герої” названих віршів – представники далеко не престижних професій (швидше, належать до соціального дна) – ведуть дискусію на “високі” ідеологічні теми, цитуючи “Брежнєва”. Бурлеск В. Стуса бере початок із народної сміхової культури, що виявляється у зміщенні соціальних ролей, інверсії суспільного “верху” та “низу”; так, прибиральниця перебирає на себе функції правлячої верхівки. Автор цілком точно визначив суть державного управління у радянській тоталітарній державі, яка полягала в демагогії, декларації ідей на противагу діяльності з метою їхньої реалізації. В. Стус, фактично, відтворює карнавальний світ радянської дійсності. Поняття карнавальності та серйозності людського буття розробляв М. Бахтін. Дослідник стверджував, що в умовах серйозності імпліцитно міститься вимога, погроза, натиск, зовні нав’язана необхідність бути тим, ким повинен бути [2], тобто у ситуації карнавалу людина відновлює свою втрачену сутність, у першу чергу, соціальну. У В. Стуса, натомість, “карнавальність” означає соціальний хаос, втрату своєї ролі і в цьому разі стає синонімічним до “театральності”, чи “вертепності”.

“Театральність” як принцип буття викликає відчуття внутрішнього опору, незгоди у ліричного героя, котрий виявляє інтенцію до впорядкування соціального середовища, у якому перебуває (“Вони сидять за столом...”). Він намагається замінити собою “невидимого режисера” / зруйнувати напередвизначеність існування. Це спроба подолати “чужість”, хаотичність радянської дійсності і спричинену ними психологічну нестабільність. Декілька віршів вирізняється із загальної іронічно-бурлескної тональності ширістю почуттів, втомою ліричного “я” від лицемірності побудованого на радянській ідеології світу. Можна спостерігати спробу художнього творення альтернативного часопростору – заміни небажаної реальності, що супроводжується зміною тональності збірки, однак повернення до попередньої стилістики

говорить про свідому настанову на деміфологізацію – розвінчання радянського ідеологічного міфу.

Виконання функцій “режисера”, – здавалося б, єдиний можливий засіб організувати радянський хаос, тобто подолати абсурдність буття, – є недовим, оскільки радянська машина підминає під себе не тільки “акторів-пішаків”, але й “коронованих” нею ж режисерів: “... Тут усе одно: / герой, актор, глядач, суфлер і автор – / усі живуть одне чуже життя...” [5].

Вірш “Ця п’еса почалася вже давно” – “гімн” лицемірству / лицедійству радянської людини, яка не усвідомлює нав’язаності способу існування, а отже, й не уявляє себе поза роллю. Ліричний суб’єкт стає деміфологізатором такої реальності:

*Ця п’еса почалася вже давно,
і лиш тепер збагнув я: то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає. Не живе.*

.....
*Суфлер
наказує нарешити зупинитись,
і я вганяюсь із розгону в зал.
І все. Скінчилося. Вистава щезла.
Завіса впала. Я вже не актор –
глядач. А скільки покотом у залі
лежить живих мерців, старих акторів,
обпалених вогнем шалених рамп [5].*

В. Стус оперує “театральною” лексикою (“суфлер”, “п’еса”, “вистава”, “актор” тощо) задля алегоризації тексту та втілення у художній формі принципу “вертепності” людського існування.

Накидання певної ролі зумовлене ритуалізацією життя, в результаті якої встановлюються константи поведінки у певних повторюваних ситуаціях як суспільного, так і особистого плану, несумісні із природною сутністю людини. Показовим є вірш “Я сидів на весіллі...”:

*Всі жували, пиячили, удавали з себе веселих
і я жував, пиячив, удавав веселого з себе,*

*але так було гірко на душі,
так несподівано пронизливо гірко,
що побачивши, як дружина моргає мені: ходім,
з легкістю відітхнув... [5]*

Нав'язане ззовні, а не внутрішньо необхідне перебування в ролі означає духовну смерть, що В. Стус образно означає словом “тінь”: “Вправний оператор / так освітлює кадр, / що й не добереш, / де люди, а де лиш тіні” [5]; “Ти ж тіні тіні тінь” [5].

Традиції народної сміхової культури простежуються у гротескному зображенні В. Стусом людського тіла. Та, на відміну від вітальної тілесності у народному світобаченні, поет обіграє людське тіло як мортальний символ: “... утвердження покійника, / реанімація на рівні народження, / демократія цвинтаря. / Очей – не треба. / Ніг – не треба. / Зусилля – зайві. / Зайва голова / на рудиментарних плечах” [5]. Незважаючи на переосмислення змісту тілесності порівняно із його фольклорним баченням, поет продовжує народні традиції у способі його вираження, а саме дотримується гротескних форм в акцентуванні на окремих частинах тіла як порушенні цілісності задля створення враження про абсурдність людського існування чи духовну смерть особистості. У вірші “Я знав майже напевно...” репрезентантом абсурдного існування (у зв'язку із втратою фізичної цілісності, що з легкістю проектується на духовний світ) є чиновник-інквізитор: “Повертаючись додому, / побачив, що біля моїх дверей / зупинилося дві ноги, дві руки й тулуб / (голови не було). / – Ти що тут робиш? – я застукав його зненацька, / і з переляку дві руки, дві ноги й тулуб / збіглися в тіло без голови” [5].

Мортально-інфернальна символіка збірки міститься вже у її назві (до того ж оксиморонна назва “Веселий цвинтар” відсилає до карнавальності і гротеску) і конкретизує ідею театральності радянської дійсності, у якій “відрізнити живого від мертвого було неможливо” [5], “Якщо ти живий – тим гірше для тебе” [5]. “Цвинтарне” втілення ідеї “життя-як-гра” репрезентують тексти віршів “Я йшов за труною товариша й думав...”, “Я знав майже напевно...”, “Напередодні свята”, “Марко безсмертний”, “Раз на тиждень...” тощо. Так, принцип контрасту намічений самим титулом збірки і реалізований у поетичному тексті як ан-

тиномія "мертве (позначене бездуховністю як наслідком перебування у ролі) / живе (те-що-є-собою)", полюси якої окреслені відповідно дібраними художніми образами. Зокрема, концепт "живе" виражений через образ неба ("А небо корчиться в тобі / своїм надсадним загасанням" [5]); концепт "мертве" включає у своє дескриптивне поле образ тіні, про що йшлося вище.

Спроба зробити із радянської ідеології релігійно-міфологічну систему передбачала продукування власних "сакральних" текстів, які б регламентували усі сфери життя і сприяли його ритуалізації. Мета цих процесів полягала в уніфікації суспільства, яке з легкістю піддавалося б маніпулюванню. Прикладами таких текстів можуть слугувати плакатні лозунги, гасла, заклики, що внаслідок постійного мовленнєвого штампування без підтвердження дією втратили будь-який сенс (а сакрального так і не набули). В. Стус переносить лозунги із плакатів до поетичного тексту, відтворюючи інтуїтивне осягнення радянською людиною їхньої змістової порожнечі, що передано графічно – написання слів злито, без пропусків між ними: "Рятуючись од сумнівів, / б'ю телеграму собі самому: / вчасколивесьрадянськийнарод / івсепрогресивнелюдствоготується / гіднозустрітичерговийз'їздкпрс /бажаю тобі великих успіхів, / бажаю тобі великих успіхів, / щиро заздрю, що ось уже тридцять років / ти живеш у найщасливішій у світі країні. / Але й після цього досада не минає. / Тоді я примушую себе пригадати, / що міжнародня обстановка / сьогодні складна, як ніколи, / і заспокоююсь" [5]. Втрата "правдивого" слова взаємопов'язана зі спустошенням внутрішнього світу: "Вперіодрозгорнутогобудівни- / цтвакомунізмунавсьомуфронті / я вийшов уранці за ворота – / бачу: крізь штахетини / коза пробує дістати цибулю / з палісадника... Ось що мені згадалось і потішило / коли ввечері я вкладався на сон" [5].

Вірш "Сьогодні свято" підтверджує ідею профанності словесного оформлення радянського ритуалізованого життя: в одному контексті автор зіставляє поширений лозунг "Хай живе рідна КІРС" (приклад "високого" ідеологічного тексту) та невідповідність йому "низької" дійсності: "На зупинці, обступивши вагон, / один з-перед другого / люди пхаються в двері, / а старий чоловік, / геть обвішаний медалями, / лишився в кінці

натовпу / і лається на чому світ стоїть. / Він набрався ще зранку / і ледве тримається на ногах” [5].

Поезія “Посадити деревце...” в притаманному збірці іронічному плані спростовує самоідентифікаційні декларації радянської системи, викриваючи її лицемірну суть: прірва між проголошуваним та дійсним у художній формі виражається через контрастне зіставлення образів квітів, дерев (“Начальство, перевіряючи, як вони виконують взяті соцзобов’язання, / завжди ставило проти графі / “заходи по естетичному вихованню ув’язнених”: / ведеться на високому ідейно-політичному рівні” [5]).

“Ось вам сонце, сказав чоловік з кокардою на кашкеті” – пародійна переробка біблійного сюжету про створення людей. Апеляція до “високої” теми знову-таки поєднується із включенням до поетичного тексту радянських гасел-кліше. Травестіювання класичного сюжету має в українській літературі традицію, розроблену І. Котляревським. В. Стус у такий спосіб передає атмосферу тотального контролю над зовнішнім і внутрішнім життям людини, прикритого гаслом свободи слова:

*... нарешити увімкнули дня рубильник
і краном баштовим підняли сонце,
а на склепінні неба появилось
двох лицедіїв, що співали дружно
за жайворонів. Із лабораторій
взяло росу на пробу. І вчепило
реklamний щит: “Ставай-но до роботи,
почався день”. До будки вліз суфлер,
і п’єса почалася, не скінчившись [5].*

Іронічний тон збірки поступово послаблюється (але не зникає остаточно), звільняючи місце гіркому розчаруванню у можливості творення нової дійсності і пов’язаним із цим саморефлексіям у віршах “Сто дзеркал спрямовано на мене”, “Я блукав містом своєї юності...”, “Вечірній сон. І спогади. І дощ”, “Націлений у небо обеліск” тощо. Для названих поезій характерний образ води в її очищувальній іпостасі, що логічно впливає із бажання ліричного суб’єкта оновити дійсність шляхом відновлення сакрального часу:

*Ось він, довгожданий дощ. Як з решета.
Заливає душу, всю в сльозах.
Сто твоїх конань. Твоїх народжень [4, с. 64].*

Вода як очищувальна сила зустрічається у багатьох міфологічних традиціях, однак наведений текст відкрито апелює до біблійного сюжету про всесвітній потоп. Очевидно, часте авторове звертання до Біблії пояснюється не стільки пошуком сюжету чи образу, скільки потребою у відновленні втраченого у спрофанованій радянською системою дійсності сакрального змісту, втіленням якого для українського народу впродовж віків і було Святе Писання.

Інший спосіб віднайти сокровенний зміст буття, до якого вдається ліричний суб’єкт, полягає у зверненні до минулого, що зосереджує у собі уявлення про ідеальні форми буття:

*Отож – бреди назад. І скільки сили
простуй назад. Бо тільки там життя –
ще до народження. Із світу імітацій –
впловзи у кожну з вимінених шкур [5].*

Однак усі спроби подолати хаос існування не вдаються (“Утрачені останні сподівання”), що відображається на завершальній тональності збірки. У поетичних текстах переважають образи чорного кольору для передачі очікувань майбутнього: “Зазираю в завтра – тьма і тьмуца / тьма. І тьмуца тьма. І тьмуца тьма. / Тільки чорна водь. І чорна пуца” [4, с. 66];

*І вже ні неба, ні землі –
лиш ти, одна моя надіє,
і та не жевріє – чорніє
в опротивічній імлі [271].*

Ліричний суб’єкт у темних тонах сприймає саму можливість подальшого існування в умовах “веселого цвинтаря” (“тьма впокорення”, “питьмою хоч залиєсь”). Викристалізовується характерний для усієї творчості В. Стуса мотив роздвоєння особистості у зв’язку з вимушеною необхідністю грати нав’язану роль, тобто перебирати фальшиву суть, яка суперечить істинній природі людини. В. Стус творить спеціальні назви для адекват-

ного вираження такого існування – “смертеіснування” й “життесмерть”; аналогічно передається відчуття роздвоєності: “Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець?” [5].

Зіставлення соціального світу з театральним автоматично вписує його у “чужий” (тому що штучний) простір, характеристики якого збігаються із наведеними вище рисами неупорядкованого (з погляду наявності організуючого сакрального центру, оскільки з погляду поділу владних функцій радянська система була суворо централізованою, однак профанною структурою) радянського простору.

Деміфологізація поетом офіційних радянських міфів викликає зворотній процес – творення авторського неоміфу, який пропонує альтернативну модель світу як повернення до сакрального часопростору у слові. Важливу роль у цьому відіграють іронія та сатира: сміх у всіх його варіантах є лімінальним явищем, оскільки відокремлює новий міф від міфу старого. Сміх супроводжує відмирання старого світу, власне, є засобом його подолання в силу невідповідності очікуванням ідеального та нездатності традиції задовольнити потребу в істинному, сакральному бутті через своє слово. Відтак, сміх передує народженню нового світу як міфу у поетичній творчості В. Стуса.

Список використаних джерел:

1. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – С. 72–130.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.
3. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 247 с.
4. Стус В. Дорога болю : Поезії / В. Стус ; [упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської]. – К. : Рад. письменник, 1990. – 222 с.
5. Стус В. Твори : у 6 т., 9 кн. [Електронний ресурс] / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1994–1999. – Режим доступу: www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm
5. Т. 1, кн. 1 : Зимові дерева, Веселий цвинтар, Круговерть. – 1994. – 431 с.

УДК 821.161.2-1.09

Тимочко Ольга

ОСОБЛИВОСТІ СЛОВНИКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ НОВОТВОРІВ У СУЧАСНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ

У статті здійснено аналіз лексикографічного представлення авторських лексичних новотворів у сучасних неологічних словниках.

Ключові слова: словник, лексикографія, неографія, лексикографічне представлення, авторський лексичний новотвір.

В статье осуществлен анализ лексикографического представления авторских лексических новообразований в современных словарях новых слов.

Ключевые слова: словарь, лексикография, неография, лексикографическое представление, авторское лексическое новообразование.

The article is devoted to the analysis of lexicographical representation of author lexical innovations in modern dictionaries of new words.

Key words: dictionary, lexicography, neography, lexicographical representation, author lexical innovation.

Досліджуючи роль письменника в історії літературної мови, науковці встановлюють взаємозв'язки мовної особистості поета та лексикону його творів, визначають рівень впливу письменника на процес розвитку стилістичної системи мови. Словник є зручною формою подання результатів опрацювання мовознавцями лексичного матеріалу провідних постатей української літератури.

Словником вважається "довідкове зібрання у вигляді книги слів, а також інших мовних одиниць з інформацією про їхнє значення, вживання, будову і походження тощо чи з перекладом їх на іншу мову (мовні, або лінгвістичні, філологічні слов-

ники) або про поняття та предмети, що ними позначаються (енциклопедичні словники)” [16, с. 610–611].

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. в українському мовознавстві ознаменований стрімким розвитком нової мовознавчої дисципліни – неографії – самостійної лексикографічної дисципліни, об’єктом наукового опису якої є нова лексика (неологізми). Неографія як наука вивчає особливості проектування й укладання словників неологізмів, специфіку нового слова, значення та словосполучення як об’єктів лексикографічного опису в таких словниках [6, с. 304].

Згодом зароджується і розвивається індивідуально-авторська неографія як галузь словникарства, головним об’єктом лексикографічного опису в якій є авторські лексичні новотвори.

Словникова фіксація авторських новотворів є цінним матеріалом для розв’язання певних теоретичних питань, а саме: хронологічний аспект входження новотвору до словникового фонду мови, з’ясування періоду появи певної словотвірної моделі, роль конкретної мовної особистості у збагаченні словникового складу мови тощо.

Перші успішні спроби укладання словників авторських лексичних новотворів були здійснені на початку 70-х років ХХ ст. У 1971 році опубліковано перший в україністиці спеціальний словник okazіональних авторських номінацій, а саме – словник неологізмів П. Тичини, укладеного Г. Колесником. До реєстру словника увійшло 637 okazіональних одиниць, засвідчених в оригінальних поетичних, прозових та перекладних творах письменника. Актуальність створення словника обґрунтована самим укладачем: “Тичина-новатор передовсім був новатором у мові, у ставленні до слова”, він “був одним із найпродуктивніших творців нових слів – індивідуальних поетичних неологізмів” [8, с. 7–8, 196].

Наступним кроком в українській письменницькій неографії став словник неологізмів М. Рильського, укладений Г. Колесником у 1973р. Словник нараховує понад 220 неологізмів, зафіксованих в оригінальних і перекладних поетичних творах письменника. Словникова стаття має такі компоненти: новотвір, ілюстративний матеріал і вказівка на першоджерело.

Аналізовані праці були першим етапом у спробах теоретичного обґрунтування принципів укладання словників авторських

лексичних новотворів, значно розширили уявлення користувача про багатогранність творчих особистостей письменників, характерні для них прийоми мовотворчості.

Подальші спроби лексикографічної систематизації індивідуально-авторських одиниць припадають на період активізації уваги вітчизняних мовознавців до теоретичних проблем неології і пов’язуються з монографічними (дисертаційними) роботами, які супроводжуються додатками – словниками-реєстрами індивідуально-авторських утворень (Г. Вокальчук, В. Герман, О. Жижом, Г. Сют, О. Турчак, Т. Юрченко та ін.).

Традицію укладання невеличких словників індивідуально-авторського слововживання започаткувала Н. Сологуб, опублікувавши в 1991 році наукове дослідження “Мовний світ Олеса Гончара”, де було подано словник індивідуально-авторського слововживання письменника, а згодом у 1999 році – “Мовний портрет Яра Славутича”, котрий вміщав “Словничок індивідуальних слововживань Яра Славутича”, в реєстр якого входило близько сотні авторських неологізмів. Метою словників-додатків було дати загальне уявлення про індивідуальну мовотворчість письменника, про характерні для нього мовні прийоми видобуття авторських смислів [15, с.133].

До ґрунтованих праць аналізованого типу також належать: “Словник новотворів української мови (кінець 80-х – початок 90-х років XX століття)” Г. Віняр, Л. Шпачук (2000), “Словник новотворів української мови кінця XX століття” Г. Віняр, Л. Шпачук (2002), “Нове в українській лексиці: Словник-довідник” Д. Мазурик (2002), “Тлумачно-словотвірний словник оказіоналізмів” Ж. Колоїз (2003), “Лексико-словотвірні інновації” А. Нелюби (2004–2006) та ін.

Помітним явищем у неологічному словникарстві став “Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори” Л. Оліфіренко (Київ. 2003), який є різновидом словника мови письменника, головним завданням якого є “з’ясування лексичного значення слів, [...] що можуть викликати сумнів щодо їхнього розуміння” [14, с.3]. Проте на відміну від зазначених вище словників мови письменника, цей “оперує не всім лексичним фондом творів автора, а розглядає лише ті лексичні одиниці, що належать до т. зв. па-

сивного шару лексики сучасної української мови, до лексики обмеженого вжитку” [там само]. До реєстру словника внесено: пасивну лексику, яку широко вживає у своїх поетичних творах В. Стус, – застарілі слова, діалектизми, просторічні слова, фольклорні слова, церковні вирази, терміни різних галузей та індивідуально-авторські новотвори – okazіоналізми – як характерну ознаку лірики письменника [14, с. 4].

Згодом українська неографія збагатилася ще одним джерелом фіксації неологічного лексичного матеріалу – “Тлумачно-словотвірним словником okazіоналізмів” Ж. Колоїз (Кривий Ріг, 2003). Це спеціальне лексикографічне дослідження, яке поєднує елементи тлумачного та словотвірного різновидів лінгвістичних словників, мета якого полягає в тому, щоб “з одного боку, подати тлумачення, лексичне значення okazіонального слова; з іншого, беручи до уваги похідність okazіоналізмів, – показати їх дериваційну базу та формант, за допомогою якого утворено okazіональний дериват” [9, с. 4].

Словникові статті подаються в алфавітному порядку й складаються з двох структурних частин: лексичного та словотвірного аналізів. Після реєстрового слова подається його граматична характеристика, тлумачення значення, наводиться ілюстративний матеріал та вказується автор новотвору, наприклад:

Тонкоспівий, дієприкм., *Зола, од суголосу сива, і тонкорука, тонкоспіва* Праматері блукає тінь. (В. Стус)

Тонк + о + спів – ий ← тонк/ий, спів/Ø [9, с.152, 153]

Вагоме пожвавлення у практиці створення спеціальних словників авторських лексичних новотворів припадає на початок ХХІ століття. Особливої уваги викликають “Короткий словник авторських неологізмів української поезії ХХ століття” (Рівне, 2004) та “Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” (Рівне, 2006) Г. Вокальчук.

Головною метою “Короткого словника...” є здійснення лексикографічного опису корпусу індивідуально-авторських лексичних новотворів, засвідчених в українському поетичному лексиконі ХХ століття. “Короткий словник...” є диференційним, або вибіркоким, оскільки його основним завданням є опис конкретної частини лексичного матеріалу, який використовували українські поети досліджуваного хронологічного періо-

ду. Реєстр аналізованого словника перевищує 6000 лексичних інновацій, які становлять вагомий за обсягом і різноманітний щодо семантики масив новотворів.

У “Короткому словнику...” подано детальний опис теоретичних засад його укладання [4, с. 44–68], що стали прикладом для подальших лексикографічних робіт (В Максимчук, Н. Адах, Н Гаврилюк, О. Тимочко, І. Цапук, О. Кирилюк та ін.).

Словникова стаття складається з реєстрового слова, граматичних характеристик новотвору, контексту (мінімального чи максимального), у якому вживається описуване слово, детальної інформації про першоджерело і частково – про дату створення неолексеми, довідок різного характеру і призначення та порівняльного аспекту опису оказіональної одиниці:

Білоусто, присл., *Він опорятунок, / я ж білоусто мовлю: порятуй, / мій господи.* (Стус 1:60 # 1970) [4, с. 119].

У кінці словника подано іменний покажчик, до складу якого ввійшов список авторів, з чиїх творів добирався фактичний матеріал (понад 350 персоналій). Крім того, у словнику наведено найновішу бібліографію з проблем дослідження словотвірної інноваційних процесів, що має неабияке практичне значення для користувачів – науковців-філологів, студентів.

Як зазначає Г. Вокальчук, лексичні одиниці, представлені у “Короткому словнику...”, є специфічними репрезентантами мовно-поетичної картини світу в українській поезії ХХ ст., допомагають глибше осягнути естетичну силу і неповторність українського поетичного слова [6, с. 378].

“Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” Г. Вокальчук є логічним продовженням “Короткого словника...”. Тут подано понад 700 одиниць неологічної лексики, які не були об’єктом спеціальних лексикографічних досліджень.

Автор лексикографічної праці аргументує актуальність створення повного словника авторських новотворів поета тим, що “мовне експериментаторство М. Семенка, внаслідок якого в поетичний лексикон початку минулого століття нестримно хлинули лексичні новотвори, справедливо заслуговує на те, аби його результати (хай і не завжди вдалі) не виявилися цілковито втраченими для мовно-літературної спільноти, а були донесені до шанувальників творчості поета, до всіх, хто цікавиться

проблемами встановлення й розвитку української літературної мови та поезії” [6, с. 385].

“Словник лексичних новотворів Михайля Семенка” має таку саму структуру, що й “Короткий словник...”:

Астралевий, прикм. <словотв. модиф. узуального *астральний*>, *Я волю віддаю астралевим шляхам...* (МС4: 134 # 1919) [5, с. 142].

Новотвори М. Семенка, представлені у словнику, віддзеркалюють дух епохи, в яку жив і творив поет, у них закодована інформація про ставлення автора до тих чи інших реалій того-часного суспільства, певною мірою висвітлюють його ідейно-естетичні погляди.

Значної уваги викликає “Словник авторських лексичних новотворів Василя Барки” Н. Адах. Укладачка для фіксації неологічних одиниць використовує метод суцільної вибірки. Словник нараховує понад 1300 одиниць, засвідчених у поезіях автора. Принципи укладання словника залишаються ті самі, що у Г. Вокальчук.

Багатий фактичний матеріал аналізованої праці свідчить про плідну й оригінальну словотворчість Василя Барка, яка не лише значною мірою збагатила поетичний лексикон ХХ століття, але й переконливо продемонструвала невичерпні словотвірні можливості нашої мови, її здатність відбивати найтонші та найсуттєвіші риси українського менталітету.

2008 р. “Коротким словником авторських лексичних новотворів поетів Рівненщини” В. Максимчука було започатковано лексикографічну серію “Українська індивідуально-авторська неографія”. Це видання, рекомендоване Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, є першим регіональним “словником АЛН в поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст., який нараховує понад 1700 одиниць, зафіксованих у поетичному словнику сучасних рівненських поетів.

Лексикографічну серію поповнив “Словник авторських лексичних новотворів київських неокласиків” Н. Гаврилюк (Острог, 2009). Укладач досліджує словотворчу практику неокласиків у період їхньої найактивнішої творчої діяльності, а саме – упродовж 20 – 30-х років ХХ ст. До реєстру словника увійшло близько 800 АЛН. Найпродуктивнішими виявилися М. Рильський, М. Зеров та Юрій Клен.

Наступним випуском виходить збірник наукових праць “Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський” (Острог, 2010), де вміщено “Короткий словник авторських лексичних новотворів Ліни Костенко” І. Цапук та “Короткий словник авторських лексичних новотворів Миколи Вінграновського” Г. Вокальчук, А. Браун, реєстр яких відповідно становить 220 та 214 одиниць.

Четвертим випуском лексикографічної серії стає збірник наукових праць, присвячений пам’яті академіка К. Шульжука, “Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай” (Рівне, Острог, 2010), який складається з чотирьох розділів: “Життя і слово шістдесятників”, де вміщено статті С. Богдан, І. Павлюка, М. Степаненка, Т. Шевчук; “Неологія шістдесятників” (Г. Вокальчук, В. Калашник, І. Ніколайчук, О. Тимочко; “Неографія шістдесятників” (уміщено “Словник авторських лексичних новотворів поетів-дисидентів 60 – 70-х років ХХ століття (на матеріалі поезії В. Стуса, І. Калинця, І. Світличного, Г. Чубая)” О. Тимочко).

Продовженням лексикографічної серії став п’ятий випуск, присвячений 120-річчю від Дня народження П. Тичини, “Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття” (Острог, 2011). Науковий збірник уміщає статті провідних мовознавців: С. Богдан, Г. Вокальчук, Г. Губаревої, С. Єрмоленко, В. Калашника, І. Лонської, Н. Мех та М. Степаненка. Особливої уваги заслуговує “Словник авторських лексичних новотворів Павла Тичини” О. Кирилюк [12, с. 181 – 263].

Як зазначає укладач, “Академічне видання творів П. Тичини у 12 томах, здійснене у 80-х роках ХХ ст., зумовило потребу по-новому поглянути на словотворчу практику поета згідно з сучасними вимогами словникового представлення авторської неологічної лексики” [12, с. 176]. Словникове представлення АЛН П. Тичини здійснювалося згідно з теоретичними засадами лексикографічного опису авторської неологічної лексики, розробленими Г. Вокальчук [4, с. 44–68]. Унаслідок опрацювання поетичних текстів із 12-томного видання творів П. Тичини було сформовано реєстр АЛН, що сягає близько 1100 одиниць, що в кількісному відношенні майже вдвічі перевищує реєстр АЛН у словнику Г. Колесником (637 одиниць).

Після ретельної перевірки за лексикографічними джерелами Кирилюк О. було вилучено низку слів, оскільки, як було встановлено, такі одиниці фіксувалися в загальномовних словниках ще до укладання словника АЛН Г. Колесником. До них належать: *дужний, кружно, квітний, клін, круглобілястий, майва, поганство* та ін. [12, с. 179].

Неологія П. Тичини представлена в аналізованому словнику якнайповніше, що забезпечує наукову і практичну вартість лексикографічної праці, сприяє подальшому дослідженню словотворчої практики видатного майстра українського слова.

Як бачимо, аналізовані словники мають спільну мету – системний лексикографічний опис новотворів конкретного автора або ж представників певного літературного угруповання (чи регіону) згідно з сучасними науковими принципами лексикографічного опрацювання неологічного матеріалу.

Отже, актуальним на наш час є лексикографічний опис неологічного арсеналу поезії, тобто створення словників авторських неологізмів, які сприятимуть подальшим лексикологічним і дериватологічним дослідженням мовотворчості провідних українських письменників.

Список використаних джерел:

1. Адах Н. А. Авторські лексичні новотвори Василя Барки: (семантико-дериваційний та лексикографічний аспекти) / Н. А. Адах ; за ред. Г. М. Вокальчук. – Рівне : Видавництво Олега Зеня, 2007. – 136 с.
2. Віняр Г. М. Словник новотворів української мови (кінець 80-х – початок 90-х років XX століття) / Г. М. Віняр, Л. Р. Шпачук. – Кривий Ріг, 2000. – 117 с.
3. Віняр Г. М. Словник новотворів української мови кінця XX століття / Г. М. Віняр, Л. Р. Шпачук. – Вип. 2. – Кривий Ріг, 2002. – 180 с.
4. Вокальчук Г. М. Короткий словник авторських неологізмів в українській поезії XX століття / Г. М. Вокальчук // Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії XX століття (лексикографічний аспект) / Г. М. Вокальчук ; за ред. А. П. Грищенка. – Рівне : РДГУ, 2004. – С. 94–492.
5. Вокальчук Г. М. Словник лексичних новотворів Михайля Семенка / Г. М. Вокальчук // Вокальчук Г. М. “Я – беззразковості поет” (словотворчість Михайля Семенка) : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – С. 141–176.

6. Вокальчук Г. М. Словотворчість українських поетів ХХ століття: [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Острог : Національний університет "Острозька академія", 2008. – 536 с.

7. Київські неокласики: словотворчість / Н. В. Гаврилюк ; відп. ред. Г. М. Вокальчук. – Острог: Вид-во НаУ "Острозька академія", 2009. – 216 с. (Лексикографічна серія "Українська індивідуально-авторська неографія"; вип. 2).

8. Колесник Г. М. "Нове життя нового прагне слова" / Г. М. Колесник // Рильський М. Т. Як парость виноградної лози ; відп. ред. І. К. Білодід. – К. : Наук. думка, 1973. – С. 227–260.

9. Колоїз Ж. В. Тлумачно-словотвірний словник okazіonalіzmів / Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : ТОВ "ЯВВА", 2003. – 168 с.

10. Мазурик Д. Нове в українській лексиці. Словник-довідник / Д. Мазурик. – Львів: Світ, 2002. – 130 с.

11. Максичук В. В. Короткий словник авторських лексичних новотворів поетів Рівненщини / В. В. Максимчук; за ред. Г. М. Вокальчук // Проблеми й перспективи авторської лексикографії. "Регіональний" словник неолексем (Рівненщина). – Вид. 2-ге, випр. і доповн. [уклад. Г. М. Вокальчук]. Острог: Вид-во НаУ "Острозька академія", 2008. – С. 79 – 192.

12. Мовотворчість Павла Тичини у дзеркалі третього тисячоліття: [збірник наукових праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2011. – 268с. (Лексикографічна серія "Українська індивідуально-авторська неографія"; вип. 5).

13. Нелюба А. Лексико-словотвірні інновації (2004–2006) : [словник] / А. Нелюба, С. Нелюба. – Харків : Майдан, 2007. – 144 с.

14. Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори / [уклад. Л. В. Оліфіренко]. – К. : Абрис, 2003. – 90 с.

15. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича / Н. М. Сологуб. – К. : Дніпро; Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 152 с.

16. Українська мова: Енциклопедія/ редкол.: Русанівський В., Тараненко О., Зяблюк М. та ін. – 2-ге вид. випр. і доп. – К.: "Укр. енцикл." ім. М.П. Бажана, 2004. – 824 с.

17. Цапук І. В. Короткий словник авторських лексичних новотворів Ліни Костенко / І. В. Цапук // Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський: [збірник наукових праць ; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Вид-во НаУ "Острозька академія", 2010. – С. 106–121. (Лексикографічна серія "Українська індивідуально-авторська неографія". Вип. 3).

УДК 821.161.2-6.09

Томчук Олег

ЕПІСТОЛЯРІЙ ПИСЬМЕННИКА І ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ БІОГРАФІСТИКИ

У статті порушується проблема вивчення епістолярію письменника як сутнісного методологічного чинника сучасного літературознавчого біографізму на матеріалі приватної кореспонденції М. Драй-Хмари. Автор розглядає листи поета-неокласика як складову його літературної спадщини, цінне першоджерело для розуміння життєвих і творчих інтенцій, світоглядно-естетичних пріоритетів, місця й ролі митця в літературному процесі 20–30-х рр. ХХ століття.

Ключові слова: літературознавчий біографізм, епістолярій, самототожність письменника, об'єктивне начало, суб'єктивне начало, авторська індивідуальність.

В статье поднимается проблема изучения эпистолярия писателя как сущностного методологического фактора современного литературоведческого биографизма на материале личной корреспонденции М. Драй-Хмары. Автор рассматривает письма поэта-неоклассика как составляющую его литературного наследия, ценный первоисточник для понимания жизненных и творческих интенций, мировоззренческо-эстетических приоритетов, места и роли художника слова в литературном процессе 20–30-х гг. ХХ века.

Ключевые слова: литературоведческий биографизм, эпистолярій, самотождественность, писателя, объективное начало, субъективное начало, индивидуальность автора.

The article mentions the problem of studying of the epistolary of the writer as the essential methodological factor of modern literary biographize based on the private correspondence M. Drai-Khmara. The author examines the letters of the poet-

neoclassic as the part of his literary heritage, the valuable source for understanding the life and artistic intentions, the outlook and aesthetic priorities, the place and the role of the artist in the literature process of 20–30-th years of the XX century.

Key words: *literary biographize, correspondence, self-identity of the writer, the objective beginning, the subjective beginning, the author's personality.*

У методологічному багатоголоссі сучасного літературознавства виразно постає проблема біографізму. Вона зумовлена нагальною потребою реінтерпретації сфальсифікованих у радянську добу письменницьких біографій, котрі не вписувались у соцреалістичний канон. Як справедливо зазначав свого часу Є. Маланюк, “історія нашої культури дає картину, з небагатьма виїмками, суцільного цвинтарища понівечених особистостей і помордованих, покалічених біографій” [12, 228]. Сьогодні вчені дискутують про необхідність окремої спеціальної гуманітарної дисципліни – біографістики, оскільки біографія є складним утворенням, до якого застосовуються спеціальні наукові параметри. Для національної філологічної науки означена проблема вельми важлива з огляду на “особливі історичні й національно-конкретні обставини, в яких функціонувала і функціонує українська літературна думка” [15, 4].

Відомо, що радянське літературознавство вважало епістолярні свідчення письменника допоміжним матеріалом у вивченні його творчості, самі ж біографічні факти пропускалися крізь густе “ідеологічне сито” (Е. Соловей). Особливим чином сказане стосується звulьгаризованого підходу до оцінок спадщини представників “розстріляного відродження”, життєпис яких, за висновками ортодоксів, однозначно кваліфікувався як “заплямований”. Отже, закономірними видаються намагання нинішніх дослідників історії української літератури реабілітувати біографію тих її репрезентантів, котра й досі “не вирвалась із ув'язнення” (М. Жулинський). Саме епістолярію як важливого, джерельно цінному матеріалу про письменника належить заповнити ці лакуни. Як підкреслює В. Кузьменко, “письменницький лист несе в собі життя особистості. Без епістолярної творчості уявлення про митця неминуче буде неповним, а то

й викривленим” [8, 257]. Епістолярій письменника – “важлива складова частина всієї літературної спадщини, одне з найцінніших першоджерел для розуміння світогляду митця, його взаємин із сучасниками” [10, 3].

Листування українських письменників – невід’ємний компонент “культурного ландшафту епохи” (В. Дільтей), цінний документ для характеристики “суспільно-історичних, культурних, мистецьких, побутових та ін. параметрів тієї чи тієї доби, означник її наукових інтересів, світосприймання і різномірних переконань адресата й адресанта” [14, 72]. М. Коцюбинська підкреслювала, що в “духовній скарбниці людства епістолярній спадщині митців належить особливе місце. Вона різниться за обсягом, інформативною цінністю, психологічною наповненістю, емоційною напругою, творчим потенціалом – залежно від часу і національної традиції, обставин життя і психічного типу людини, від характеру адресата” [7, 163]. Однак спільною домінантою листів усіх письменників є той факт, що вони з глибокою силою критичного аналізу подають морально-психологічний портрет письменника на тлі епохи.

У питаннях дослідження письменницького епістолярію українською наукою зроблено немало. За останні роки введено в науковий обіг значну кількість новознайдених кореспонденцій письменників, створено ґрунтовні праці з теорії та історії листування митців такими вченими, як Л. Вашків, В. Гладкий, Р. Гром’як, В. Дудко, С. Кіраль, О. Копач, В. Кузьменко, Ж. Ляхова, М. Назарук, В. Святовець. Сказане більшою мірою стосується збирання, публікації та вивчення листів класиків літератури, що видані в більш-менш повному обсязі. Вагоме місце тут належить науковим коментарям, локальним статтям. Визначальну ж роль відведено ґрунтовнішому аналізу епістолярної спадщини того чи того письменника в коментарях та вступних статтях до академічних видань епістолярію. Це можемо сказати про долю листів Т. Шевченка, В. Стефаника, Лесі Українки та ін. Проте мистецтво епістолярію ще не вивчено всебічно. Всі знання про поетику, історію епістол дуже загальні. Свого часу Ю. Шерех з цього приводу зазначав, що “на практиці, коли йдеться про листування літераторів, його використовують звичайно як матеріал, для побудови біографії даного

письменника на рівні з документами, щоденниками, спогадами, але без уваги до специфіки епістолярних писань" [16, 14]. Для вирішення проблеми, на думку Ж. Ляхової, "фундаментальне значення має українська едиційна практика, тобто науково-дослідна робота наших учених у справі публікації, редагування й коментування листування письменників, учених, громадських діячів, яку фундаментально здійснювали П. Куліш, І. Франко, С. Єфремов" [11, 71].

Українське літературознавство особливо заборгувало перед авторами, чия епістолярна спадщина, як, власне, й увесь доробок, був вилучений із читацького обігу, а відтак і з наукового студіювання. Маємо на увазі проскрибованих радянською ідеологією письменників, які писали в умовах творчої несвободи. І саме їх епістолярна спадщина відбивала трагічне сум'яття митця, загнаного в заідеологізовані стандарти, відтворювала глибоку психологічну інтроспекцію кожного автора, в центрі якої постають духовна криза конкретної людини й усього покоління в контексті кількох суспільно-політичних "зон", насамперед "розстріляного відродження" та "політичного застою" (В. Кузьменко). До таких письменників належить М. Драй-Хмара. Якщо його художня й наукова спадщина в багатьох координатах на сьогодні більш-менш досліджена, то письменницький епістолярій лише вряди-годи стає об'єктом наукового студіювання. Отже, актуальність порушеної нами проблеми підсилюється ще й тим, що донедавна листи, в яких зосереджено важливу інформацію про поета та його добу, не були опубліковані, а тому не йшлося про їх вивчення й науковий коментар. Епістолярій М. Драй-Хмари найповніше представлено в Україні книгою "Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина" (К., 2002), упорядкованою С. Гальченком, А. Ріпенко й О. Томчуком. Тут подано листи, адресатами яких виступають тодішні авторитетні літературознавці (І. Айзеншток, І. Дніпровський), а також родина письменника. Більшість із них оприлюднено вперше; тут уміщено цінну інформацію про ті вузлові проблеми, котрі увиразнюють біографію адресата. Актуальність порушеної у статті проблеми зумовлена й теоретичними питаннями сучасного літературознавства, оскільки сьогодні в науці про літературу відчувається потреба в спеціальних працях з "теорії епіс-

толярію, особливо приватної письменницької кореспонденції” [8, 31]. Маємо на увазі недостатню кількість ґрунтовних робіт, які б відповідали вимогам сучасного літературознавства, що спирається на синтез близькоспоріднених наукових.

Непересічна роль епістолярію М. Драй-Хмари (як, власне, й інших письменників доби “розстріляного відродження”), його цінність полягає насамперед у тому, що сьогодні він є документальним джерелом першорядної ваги, матеріалом, найоб’єктивнішим у своїй суб’єктивності. Мету статті становить ґрунтовне студіювання приватної кореспонденції поета в ракурсі конкретизації життєвої і творчої біографії, створення “правдивої моделі характеру” (Ж. Ляхова) митця. Серед основних завдань дослідження бачимо з’ясування ролі епістолярію М. Драй-Хмари в увиразненні його філософських, естетичних і суспільно-політичних пріоритетів, коментування листів письменника як першоджерела його життєпису, а також виявлення й характеристика параметрів психологічної інтроспекції митця крізь усебічний аналіз його приватної кореспонденції.

У вивченні епістолярної спадщини М. Драй-Хмари сьогодні залишається чимало нерозв’язаних проблем. Найперше, оприлюднені на цю пору листи є лише частиною кореспонденції письменника. Тому скласти повне уявлення про них фактично неможливо. Деякі з них втрачені назавжди й про це маємо достовірні свідчення. М. Жулинський розповідає, що в приватній бесіді з дружиною М. Драй-Хмари в США, яка передала на Україну частину архіву чоловіка, виявилось, що під час обшуку їхнього помешкання в Башкирії (туди її було вислано з донькою після арешту чоловіка) вона особисто знищила кілька останніх листів, аби зняти загрозу із себе, а також і з нього самого: “Боялася, що знайдуть і це зашкодить Михайликові, нам [...] Знищила. Тепер шкодую” [4, 15]. Гіпотетично можемо припуститися думки, що частина кореспонденції осіла в приватних архівах невідомих нам адресатів. Ще одним важливим аспектом, вартим уваги дослідників письменницького епістолярію, бачиться спроба подати й прокоментувати взаємне листування. Г. Бурлака підкреслює, що “такий спосіб укладання текстів має багато переваг, зокрема дає змогу з’ясувати низку обставин життя і творчості кореспондентів, краще зрозуміти мотиви їхніх учинків, врятувати із забуття

важливі події та факти” [2, 87]. Як зазначає Ж. Ляхова, “в активі світової едиційної практики подібних видань обмаль” [11, 81]. Якщо мова йде про листування М. Драй-Хмари, то проблема ускладнюється потребою їх пошуків, а відтак і реконструювання діалогу, “прибраного в епістолярну форму” (Ж. Ляхова).

Епістолярій М. Драй-Хмари, що є предметом нашого розгляду, виходить далеко поза межі реєстрації подій, що відбувались у житті письменника. Його цінність не вичерпується виключно біографічно-інформативним матеріалом. Із нього дізнаємось про широке коло літературно-наукових інтересів поета-неокласика, котрі не згасали навіть у вкрай несприятливих для творчої праці умовах. У багатьох листах він зосереджується на ключових проблемах літературної ситуації 20–30-х рр. в Україні, що дістали його об’єктивну фахову оцінку. Яскравою естетичною з’явою в його епістолярії спалахують конкретні “персонажі” “мятежної” літературної доби. Йдеться про “портретування” тодішнього художнього процесу, що містить чимало цікавих додаткових відомостей про кожного згадуваного автором письменника. Такими “персонажами” виступають В. Чумак, П. Тичина, М. Рильський та ін. Для прикладу наведемо кілька фрагментів епістолярію М. Драй-Хмари, котрі свідчать про його інтерес до постаті В. Чумака. Так, наприклад, із листа до І. Дніпровського від 05.10.1926 р. довідуємось, що, крім наукового осягнення художнього доробку В. Чумака, він мав намір видати його твори: “Я вже дещо зібрав про Чумака, але головного – віршів раннього періоду – у мене нема”. В іншому листі (від 19. 10.1926 р.) він знову наполегливо просить І. Дніпровського допомогти йому “в справі збирання матеріалів до біографії Василя Чумака” [3, 410].

Відображаючи життєвий досвід автора, його світогляд, естетичні уподобання й політичні погляди, ставлення до адресанта, листи М. Драй-Хмари дають змогу “із середини зрозуміти добу, побачити її діячів як живих людей, розвіяти міфи, відкинути інсинуації” [6, 72]. Отже, йдеться про психологічний портрет тієї складної пори, в яку довелося жити письменникові. В його листах зустрічаємось із різними творчими особистостями, котрі, як і він, глибоко переживали тодішні соціально-культурні катаклізми. Так, в одному з листів до І. Дніпровського він із сумом

та розчаруванням пише про “грустный” світогляд багатьох тодішніх митців, про драматичні тональності творів як суспільно зумовлену тенденцію тогочасної літератури: “Правда, не тільки я такий – такий і Сосюра, і всі київські поети (порівняйте, наприклад, статтю Лакизи в 8 числі “Життя й Революції”) [3, 409].

Вивчаючи епістолярну спадщину М. Драй-Хмари, ми виокремили листи, з яких отримуємо цінну інформацію про творчу діяльність митця. Сторінки біографії поета розкриваються нам в його багатьох листах до відомого літературознавця І. Айзенштока, що припадають переважно на 20-і роки, тобто період відносно творчої свободи. Шанобливо звертаючись до адресата, М. Драй-Хмара надсилає йому свої твори, статті. Так, неодноразово в їх листуванні йдеться про статтю “Гене́за Шевченкової поезії “У тієї Катерини хата на помості””. Це ми читаємо у листі від 08. 03. 1929 р.: “Вельмишановний товаришу, у мене є розвідка під заголовком: “Гене́за поезії Т. Шевченка ...”, яку я прочитав на засіданні Київського історично-літературного Товариства [...] Чи не могли б Ви взяти моєї статті до збірника?... Зміст: порівняння Шевченкової поезії з народною піснею про трійзілля, яку я вважаю за джерело, що з нього користався Шевченко...”. А з листа від 03. 04. 1929 р. дізнаємося, що М. Драй-Хмара надіслав свою статтю І. Айзенштокові для публікації в “Інститутському річнику...” та обговорює деякі подробиці стосовно кількості примірників публікації [3, 406]. В інших листах ми також зустрічаємо згадки про цю статтю, але довідуємося й про інші праці. Так, лист від 13. 05. 1930 р. розповідає про публікацію поеми “Віла-посестра”.

Кореспонденція М. Драй-Хмари в’язничного періоду подає важливу інформацію про написані в цю пору твори, які згодом увійдуть до видань його “Вибраного” (1968, 1989). В листах подекуди подано фрагменти, а то й цілісні тексти віршів. Так, наприклад, у листі від 24. 05. 1937 р. він уміщує поезію “І знов обвугленими сірниками ...”, написану, “в те дни, когда я [М. Драй-Хмара] впервые очутился на Лукьяновке” [3, 441], а в іншому – вірш “Конституція” [3, 430]. У вагомій частині епістолярію автор занотовує свої творчі задуми. Так, наприклад, у листі від 31. 08. 1936 р. він фіксує: “Я сейчас много работаю и не имею времени для чтения и писания стихов. Читаю кое-

что в выходные дни, а о стихах только мечтаю. Надеюсь, что по окончании сезона (10/IX) времени будет больше. 5 книг, относящихся к работе по Данте, привезенные мной на Колыму, но пока что лежат в метке” [3, 422]. В багатьох листах він висловлює хвилювання щодо подальшої долі його рукописів або ж завершених творів. Особливо зворушує той факт, що будучи вже тяжко хворим і виснаженим фізично (“Болею я миокардом, имею отек на ногах и цынготные ранки на руках и на ногах” [3, 466], письменник не перестає турбуватися, з одного боку, про майбутнє родини, а з іншого – про долю власної спадщини. Так, в останньому листі до доньки Оксани читаємо: “Напиши мне, что с моими книгами, а особенно с рукописями. Береги их, дорогая, как зеницу ока, ибо многие из них не были в печати и, если пропадут, то пропадут бесследно и навсегда. Особенно береги тетрадь с переводом “Божественной комедии” Данта, перевод “Демона” Лермонтова (перепечатан на машинке), переводы с французских поэтов (перепечатаны на машинке), общую тетрадь с моими стихами, “Соняшні марші” (перепечатаны на машинке) и вообще все, написанное моей рукой” [3, 466].

Епістолярій М. Драй-Хмари є яскравим свідченням спроби “великих” одержавити талант митця під тиском залякування. На щастя, він витримав усі тортури, не пішов ні на самообмову, ні на наклепи на однодумців. Але в страшних казематних умовах окремі “пристосованські” тексти вряди-годи появлялись. Із приватного архіву доньки О. Ашер довідуємося про існування російського вірша “Конституція”, написаного на заслані. В ньому поет славить Сталіна (“простой и скромный человек, / но пламенной он движим верой”) і в панегіричному стилі складає похвалу його конституції, називаючи її “дзеркалом победы”:

*Кристаллом сталинской породы
она сверкает в наши дни,
и в ней поют и гул заводов,
и ветерок колхозных нив* [3, 430].

Факт прикрій, однак очевидний. О. Ашер з цього приводу зазначає, що “співзвучні з добою” вірші виглядали “штучно, бо, пишучи їх, поет насилував свою щиру душу” [1, 282].

Листи М. Драй-Хмари дають багато інформації про його світогляд, погляди на драматичне пореволюційне життя, котрі переконують нас, що він був людиною потужного гуманістичного засягу. В умовах зневіри в наслідках “революційної весни” й тотальної руйнації культури національне усвідомлення поета особливо загостило трагізм його світовідчужання. Трагічний “колорит”, зумовлений причинами суспільного порядку, породжував відповідні емоційні переживання, про які він писав неодноразово. Так, в одній із щоденникових нотаток читаємо: “Я перебуваю у стані депресії [...] навколишній світ мене гнітить” [5, 99]. Такий настрій, безумовно, впливав на загальну тональність його художніх творів. Із листа до І. Дніпровського дізнаємося про те, що причини песимістичного звучання багатьох творів поет співвідносить із суспільними катаклізмами: “Є якісь об’єктивні причини, що викликають у всіх сум. В одному з останніх віршів я просто і відверто говорю про ці причини:

*... а ти обідрана лежиши,
як квач од самогону п’яна.*

Це – я про Україну” [13]. Далі письменник говорить про своє бажання позбутися цих емоцій, замінивши їх на радісні. Для більшого увиразнення цієї думки наводить уривок зі своєї поезії:

*Дивлюся й слухаю: прозоро
співає струміль биття,
і віриться, що скоро-скоро
так само заспіваю я ... [3, 410].*

Епістолярна спадщина М. Драй-Хмари свідчить про велику задіяність письменника в титанічній роботі на теренах українського перекладацтва. Це він неодноразово фіксував у листах до колег-літературознавців. Так, у листі до І. Дніпровського від 12. 11. 1929 р. читаємо: “Мені А. Гессен, голова чи представник цього видавництва [“Космос”], доручив перекласти Гаршіна, що я й зробив” [3, 413]. Перекладацтво М. Драй-Хмари вважають його “другим покликанням” (В. Іванисенко). Свідчення тому – широкий діапазон перекладацьких зацікавлень (від біло-

руських авторів до рун фінського епосу “Калевала”), а головне – незгасний інтерес до перекладацтва загалом, навіть в умовах неволі. Сьогодні не може не викликати подивування той факт, що, перебуваючи вже на засланні, поет не полишав улюбленої справи (як і лідер неокласиків М. Зеров, який на Соловках перекладав “Енеїду” Вергілія), не тільки займався перекладами, але й удосконалював знання мов. З його листів довідуємось, що у нечасті, вільні від виснажливої праці хвилини він активно студіював англійську. В листі до рідних від 18. 10. 1936 р. він писав: “Изучаю английский язык. Со временем напишу по-английски письмо” [3, 427].

Значну частину спадщини М. Драй-Хмари становлять переклади зі світової літератури. Звернення до інонаціональних авторів спостерігаємо навіть у найекстремальніших життєвих умовах, зокрема, в колимських таборах. Наведемо кілька примітних фрагментів з листів поета: “Сегодня читал Майринка “Der Golem” (немецкий роман) и Ан. Франса “Genie Latin”. Читаю, чтобы не забывать немецкого и французского языка” (лист від 06. 10.1936 р.) [3, 426]. Або інший приклад. У листі з Нериги від 12. 01. 1937 р. він писав рідним: “Читаю сейчас “Жизнь Микеланджело” Ромена Роллана” [3, 431]. Відомо, що поет упродовж усього життя виявляв незгасний інтерес до М. Лермонтова. Так, в одному з листів із заслання від 06. 02.1937 р. дізнаємось про те, що на пушкінському вечорі він мав намір зачитати вірш М. Лермонтова “На смерть поэта” [3, 433]. Припускаємо, що це могла бути його власна україномовна версія російського автора, настрої якого о тій порі для нього були особливо близькі. Розлогий екскурс у перекладацтво М. Драй-Хмари, в його творчі плани, зафіксовані в листах, переконливо свідчить про його високі духовні помисли, багате внутрішнє життя, стремління до духовного зростання за будь-яких обставин. В листах до рідних він часто зізнавався у прагненні залишатися в постійній душевній гармонії, небажанні розчинитися у власній біді, в намаганні підтримувати себе в стані активного життя: “Сейчас я живу интенсивной духовной жизнью, много читаюсь, много читаю ...” [3, 434].

Проаналізовані листи М. Драй-Хмари мають переважно приватний характер і свідчать про його пристрасне бажання

жити, працювати, займатися улюбленою творчою та науковою працею. Загалом епістоли розкривають маловідомі факти з біографії, доповнюючи дотеперішні знання не лише про самого письменника та його оточення, але й про тогочасний літературний процес та історичну епоху загалом. Тобто епістолярна спадщина митця є унікальним документом епохи й болючих розчарувань її культурних діячів і, що особливо прикро, неправних трагічних втрат національної еліти.

Неоцінним матеріалом у справі вивчення біографії М. Драй-Хмара є його листи із заслання до рідних – дружини й доньки. Пишучи до близьких людей, він виповідав їм про те, чим жив, про що розмірковував, як сприймав світ, доповнюючи все це побутовими подробицями та різними подіями зі свого життя. Саме з цього тематичного розділу епістолярної спадщини ми дізнаємося про реалії життя засудженого митця й важкі часи поневірянь його родини. Їх ретельне вивчення становить перспективний напрямок подальших досліджень біографії М. Драй-Хмара – письменника, що належав до тих “апостолів і мучеників”, які творили “відпалахкотілий, але незгасний вогонь літературного життя 20-их років” [9, 12].

Список використаних джерел:

1. Ашер О. М. Біографічний нарис / О. М. Ашер // Драй-Хмара М. П. Поезії. – Нью-Йорк, 1964. – С. 275-286.
2. Бурлака Г. М. “Вибачте, шановний Агатангеле Юхимовичу!” [Епістолярна спадщина Агатангела Кримського] / Г. М. Бурлака // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 86-89.
3. Драй-Хмара М. П. Літературно-наукова спадщина / Михайло Панасович Драй-Хмара [упор. С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука]. – К. : Наукова думка, 2002. – 592 с.
4. Жулинський М. Г. Шлях із неволі, з небуття / М. Г. Жулинський // Драй-Хмара М. П. Літературно-наукова спадщина. – К. : Наукова думка, 2002. – С. 3-16.
5. Заславський І. Я. З етюдів про неокласиків / І. Я. Заславський // Сучасність. – 1997. – № 7-8. – С. 87-103.
6. Коцюбинська М. Х. Епістолярна панорама шістдесятих / М. Х. Коцюбинська // Київська старовина. – 2000. – № 2. – С. 71-83.
7. Коцюбинська М. Х. Епістолярна творчість Василя Стуса // Коцюбинська М. Х. Мої обрії : у 2 т. / Михайлина Хомівна Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – С. 163-184.

8. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. / Володимир Іванович Кузьменко. – К., 1998. – 305 с.
9. Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Юрій Андрійович Лавріненко. – К. : Вид. центр "Просвіта", 2001. – 794 с.
10. Ляхова Ж. Т. За рядками листів Тараса Шевченка / Жанна Тимофіївна Ляхова. – К. : Дніпро, 1984. – 134 с.
11. Ляхова Ж. Т. Історія української епістології: дослідження та видання епістолярної спадщини / Ж. Т. Ляхова // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 70–81.
12. Маланюк Є. Ф. Книга спостережень: Статті про літературу / Євген Філімонович Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – 430 с.
13. Мовчан Р. В. Невідомий Іван Дніпровський: Замість приміток і коментаря Р. В. Мовчан // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 17–19.
14. Погребенник В. Ф. Епістолярний діалог Трохима Зінківського і Бориса Грінченка / В. Ф. Погребенник // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 72–74.
15. Сивокінь Г. М. Передмова / Г. М. Сивокінь // Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства. – К. : Українська книга, 1999. – С. 3–5.
16. Шерех Ю. В. Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. В. Шерех // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Ю. В. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 14–50.

УДК 821.161.2

Федорич Христина

ЧОТИРИ СТИХІЇ “ОЗЕРНОГО ВІТРУ” ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА

У статті проаналізовано специфіку чотирьох стихій природи (землі, вогню, води і повітря) в контексті переосмислення української міфології в романі Ю. Покальчука “Озерний вітер”, охарактеризовано їх значення на фізичному й метафізичному рівнях, проаналізовано символіку кольорів квітки папороті.

Ключові слова: стихії природи, міфологія, символіка кольорів, роман “Озерний вітер”.

В статье проанализирована специфика четырех стихий природы (земли, огня, воды и воздуха) в контексте переосмысления украинской мифологии в романе Ю. Покальчука “Озерный ветер”, охарактеризовано их значение на физическом и метафизическом уровнях, проанализирована символика цветов папоротника.

Ключевые слова: стихии природы, мифология, символика цветов, роман “Озерный ветер”.

In the article the specificity of the four elements of nature (earth, fire, water and air) was analysed in the context of the interpretation of Ukrainian mythology in the novel by Yu. Pokalchuk “Lacustrine Wind”. Their significance was described on physical and metaphysical levels. The symbolism of the colours of the flower of the fern was analysed.

Key words: elements of nature, mythology, symbolism of the colours, novel “Lacustrine Wind”.

Використання фольклорних образів і мотивів як основи сюжетотворення дозволяє говорити про належність тексту “Озерного вітру” до міфологічної тенденції сучасної української літератури [2]. У романі автор витворює власний міф життя людей

і надприродних істот, народження волинського краю. І. Бондар-Терещенко стверджує: "У новій книжці Юрка Покальчука несподівано маємо суцільний парад архетипів, помножений на персональну міфологію автора, що витворює дивовижний ефект альтернативної історії" [1].

У контексті інтерпретації української міфології в "Озерному вітрі" Ю. Покальчука відбувається переосмислення і **чотирьох природних стихій – землі, вогню, води і повітря**. Кожна з них постає перед читачем у двох аспектах – **фізичному і метафізичному**. Причому, в кожному з них окрема стихія має як позитивну, так і негативну характеристику. Фізичний аспект природних стихій розкривається у безпосередньому стосунку до людини, метафізичний вибудовується на рівні міфологічної дійсності.

На фізичному рівні найважливішу роль відіграє **земля**. Переселившись до лісу, сім'я малого Волина змушена будувати хатку-землянку для житла. Земля уявлялась одухотвореним живим організмом, її називали мати-земля, земля-годувальниця. Оскільки від того, наскільки добрим був урожай, часто залежало життя давніх предків, то склалася система ритуалів, щоб задобрити землю. Її не можна було надаремно копати, оскверняти [3, с. 59]. У творі жодна справа, навіть вечерея, не розпочиналася без привітання і задобрення богів. За таких умов можна говорити про своєрідний культ землі.

Важливе значення для життя родини мав **вогонь**: "Вечерея-ли надворі біля вогнища, було тепло і затишно" (4, с. 7). Крім того, вогонь був надійним захисником від лісових звірів. В уяві давніх предків він представлявся як сила, зіслана з неба "грозомивими стрілами", що може бути і корисною для людей (для приготування їжі, зігрівання та освітлення житла, відлякування диких звірів), і шкідливою (пожежі домів та посівів). Тому до вогню було особливе ставлення як до небесної сили [3, с. 58].

Паралельно розкривається фізичний **асpekt стихії води**: "джерельце розчистили, зробили копаночку, і відстояна вода здавалась майже солодкою на смак, цілющою і живою" [4, с. 5]. Найменша увага у світі людей приділена **стихії повітря**. Очевидно, її роль настільки промовиста й очевидна, що автор не робить зайвих акцентів.

Метафізичний аспект у романі тісно переплітається з фізичним. Можна вважати, що “сполучником” між світом людей та незвичайних істот став Волин. Ще будучи дитиною, хлопець міг чути голос померлої бабусі, передбачати майбутнє, хай і не до кінця усвідомлюючи суть власних пророкувань. У лісі Волинові відкривалося те, чого не могли досягнути інші. Усе вищезгадане вказує на обраність, особливість хлопця. Народившись як людина і дихаючи повітрям, Волин перевтілюється в Озерного Княжича, який уже не може жити без води і в майбутньому матиме особливий стосунок до вогню.

На рівні надсвіту *стихія землі* має кілька тлумачень. Спершу вона розкривається у стосунку до дівчини, яка втратила коханого і через це перетворилася на мешканку підводного світу. Тут земля наділена і звичними, і нехарактерними особливостями: розступилася, заховала в собі тіло молодого хлопця, закрилася “ніби нічого й не було тут ніколи” [4, с. 10]. Царівна О з’являється перед Волином, лише коли той лягає на землю. Таким чином, земля дає можливість хлопцеві бачити надприродні сили, останні ж через землю оприсутнюють себе.

Важливо й те, що “доки хтось не згине, не зрушиться земля, не зламається Закон” [4, с. 21]. Простежується певний цикл: на початку земля заховала тіло юнака, і зараз, щоб здійснити певну зміну, знову необхідна смерть.

Стихія вогню теж має кілька прочитань. Уособленням цієї стихії і як фізичного явища, і як вищої сили є Перелесник – Південний Вітер, Володар частини вогню. Вогонь, яким він володів, нищив Морок, бо ніс із собою світло, яке, “послане Сонцем, заперечувало існування Морока навіть серед Ночі” [4, с. 44]. Вогонь сприймається як надприродна сила: така сила розвинулась у дівчині, яка стала володаркою всіх озер, така сила жила і дозрівала у Волинові, “ніби вогонь у ньому ще мав тільки колісь виявитись і спалахнути яскравим полум’ям” [4, с. 13].

Поетика вогню як містичної трансцендентальної сили розкривається через образ квітки папороті. Перша була червона – на сімдесят весен, друга синя – на тисячу, а ще є чорна, про яку відають лиш Ті, що все знають. Особлива увага акцентована на другій квітці, вогонь якої, здавалося “зігріває, заспокоює, лікує і голубить, знімає усі тривоги” [4, с. 15]. Аналіз символіки ко-

льорів [5] свідчить про передбачуваність майбутньої ситуації. Червоний – неоднозначний колір, символ крові, добра, кохання, також він означає Вогонь. Така семантика розкриває суть нової сили Волина як Озерного Княжича і передбачає його майбутні випробування. Блакитний – один із символів воскресіння, оживлення, безсмертя душі – символізує ще один етап ініціації Волина, його заслугу на тисячолітнє життя. Найбільш загадковим є чорний колір, по-перше, тому, що про нього відають лиш Ті, що все знають, по-друге, його сутність не розкривається безпосередньо в романі. Ця барва є символом смерті, завершення будь-якого явища. За твором чорна квітка папороті, очевидно, – провісник кінця, що позначений фаустівським пошуком і відкриттям істини.

На основі метафоричного перенесення ознак кохання теж розглядається як вогонь. Саме в цьому вогні, зачарований красою і ніжністю Царівни О, ціле літо дорослішав Озерний Княжич.

Стихія води в романі основна. Це інший світ, який живе за своїми правилами і законами. Тут мешкає Царівна О – “володарка усіх озер, усього Озерного краю, усього того, що в цім краї було пов’язане із життям води й у воді” [4, с. 2]. Сутність цього світу відображається за принципом дзеркала: саме крізь товщу води показується Волинові красуня-володарка.

Вода, яка теж уявлялась небесною силою, оскільки сходила на землю у вигляді дощу, могла не лише помагати людям (у вирощуванні урожаю, приготуванні їжі), а й шкодити (напр., під час повені, розливу рік, занадто частих чи затяжних дощів). Вода теж наділялась магичною та очисною силою (особливо так звана непочата вода) [3, с. 59]. У романі Ю. Покальчука вода мала в собі щось нечисте, що вносило як позитивну, так і негативну конотацію. На політій землі з’явилося джерело з цілющою прохолодною водою життя. Вважалося, якщо “хтось знайде його – матиме щастя, хтось нап’ється з нього – довго житиме, хтось торкнеться його, омиється в ньому – пропадуть хвороби!” [4, с. 10]. З іншого боку, “втопленіці жили вічно у водах озерних, неспроможні зректися власних гріхів, спокутувати їх і звільнитися від чужих гріхів, що спричинили їм таку долю” [4, с. 9].

Стихія води нерозривно пов'язана з вогнем і повітрям. Володарка озер говорить Волину про народження з вогню чогось нового, про народження самого Волина у ще одній його іпостасі. Вогонь, що міг висушити водяного демона, був водночас гарантією народження когось іншого з волі Тих, що все знають. Коли Озерний Княжич знайшов синю квітку, можливість і готовність його переродження засвідчив сам Водяний Цар, Переплут.

Життя у воді було подібним до звичного, у повітрі. Таку інтерпретацію пропонує сам Волин. Тільки рибина, яка пропливала поряд, допомагала збагнути перебування у воді. Варто звернути увагу на те, що ці події відбуваються у сні, який є своєрідним “мостом” від однієї реальності до іншої. У такому ж стані Волин бачив, як риби, супроводжуючи його до озера, випливали з цебрика просто в повітря.

У контексті *стихії повітря* можна говорити про межу, пов'язану з переходом між дійсністю різних світів. Спочатку Волин бачив, як “ніби стиралася межа між повітрям і водою, бо не хлюпала, не плюскотіла вода, а ніби розступалася” [4, с. 14]. Закоханий у Леу, він був готовий подолати межу озера, бо хотів “дихнути тим повітрям, яке для неї було таке близьке і рідне, побачити людей, які є її ріднею і чією часткою вона є” [4, с. 37]. Згодом Перелесник як уособлення вогню і летючого повітря розітнув вогняну завісу і врятував Волина. Уже Озерний Вітер “летів дедалі легше, вільніше, і раптом радісно засміявся, зробив оберт у повітрі, стрімко здійнявся угору, потім спустився вниз, чимдалі легше, вільніше і впевненіше” [4, с. 56].

Таким чином, фізичний і метафізичний світи у романі Ю. Покальчука “Озерний вітер” тісно пов'язані між собою й, існуючи поряд, водночас суперечать один одному. Люди, дихаючи повітрям, живуть на землі, біля води, використовують вогонь. Надприродний світ теж живе за своїми правилами. Коли відбуваються зміни, насторожуються жителі й одного, й іншого. У переломний момент і Горпина хвилювалася, що її сім'я не знайома з озерним життям і не знати, чого сподіватися від мешканців цього краю, і лісові істоти з пересторогою та недовірою ставилися до людей, очікуючи від них чогось лихого. В образі Волина змальовано зв'язок людини і невідомої вищої сили, які

можуть взаємно переходити з одного ества в інше. На прикладі чотирьох стихій природи бачимо суть первісних начал обох світів у романі “Озерний вітер”.

Список використаних джерел:

1. Бондар-Терещенко І. Юрій Покальчук, “Озерний вітер”, видавництво “Клуб сімейного дозвілля” / І. Бондар-Терещенко // Дзеркало тижня. – №32. – 2008. – Режим доступу до статті: http://dt.ua/CULTURE/yuriy_pokalchuk_ozerniy_viter_vidavnitstvo_klub_simeynogo_dozvillya-54633.html

2. Даниліна О. В. Онтологічні виміри повісті юрка покальчука “Озерний вітер” О. В. Даниліна / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?t=946>

3. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість / М. Лановик, З. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2001. – 591 с.

4. Покальчук Ю. Озерний вітер / Ю. Покальчук. – Коктебель – Київ, 1989/1990. – 56 с.

5. Овсійчук В. Історико-культурологічні аспекти семантики кольору / В. Овсійчук // Академія кольору [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: http://koloristika.info/t_kak.php

УДК 821.161.2-1.09

Фоміна Лілія

СУБ'ЄКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІРИЧНОГО ТЕКСТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

У статті розглядається суб'єктна сфера ліричного тексту на матеріалі поетичної творчості М. Вінграновського. З'ясовуються форми присутності автора в тексті як суб'єкта свідомості й суб'єкта художньої діяльності. Основна увага акцентується на національній детермінованості ліричного суб'єкта та формах її індивідуальної творчої репрезентації.

Ключові слова: текст, інтенція, ліричний суб'єкт, суб'єктна сфера, автор, авторська свідомість, ліричний наратив.

В статье рассматривается субъектная сфера лирического текста на материале поэтического творчества Н. Винграновского. Определяются формы присутствия автора в тексте как субъекта художественной деятельности. Основное внимание акцентируется на национальной детерминированности лирического субъекта и формах ее индивидуальной творческой репрезентации.

Ключевые слова: текст, интенция, лирический субъект, субъектная сфера, авторское сознание, лирический нарратив.

The article examines subjective sphere of the lyrical text based on the poetry of M. Vingranovsky. It is cleared the forms of the presence of the author in the text as the subject of the consciousness and the subject of the artistic activity. The basic attention is accented on the national determination of the lyrical subject and forms of the individual artistic representation.

Key words: text, intention, lyrical subject, subject sphere, author, author's consciousness, lyrical narrative.

В умовах посттоталітарного суспільного простору у зв’язку з тенденціями філософської та соціокультурної реабілітації людини постає потреба актуалізації особистісного начала при вивченні структурно-функціональних рівнів художнього твору. Відтак виникає необхідність докорінного перегляду та переосмислення одного з базових понять літературознавства – категорії автора, його *присутності* / *відсутності* в тексті. Сьогодні існують різноманітні погляди (нерідко – полярні) на авторську свідомість і присутність авторського “Я” в ліричному наративі. Багатозначним є сам термін “автор”. Проникнення в українську філологічну науку європейських концепцій на позначення відповідних понять, пов’язаних із категорією автора та авторського “Я”, зумовило вживання дефініції різних типів наратора. З огляду на полісемантичний характер цієї категорії “помітно зростає вага досліджень, спрямованих на вивчення суб’єктних форм ліричного вираження авторського “Я” та їх взаємодії в межах певної поетичної системи, які в сучасному літературознавстві виростають в один із найбільш продуктивних шляхів аналізу лірики” [7, 237]. У науковому дискурсі окреслюється нова стратегія у трактуванні автора як “носія мислення”, ліричного суб’єкта, що інтегрує стильову цілісність художнього твору. Дедалі частіше з’являються праці, в яких теорія автора досліджується в безпосередньому зв’язку із структурно-суб’єктним аналізом тексту, формується новий зміст поняття авторської свідомості, вивчається категорія автора в контексті системного розуміння твору, досліджується художній текст як модус експлікації авторського “Я” на основі здобутків світового (Р. Барт, М. Бахтін, В. Виноградов, Р. Інгарден, Б. Корман, В. Прозоров, М. Фуко) та українського (Л. Голомб, Г. Клочек, М. Кодак, В. Смілянська, М. Ткачук, І. Франко) літературознавства.

У ліриці М. Вінграновського спостерігаємо посилення суб’єктивного начала, що зумовлює чітко виражену позицію автора в художньому тексті. Культивоване поетом авторське “Я” інтегрує біографічного та феноменологічного автора, засвідчує функціональну роль митця у виникненні естетичної реальності як суб’єктивно трансформованої дійсності, абсолютизує його світоглядну позицію в творі, актуалізує особливості діалогу з реципієнтом. Специфіка “слідів” автора, його

присутності в ліричному наративі поета корелює з проблемами творчої індивідуальності, своєрідності художнього мислення та стилю. Образність митця тісно пов'язана з фольклорними джерелами та міфопоетичним змістом. Їх перехід в естетичний простір тексту переважно координується автором. Чітко окреслена персона в художньому просторі лірики М. Вінграновського потверджує думку Аристотеля про те, що в ліриці “виклад здійснюється від “Я” [1, 41]. Тут “за асоціативними законами якогось незбагненного кінематографічного монтажу вражень / почувань створюється розлога лірико-філософська ситуація з багатьма сюжетними лініями, сфокусованими в одному авторському “Я” [18, 312].

Останніми роками спостерігаємо особливе зацікавлення з боку літературознавців постаттю М. Вінграновського, а відтак і широкий діапазон рецепції та оцінок його поезії. Різні напрямки дослідження творчості митця репрезентовано в критичних працях Т. Бахтіарової, С. Богдан, О. Гальчук, І. Дзюби, Ю. Коваліва, В. Моренця, В. Слапчука, Л. Талалая, Л. Тарнашинської, котрі обсервують образні концепти в його семіосфері та актуалізацію ним культурних контекстів, з'ясовують проблеми просторової організації лірики, фольклорності митця, специфіки його мовотворчості тощо. Аспекти художньої парадигми поета осмислено в давнішому літературно-критичному нарисі “Микола Вінграновський” (К., 1989) та багатьох сучасних публікаціях Т. Салиги. В цілому ж багатоаспектна проблема авторського “Я” в ліриці М. Вінграновського поки ще не стала вихідною точкою літературно-критичної рецепції його спадщини, а відтак об'єктом спеціального наукового вивчення, незважаючи на те, що його художня творчість явила “органічну єдність із ним самим як особистістю. Це той рідкісний випадок, коли ним нечасто природа обдаровує мистецьке середовище, коли внутрішня сутність поета – його художня свідомість – була максимально адекватною його зовнішньому образу” [18, 283]. Окремі аспекти порушеної наукової проблеми окреслені в локальних публікаціях Л. Копейцевої, Л. Кужільної, В. Слапчука. Детальніше їх розглядає в своїх багатьох статтях Л. Тарнашинська. Названі й деякі інші праці не формують цілісного уявлення про функціональну роль автора й не створюють повного вра-

ження щодо виявлення авторського "Я" на різних структурних рівнях тексту, а відтак і специфіки суб'єктної сфери його лірики. В сьогоdnішньому літературознавстві рефлексія з цього приводу перебуває поки що на стадії становлення. Саме цим і зумовлюється актуальність порушеної у статті проблеми, що підсилюється дискусійністю проблеми автора й авторської свідомості в сучасному літературно-теоретичному дискурсі. Мета статті – з'ясувати форми репрезентації ліричного суб'єкта як носія авторської інтенції у поезії М. Вінграновського. Основним завданням бачимо виявлення й характеристику аспектів національної детермінованості суб'єкта лірики на основі аналізу художнього та мемуарного матеріалу.

У контексті творчості свого літературного покоління М. Вінграновський помітно вирізнявся націленістю на психологізм ліричної автоінтерпретації значимих спонтанних проявів глибини душі ліричного героя. Його авторське "Я" тотожне з Я-центричністю та україноцентричністю. Художній світ поета структурований переважно детермінантами суб'єктної структури (психологічне, соціальне, національно-екзистенційне, мовне тощо). Одним із присутніх модусів репрезентації ліричного суб'єкта в авторському тексті є його гранична національна визначеність, що виявилась у "злитості" колективного та індивідуально-авторського "Я". Автопсихологічний суб'єкт його лірики включений у буття нації, до певної міри асимілюється з нею ("Бо хочу я, щоб на чолі мого народу / Світився знак і від мого життя ..."). Суб'єктними конфігурантами ліричного нарративу поета виступають синхронно функціональні особистісне "Я" та колективне "Ми" як невіддільні духовні субстанції. Крізь ліричного суб'єкта проглядає людина, яка відкриває читачеві присутність власного "Я-буття" українця й водночас колективного "Ми-буття" народу. Обидві конфігурації є моносуб'єктними, створеними за принципами гомогенізуючої парадигми. У віршах означеного тематичного поля вони відчутно міметичні. Ліричному суб'єктові (індивідуальному й колективному) властива іманентна громадянськість ("Я – гнівний меч його, що від Дніпра до звезд!"; "Бо ми – народ / І води наші – крик з любов'ю ..."). Джерелом інтенції тут, безумовно, виступає національно свідомий автор.

Національну визначеність ліричного суб'єкта поезії М. Вінграновського слід розглядати, як, власне, й питання національного в художньому творі загалом, у “широкому неполітизованому сенсі – як світоглядно-ідеологічну матрицю”, що лежить в основі формування тексту. Національну ж ідентичність того чи того автора, за переконанням Д. Наливайка (в нашому випадку він говорить про Т. Шевченка), засадничо визначає категорія “етнонаціонального й народного” [12]. Н. Шумило говорить про такі засадничі риси національної своєрідності літератури, як зв'язок з “національним психологічним ґрунтом”, “сповідування ідеї іманентного менталітетові національного розвитку” [20, 38]. М. Вінграновський якраз належить до письменників, іманентних українській ментальності. Національна тема в її широкому тематичному спектрі становить емотивно-ментальну основу його творчості, визначає семантику й тональність віршів, формує значущі структурно-функціональні рівні художнього тексту, його індивідуальні коди. В цьому переконує всепроникність національного духу в ліриці митця, її висока патріотична напруга, “артистична” (Д. Наливайко) трансформація народнопоетичного генетичного коду. Патріотичний пафос лірики М. Вінграновського є, з одного боку, проявом екзистенційної сутності особистості автора, а з іншого – його соціальної, громадянської визначеності. “Мотиви інтимного й громадянського у нього – чи не єдиного в сучасній українській поезії – не існують окремішнього, навіть не перебувають у щасливій гармонії, а, взаємопроникаючи, творять своєрідний сплав високої ліричної температури” [2, 143]. Відповідно в його авторській моделі світу вчуваються кілька голосів наратора, що передаються двома мовами: екзистенційною мовою автора (аналог його особистої, егоцентричної) та мовою універсальною (вербалізація архетипів, що усвідомлюються як щось інтуїтивне). Екзистенційна мова поета містить досить виразне “Я” [11, 196].

Сутнісною ознакою національної визначеності ліричного суб'єкта творчості М. Вінграновського є його здатність органічно зливатися з буттям народу, мислити народними категоріями (морально-етичними, естетичними, соціальними), а не просто орнаментувати свої тексти “під народ”. Поет вбачає до-

цільність кожного художнього образу тільки “у відповідності народній психології, моралі” [14]. В його віршах, безвідносно до часу написання, ліричний суб’єкт репрезентує начало народної самості (ідентичності):

*...Бо він народ. Бо він глагол життя.
Він зміна змін. Йому нема заміни.
Бо він один крізь весни і крізь зими
Веде свій слід з не бути у буття [4, 146].*

Чуття кровної спільності з народом, його традиціями, багатомо духовною культурою, історією стає об’єктом художнього осяяння численних віршів поета і особливо ясно прочитується в багатому синонімічному ряді епітетів, що несуть у собі надзвичайно розмаїті виражальні нюанси. Лексема “народ” (земля, Вітчизна, Україна) в його ліриці поєднується з такими частотними епітетами (“безсмертний”, “гордий”, “чесний”, “славний”, “добрий” і под.), які потверджують нерозривний зв’язок автора з життям народу, формують ідейний пафос багатьох його віршів (“Народе мій! Поки ще небо...”, “Величальна народові”, “І є народ...”). Національна визначеність ліричного суб’єкта увиразнюється з допомогою широкого інтертекстуального поля авторського тексту. Так, використовуючи шевченківські ремінісценції й водночас вводячи у власний текст новітню образність, нову лексику й понятійну атрибутику, поет заявляє про чуття спільності з народом: “Я на сторожі коло тебе / Поставлю атом і добро” [3, 24]. Його лірика, за словами Л. Тарнашинської, “аж стогне народним стражданням і болем, всотаним плоттю мільйонів людей, його рідним “кукурудзяним народом” [...] упродовж багатьох поколінь, приречених на складний історичний шлях, на довгі пошуки своєї національної ідентичності” [18, 308]:

*В суцільних ворогах пройшли роки-рої,
Руїна захлинається руїною.
Ми на Вкраїні хворі Україною,
На Україні в пошуках її... [4, 229].*

Відповідно до концепції створюваної поетом художньої реальності, співмірної з національною картиною світу, авторське “Я” рухається у бік множинної (“іншої”) свідомості, що надає йому ознак певної дискретності, а суб’єкту сферу його тексту робить поліфігурною завдяки інтертекстуальному потенціалу. Делегуючи свої національно детерміновані інтенції дешифраторові смислового коду громадянського тексту (реципієнтові), М. Вінграновський з метою увиразнення авторської позиції (ідеї) апелює до суб’єктів національного голосу інших, добре впізнаваних читачем текстів (у нашому випадку – Т. Шевченка), свідомо розраховуючи на кінцеву інстанцію у формі колективного реципієнта. Від цього його ліричний наратив подекуди набуває дидактичного характеру.

Суб’єктна сфера багатьох віршів М. Вінграновського (“Плач Ярославни”, “Моя молитва”, “Мерані”, “Присвячую Ніколозу Бараташвілі”, “Гайявата”, “Повернення Хікмета” та ін.) будується на “взаємодії рівноправних суб’єктних форм в одному і тому творі” [15, 103], створюючи ефект “поетичного багатоголосся” (Б. Корман). Тут кожен із ліричних суб’єктів “говорить” “від себе” і бачить свій світ, а автор поміщає в свою свідомість і світ цих героїв” [10, 302]. Внаслідок такої естетичної стратегії суб’єкт ліричного висловлювання дістає можливість увиразнювати особисті рефлексії над питаннями національної проблематики. Біографічний автор тут прочитується доволі прозоро. Авторське “Я” поета пристрасне й патетичне, без “театралізації” та ліричного “маскування”. Його національно ангажовані вірші надзвичайно щирі. Вони написані, “за висловом Блока, як перед Богом, без оглядання на будь-які ідеологічні доктрини чи запити часу” [17, 126]. У громадянській ліриці М. Вінграновського порушено найголовнішу проблему його творчості – “проблему серця і чола народу”. В інтерв’ю газеті “Літературна Україна” він говорив про те, що “народ – не полігон, і політичні експерименти над ним мусять закінчитися” [...] “суверенність кирзових чобіт, ватяних куфайок, знекровлених рік і земель, отруєного повітря, суверенність капітальних черг і суверенність Чорнобиля” боліли йому не напоказ – по-справжньому” [18, 296]. Звідси – глибина почуттів і активність його ліричного героя щодо вирішення національних проблем. Про свій дієвий

патріотизм поет заявив ще в ранньому вірші “Вінок на березі юності” (1957 р.) і не зраджував цьому чуттю до останніх днів:

*Я повен мрій про велелюдну згоду,
Бо дням моїм не буде вороття,
Бо хочу я, щоб на чолі народу
Світився знак і від мого життя [4, 85].*

Крізь ліричного суб’єкта проглядається людина, яка, за словами П. Іванишина, “привідкриває не лише індивідуальну національну присутність, власне чи чуже Я-буття українця, а й колективне Ми-буття народу (загальнонаціональне тут-буття)” [9, 238]. Лірика поета яскраво ілюструє основні аспекти національно-екзистенційної концепції відомого англійського вченого Е. Сміта, який розглядав національну ідентичність народу (індивіда) як “найважливішу” і “найповнішу”: “Національна ідентичність становить головну форму колективної ідентичності. Хоч які почуття в індивідів, національна ідентичність стає домінантним критерієм культури та ідентичності, єдиним принципом урядування і центральним фокусом соціально-економічної активності” [16, 176]. Свого часу М. Рильський у статті “Батьки і діти”, аналізуючи творчість шістдесятників, говорив, що із привітних ним поетів М. Вінграновський “найбільш національний” [13, 563]. В одному з інтерв’ю поет зізнавався в своїх національних переконаннях, що свідчить про їх іманентність авторському світовідчуттю: “Національна гідність кожного народу вирішувала і вирішує все. Без національної гідності, без національної свідомості, без відчуття особистого Я, кожен народ, хоч би яким великим чи малим він був, стає похмурою, роздратованою масою ходячих людей [...] Такий народ зневажають усі, і, в першу чергу, в душі він зневажає себе сам” [5]. Численні автокоментарі свідчать про виразну ідейну окресленість суб’єкта ліричного наративу поета, що корелює з його авторським “Я”. Національно детермінований ліричний суб’єкт тут можна охарактеризувати як “мій образ мене самого” (М. Бахтін).

Ліричні рефлексії М. Вінграновського виявляють різноманітні синонімічні й метафоричні конотації концепту Україна, його поліструктурний і полісемантичний художній простір. Поет свідомо інтенціює свої твори на проблеми націєтворчого

характеру (“Остання сповідь Северина Наливайка”, “Ніч Івана Богуна”), відверто декларуючи з допомогою закличних інтонацій та багатократних повторів ідею нездоланності народу:

*Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт.
Єднаймося! Ми той є ґрунт
Подій майбутніх, вирішальних [4, 219].*

Патріотизм поета дієвий, віра в щасливу долю України стає тим емоційним “нервом” лірики, що надає їй особливої динамічності та імпульсивності звучання. Єдність зі своїм народом, здатність до самопожертви заради нього передається через контрасти й порівняння (“Та як небо в нашому Дніпрі, / Так в тобі не спить хай Україна”). Високий рівень почуттєвої експресії й ліризму засвідчують різноманітні фігури поетичного синтаксису та гіперболізацію зображуваного (“Хай вона не спить в тобі повік, / Бо вона – для тебе і для світу”). І це не патетика, а художня правда, що корелює з життєвою правдою самого поета.

Концепт “Україна” локалізується в художньому просторі авторського тексту М. Вінграновського і в такий базовий метафізичний тематичний “вузол”, як “Україна-Бог” (“Я вірю в Бога – в Україну. / Вона мій Бог і поводитир...”). Могутня містерія єднання нації з Богом, виведення їх на одну площину етики та естетики становить потужне генеративне начало індивідуального стилю митця, сутнісне ядро коду його художніх текстів, а відтак і ймовірний варіант їх дешифрування. Цей парадигмальний для творчості поета концепт легко відчитується і в імпліцитній сфері тексту, нерідко оприсутнюючись латентно, функціонуючи і в його інваріантах, котрі корелюють із національним дискурсом. У цьому зв’язку звертаємо увагу на образний концепт степу, що в творчості поета існує на різних рівнях – окремого мотиву, мікросюжету, художнього прийому тощо. Однак об’єднуючою їх ланкою у кожному випадку виступає національна семантика, нерідко – фольклорна персоніфікація чи історіософська алюзія:

*...В мені ти зачата Дніпром і степами,
Задумою скіфа зігріта у темні,
У житті обкошена тихо серпами... [4, 97].*

Істотно, що “ота всеприсутність образу України, всепоглинальність любові до неї” (І. Дзюба) поліфонічно варіюється в усій творчості М. Вінграновського, безвідносно до ідейно-тематичного комплексу, жанрової природи чи архітектонічної партитури тексту. Так, в інтимній ліриці характерний для поета універсальний образ жінки зазвичай становить собою модифікацію образу жінки-Вітчизни (“Вона – самозбереження народу. / І мову, кров його і вроду / Їй доля зберегти дана”). Ці смисли набувають виняткової національної виразності й у відверто інтимних рефлексіях поета своєю свідомою настановою на фольклорну стилістику та національну образність. Подібно до О. Блока, поет порівнює рідну землю з дружиною (“Дружиною приснились ви мені...”). Врешті-решт Україна в ліричному наративі митця “перетворюється на суб’єктивну даність” [11, 198].

Національна визначеність ліричного суб’єкта поезії М. Вінграновського кодується біномом *батьківщина / мова*, потрактованим Г.-Г. Гадамером у такий спосіб: “В реальному вимірі батьківщина – це передусім мовна батьківщина, бо саме в рідній мові струменить уся близькість до свого, у ній – звичаї, традиції й знайомий світ” [6, 188]. Мовностилістичний потенціал великою мірою маркує національну специфіку поетичних текстів М. Вінграновського. Дослідники його творчості в один голос відзначають, що “українське слово постає в ньому шляхетним і вишуканим”, а “лексичні, морфологічні, синтаксичні дива української мови” називають просто “вражаючими” [8, 18]. В декодуванні його текстів легко відстежити домінування ментально маркованих лексем, котрі концентрують змістове ядро й емоційне навантаження всієї лірики і виступають ключовими словами-образами. Він вельми часто послуговується топоніми та їх різновидами на означення локусу української землі: “Мій Києве...”, “Поїду з Києва...”, “Український прелюд”, “Скажи мені, Дніпре...”, “Повернення до Львова”, “Поїхали на Сквиру” та ін. Топоніми та лексичні символи Батьківщини в ліриці поета характеризуються варіативністю номінацій, яким відповідають індивідуальні, своєрідні комплекси чуттєвих образів та асоціацій.

Отже, національна визначеність ліричного суб’єкта із суб’єктом колективним, що визначає “змістово-суб’єкту сфе-

ру” (Б. Корман) лірики М. Вінграновського, потверджує засадничі тези німецького філософа М. Гайдеггера про основоположність елементів національного буття для мистецтва, що є, за його переконанням, “джерелом творців і джерелом охоронців, а значить джерелом завершено історичного тут-буття народу” [19, 302]. Творчість М. Вінграновського явила яскравий взірць діалектичної єдності національного та загальнолюдського начал. Ліричний герой його поезії як носій авторської свідомості й водночас як предмет зображення (“суб’єкт-в-собі” і “суб’єкт-для-себе”), маючи виразну національну визначеність, є водночас універсальним. Вивчення природи такого вочевидь унікального синтезу у творчій практиці поета вибудовує нові стратегії інтерпретації його художньої спадщини.

Список використаних джерел:

1. Аристотель. Поетика. / Аристотель ; [пер. зі старогрец. Б. Тен]. – К. : Мистецтво, 1967. – 134 с.
2. Базилевський В. О. Логіка поезії: Літозбір Миколи Вінграновського / В. О. Базилевський // Київ. – 1986. – № 4. – С. 143–150.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Степанович Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
4. Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. / Микола Степанович Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 1 : Поезії. – 2004. – 400 с.
5. Вінграновський М. С. Народ – над партіями / М. С. Вінграновський // Літературна Україна. – 1990. – 11 жовтня.
6. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані статті / Ганс Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
7. Голомб Л. Г. Прочитання лірики крізь призму творчої особистості автора в дослідженнях Івана Франка / Л. Г. Голомб // Голомб Л. Г. Із спостережень над українською поезією ХІХ – ХХ століть : зб. ст. / Л. Г. Голомб. – Ужгород : Гражда, 2005. – С. 13–25.
8. Дзюба І. М. Духовна міра таланту / І. М. Дзюба // Вінграновський М. С. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5–22.
9. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : [монографія] / Петро Васильович Іванишин. – К. : Академвидав, 2008. – 392 с.
10. Корман Б. О. Лірика Некрасова / Б. О. Корман. – Ижевск : Удмуртия, 1978. – 300 с.

11. Кужільна Л. В. Трагічна модель світу Миколи Вінграновського / Л. В. Кужільна // Українська мова й література в середніх школах, ліцеях, колегіумах, гімназіях. – 2004. – № 4. – С. 193–198.
12. Наливайко Д. С. Шевченко, романтизм, націоналізм / Д. С. Наливайко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 3–21.
13. Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Тадейович Рильський. – К. : Наукова думка, 1983–1990. – Т. 18 : Публіцистика. – 1988. – 760 с.
14. Салига Т. Ю. Поет – це слово. Це його життя / Т. Ю. Салига // Вінграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. / Микола Степанович Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 1 : Поезії. – 2004. – С. 5–54.
15. Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація) / В. Л. Смілянська. – К. : Наукова думка, 1981. – 255 с.
16. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
17. Талалай Л. М. Передчуття любові і добра / Л. М. Талалай // Сучасність. – 1996. – № 11. – С. 119–128.
18. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
19. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 264–312 с.
20. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Микитівна Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

УДК 821. 161.2-1.091

Чепурняк Тетяна

АНТРОПОЦЕНТРИЧНА ВІСЬ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ТА МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті через компаративне зіставлення досліджуються поезії в прозі В. Стефаніка, Марка Черемшини, а також розглядається їхня образна система. В процесі аналізу творів цього жанру простежується ключова антропоцентрична проблематика, яка проявляється завдяки зображенню людини через її емоції та почуття.

Ключові слова: поезія в прозі, модернізм, антропоцентризм, людина, образ, епітет, метафора.

У статье через компаративное сопоставление исследуются стихотворения в прозе В. Стефаника, Марка Черемшины, а также рассматривается их образная система. В процессе анализа произведений этого жанра прослеживается ключевая антропоцентричная проблематика, которая проявляется благодаря изображению человека через его эмоции и чувства.

Ключевые слова: стихотворение в прозе, модернизм, антропоцентризм, человек, образ, эпитет, метафора.

In the article V.Stefanyk's, Marko Cheremshyna's poetry in prose is researched through the comparative confrontation. Their figurative system is also examined. Key anthropocentric range of problems is discovered during the analysis of works of this genre. It shows up owing to the depicting a man through the emotions and feelings.

Key words: poem in prose, modernism, anthropocentrism, man, image, epithet, metaphor.

Українська література кінця ХІХ століття набуває нового звучання завдяки розширенню жанрової палітри, з-поміж котрої яскраво виокремилася поезія у прозі із такими властивими їй

ознаками, як невеликий обсяг, прозовий виклад, ліризм та поетичне звучання. Майже одночасно (90-ті роки XIX ст.) до неї звертаються Марко Черемшина та Василь Стефаник, що стало переконливим свідченням впливу європейського модернізму на світобачення письменників, котрих пов'язували товариські відносини. Визначений напрям, хронологічні та територіальні межі у поєднанні з контактами особистого характеру зумовили появу поезій у прозі в творчому доробку визначених українських письменників.

Поезії в прозі цих митців у різні часи викликали зацікавлення, що підтверджено низкою праць дослідників, до яких належать Н. Шумило, В. Лесин, О. Гнідан, А. Музичка, О. Засенко, О. Мишанич, О. Бандура, М. Хороб, Т. Лях, В. Варчук, А. Войтюк, однак в їхніх наукових розвідках зосереджена увага на розгляді творів лише одного письменника. Першим, хто вважав доцільним використати порівняльний метод аналізу при вивченні поезій у прозі, став С. Крижанівський, відзначаючи подібність в "образному реквізиті, поетиці, меланхолійних мотивах, невиразних почуттях" [6, 101]. В. Лесин також вдається до зіставлення цих двох письменників, базуючись на поезіях у прозі "Городчик до Бога ридав", "У воздухах плавають ліси" В. Стефаника і "Заморожені фіалки", "Щоб не тіїї гори" Марка Черемшини. Дослідниця С. Григоровська, розглядаючи поезії у прозі митців, зазначає, що твори "характеризуються оригінальним трактуванням довкілля, свіжістю образів, багатством інтонацій, глибоким психологізмом і всеосяжністю думок" [4, 64]. Проте вона не вдається до глибшого порівняльного аналізу, тому виникає потреба в компаративному зіставленні поезій у прозі українських письменників, фокусуючись на антропоцентризмі творів означеного жанру.

Поезії в прозі В. Стефаник написав у 1896 і 1897 роках, котрі сам автор називав "дрібними нарисами", "малими образками", "образочками", які б сформували збірку "З осени", однак ті, що мали дати гроші на видання, відзначили відсутність служіння громаді у творах, хоча водночас і визнали талант митця. Однак не так відмова опублікувати твори, як несприйняття його творчої манери вразила В. Стефаника: "Мене боліло не то, що вони не хотіли друкувати, але то, що казали, аби писати так, як

вони хочут, а не як я хочу і вмію” [11, 139]. Реакцією на такий відгук стало знищення рукопису, залишилися лише твори, які були надіслані з листами товаришу В. Морачевському.

Не судилося визнання і поезіям в прозі Марка Черемшини, з яких подібно до В. Стефаника, розпочалася творча діяльність. Відмінність полягає у тому, що вони вийшли у світ ще за життя письменника. У 1898 році в газеті “Буковина” під загальною назвою “Листки” опубліковано 12 оригінальних поезій в прозі. А в 1899 році у “Літературно-науковому віснику” Осип Маковей (редактор цього журналу) надрукував оглядову статтю “З життя і письменства. Про фейлетони українсько-руських політичних часописів в р. 1898”, в якій висловив критичні міркування і про згадані твори: “У тих поезіях намагався Черемшина підійти під лад теперішніх модерністів: він фантазує, символізує, старається словами описати такі ніжні речі, як ледові квітки, і часом попадає у надмірну, майже нездорову чутливість... Самому авторові, що знає життя в Карпатах, я радив би заправляти свій талант на живих подіях, а не на заморожених фіалках та ледових квітах” [3, 24]. Категорична критика О.Маковея й зумовила те, що поезії в прозі майже не друкувалися.

Але не тільки однакова оцінка ранньої творчості споріднює Марка Черемшину і Василя Стефаника, а й схожа тематика їх поезій в прозі. Письменники порушують питання про роль мистецтва та становище митця, на чому простежуємо вплив модернізму, оскільки звідси бере свій початок прославляння душевних мук митця, котрий приречений на страждання. Так у творі “Чарівник” В. Стефаник спрямовує увагу читача на творчу особистість, що постійно відчуває на собі тягар своєї діяльності через постійне перебування в напрузі через невпинні пошуки: “Дрожу перед острими, морозними стрільми дрожі, гнаний тобою, думко!” [10, 39]. На позначення останньої автор використовує епітети “неназвана, закрита, страшна”, котрі передають відчуття ліричного героя. Тремтіння свідчить, що він побоюється чогось незвіданого, про що свідчать дієслова “дрожу”, “трясуся”, дієприкметники “повалений, вбитий страхом”. Однак найбільше ліричний герой страждає від мук, які мають давнє походження, на що вказує епітет “вічні муки”. Їхня поява безпосередньо залежить від Бога, який посиляє такі

випробування, тому лише до нього звертається людина-miteць із питанням, на яке водночас і не потребує відповіді, оскільки знає її заздалегідь, адже є обраним: “Нащо – мене мучиш ти, зловбий, ти, незнаний Боже?” [10, 39]. В. Стефаник наголошує неодноразово на такому стані, оскільки використовує різні форми слова “мука”, чергування окличних, питальних та розповідних речень, що допомагають відтворити емоційний стан, в основі якого лежать хвилювання, сумнів, неспокій та розпач. Трохи поліпшити самопочуття можуть лише близькі люди, до яких лунає своєрідне прохання або ж навіть крик про допомогу: “Дайте горячі руки! Дайте вугляр з серця!” [10, 39].

По-своєму осмислює призначення митця Марко Черемшина в поезії у прозі “Гердан”, в якій дослідник А. Музичка вбачає гарні зорові імпресії, описи почуттів, штучні та манерні образи [9, 176]. Як відомо, гердан – це намисто з різнокольорового бісеру. З перших рядків твору читач очима ліричного героя має змогу простежити процес виробництва прикраси. Від такого споглядання у ліричного героя виникає безліч ідей і він береться за їхню реалізацію – розпочинає нанизувати свій гердан. Однак це вже не намисто, а уособлення творчості, що є спрогнозованим завершенням для налаштованої на мистецтво людини, котра потребує самовираження, про причину якого автор мовить метафорично – “рій думок”. Нанизані намистинки можна сприймати, як відображення людської долі, так і багатогранність мистецтва, якщо розглядати у тісному взаємозв’язку із природою ліричного героя: “Той зорею зоріє – цвітом надії процвіта, той огнем жаріє – прискає жаром чуття-життя, той чорним оксамитом блистить мляво на основі рожевого тла – могильним жалем-розпукою він зір ятрить, а той гарячим полум’ям аж кипить – він долі-волі добува, – а той... той останній там на краю проміння ідеї розлива...” [3, 31; 8, 72; 12, 50]. Отже, звідси випливає, що творча діяльність є всеохоплюючою та впливовою, адже може сповнювати надією, посилювати прагнення жити або ж завдавати болю. Як і у В. Стефаника, людина-miteць у поезії в прозі “Гердан” Марка Черемшини займає центральне місце, саме тому наявне глибоке проникнення у сферу його почуттів. Однак ліричний герой не висловлює незадоволення своєю долею, а з гідністю сприймає своє призна-

чення, що фактично надає сенс його життю, оскільки “завмерле серце ожива”.

В. Стефаник у ранній період своєї творчості послуговується доволі складними для розуміння художніми засобами та образами, побудованих на несподіваних асоціаціях. Так у поезії в прозі “У воздухах плавають ліси” проводиться паралель між зорями та ліричним героєм, зважаючи на подібність їхнього становища. Небесні світила потрапили у полон закам’янілих хмар, сірий колір яких спонукає автора до порівняння їх із примерзлим мохом. Сонце, яке в уяві письменника постає блідим, навіть знекровленим, відтінок хмар, на позначення яких обрано епітет “примерзлі”, є своєрідними натяками на час подій і водночас допомагають відтворити мінорний настрій. Подібно до зір, таким скованим відчуває себе оповідач, проте тут вже йдеться не про фізичні обмеження в русі, а про вищий рівень, який виступає стимулом для розвитку творчих здібностей: “Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала!” [10, 41]. Тоді, на думку дослідника В. Лесина, життя ліричного героя стало б повноцінним, розкривши перед ним усі свої принади [7, 39]. Водночас у скалі сковані “голос сопілки”, “шелест листків придорожніх”, “закляті слова коханки”. Ліричний герой усвідомлює нездійсненність своїх бажань, оскільки власна душа не вільна, що спонукає до порівняння її із становищем ув’язненого злодія: “Ой вже ні! Душа сидить у скалі, як злодій” [10, 41]. Завершення твору доволі песимістичне, чого досягнуто завдяки використаним метафорам “ліс не зашумить”, “села не заспівають”.

Близькою до твору В. Стефаника “У воздухах плавають ліси” є поезія у прозі Марка Черемшини “Щоб не тії гори”, яка вписується в тотожні хронологічні рамки, оскільки була написана приблизно у той самий період у Відні [4, 68; 7, 40]. Але у ній відсутня незвичайність та ускладнена символіка, яка лежить в основі твору В. Стефаника, натомість порушено соціальне питання. У поезії в прозі “Щоб не тії гори” Марко Черемшина узагальнено говорить про безпросвітне, злиденне життя гуцулів-бідняків [5, 116]. Йдеться, проте, уже про збірний образ людей, навколо якого згущуються всі почуття сумного характеру. Автор обирає найменування “сірома”, що повністю відображає становище злиденного населення. Гори, які уособлюють волю,

для автора стали символом горя та неволі. Вони постають всевлadними, могутніми, тому для їх показу митець послуговується персоніфікація ми “усадовились велетнями”, “найкращим повітрям віддыхають”, “в дорогі шати вбираються”, “раюють”. Незавидне становище сіроми передано через опис погодніх умов із використанням широкого спектру епітетів: “смертоносні громи”, “градовиті, чорні хмари”, “напрозоримі мряки” [12, 55]. Бідняки важко працюють понад свої сили, на що вказує використана синонімічна тавтологія “гарує-працює”. Безвихідь, біда бідняків передана через тавтологічний зворот “тьма-мряка”. На протизагу сіромі, гори безжурно проводять свій час. З персоніфікованого їхнього опису стає зрозуміло, що гори є алегорією на заможних, до яких письменник виражає свою зневагу, яка граничить з ненавистю, через епітети: “пикаті, набресклі лица”. Наприкінці поезії Черемшина розгортає перед нами картину життя без панівного стану верхів: “Ех, щоб не тії гори, не тії верхи, не мозолили б ріки, віками їх підмиваючи, не мутилися б їхніми трупами, а чистенькі, веселі у море плили б і сонячні проміння мали б у себе на купелях від рана до вечора!..” [12, 55].

Марко Черемшина не припиняє висвітлювати долю знедолених, однак тепер у поле його зору потрапляють сироти. Отже, як завжди в центрі всесвіту письменника знаходиться людина в різних числових категоріях, відмінність становить вік та суспільний стан. Водночас у поезії в прозі “Симфонія” завдяки прийому паралелізму подано сирітську долю у двох площинах: людській і природній. Так голодні ластів’ята перебувають в очікуванні матері, котра змушена була залишити рідне гніздо задля пошуків поживи для пташенят. Однак ластівка так і не повернулась, від втоми та голоду впала на землю, де стала доступною їжею для собаки. Птахи з останніх сил голосять до матері, що вони голодні, але так і залишаються не почутими нею. Але вони не єдині у своєму горі. На призьбі тієї ж хати сидять голодні сироти-діти, що також не дочекались померлої від тифу матері. Їхній вигляд свідчить про голод та смерть, оскільки трагічні обставини прирекли їх до такої кінцівки: обличчя сухі, жовтого кольору, “вистаючи кісточки”. Вони наче наслідують поведінку птахів, коли слабким голосом промовляють: “Нене, ми голодні!” [12, 49].

“Симфонія” багата на пестливі слова (“діточки“, “личка“, “оченята”), що виражають біль та висловлюють у такий спосіб співчуття автора до сиріт, а використання спільнокореневих слів “голод”, “голодний“, “голодовий” допомагає сформувати трагічну атмосферу та мінорний тон поезії у прозі, в якій наявний чіткий соціальний зміст. Недаремно Марко Черемшина назвав цей твір “Симфонія”, адже у ньому гармонічно поєднуються два різні за природою відголоси горя, оскільки за проявом, за значимістю є однаковим у світі людей та птахів. Ці дві картини, котрі паралельно зображені у творі, створюють єдине нерозривне ціле.

Образ сироти зустрічаємо й у поезії в прозі Василя Стефаника “Ользі присвячую”, однак тут він подається у супроводі наймита, зважаючи на схожість нелегкої долі обох. З метою глибшого відтворення їхнього душевного стану, письменник зображує їх у різкому контрасті з оточенням: на противагу парубоцькій пісні жалібно звучить сопілка наймита, сімейна дружня вечерея і поневір'яння сироти, який прихилився до одвірка, пригадуючи щось своє, однак давно минуле [1, 44]. У перших варіантах твору письменник, описує картину настання літнього вечора на селі, чим перегукується із поезією Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати”: “Перелазами дівчата на стежки сходять і йдуть додому, а за ними летить пісня парубоча” [10, 176]. В остаточній редакції ми вже не простежуємо дівчат, а про пісню парубочу автор виражається тепер доволі метафорично: “Парубоча пісня мостить собі мости до зізд...” [10, 40]. Твір набув виразного сумного звучання не лише завдяки використаним образам сироти, наймита, про існування якого свідчить мелодія його сопілки, а й за допомогою авторського сприйняття та переусвідомлення побаченого, його кінцевої оцінки, яка відбита у рефрені: “І чому ти, серце моє, не пукнеш?” [10, 40]. Своєму серцеві він докоряє, що гріху має в собі, жалібно кричить подібно до птаха, а тремтіння порівнює із поведінкою листка на вітрі. Реальна дійсність гармонійно поєднується із душевними муками автора, з його сердечними болями, що, можливо, зумовлено зовнішніми факторами.

Листи В. Стефаника переконливо засвідчують той факт, що у митця діти бідняків часто асоціювалися із зів’ялими квітами.

Відтак у листі до товариша В. Морачевського за травень 1898 р., пишучи про голод у селах Покуття, подає описи дітей: “Малі діти бувають спухлі... Сидить воно собі дальше, як квітка непідольна” [11, 139]. Про голод і холод у селянських хатах розповідав письменник О. Кобилянській у листі за 20 жовтня 1898 р.: “В хатах біда і трохи радості. На печах діти і трохи хліба межи ними і багато страшних байок і снів.. Я чую могучу музику і хатів, і дітей, і осені. Як з твердої скали, добувається з осіннього сумерку просьба: сонця, сонечка ой дайте!” [11, 152]. Доречно буде зауважити, що у листі В. Стефаник подає прохання “сонця, сонечка ой дайте”, яке дещо у видозміненому вигляді (“сонечка, ой сонечка”) було висловлене у творі “Городчик до Бога ридав”, однак вже устами білої рожі.

Вражає антропоцентризмом поезія у прозі Василя Стефаника “Старий жебрак стоїть...”, в якій просто та дохідливо зображено старого жебрака із хрестом на грудях перед костьоном. Жовнірський плащ дає підказку про його минуле. Зараз він бідний, старий чоловік, попри якого проходять безліч людей, однак навіть не зважають на його присутність. Тільки одна жінка не залишилася байдужою і дала жебракові булку, оскільки її син служить у війську. Саме ця обставина привела її до костелу і спонукала промовляти молитви за рідну людину. Злидена доля жебрака показана і завдяки опису процесу споживання булки, коли проявляється ненаситність, спричинена радше голодним існуванням: “Дід їв, і крішки падали, і він раз по раз згинався і здоймав крішки і клав у рот” [10, 48]. Жінка навіть тут приходить на допомогу, підіймаючи крихти і даючи йому, проте не забуває про свою справу, з кою прийшла, тому хреститься і молиться.

Як бачимо, спорідненість світобачення Марка Черемшини та Василя Стефаника проявилась у розгляді ролі мистецтва та призначення митця, становища сиріт, засвідчивши спільну для обох властивість – антропоцентризм. Ліричний герой творів обох письменників знаходиться завжди в центрі та акумулює у своєму внутрішньому світі весь перебіг подій, що згодом знаходить свій вияв у текстовому матеріалі через зображення емоцій та почуттів. Вони зумовлені як спогляданням навколишніх картин дійсності, так і здійсненим аналізом душевного стану.

Список використаних джерел:

1. Бандура О. Василь Стефаник / Олександра Бандура. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1956. – 131 с.
2. Войтюк А. Марко Черемшина – майстер ліричної прози / Адам Войтюк // “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX ст. : до 130-річчя від дня народження В. Стефаника і Л. Мартовича ; [матеріали наук. конференції, Дрогобич, 14-15 травня 2001 р.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – С. 43-48.
3. Гнідан О. Д. Марко Черемшина : нарис життя і творчості / Олена Дмитрівна Гнідан. – К. : Дніпро, 1985. – 167 с.
4. Григоровська С. Поезії в прозі Василя Стефаника та Марка Черемшини / Світлана Григоровська // “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кінця XIX – початку XX ст. : до 130-річчя від дня народження В. Стефаника і Л. Мартовича ; [матеріали наук. конференції, Дрогобич, 14-15 травня 2001 р.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – С. 64-75.
5. Засенко О. Є. Марко Черемшина : життя і творчість / Олександисейович Засенко. – К. : Дніпро, 1974. – 253 с.
6. Крижанівський С. “Поезії в прозі” Василя Стефаника / С. Крижанівський // Радянська Україна. – 1941. – 1941. С. 100-103.
7. Лесин В. М. Василь Стефаник – майстер новели / Василь Максимович Лесин. – К. : Дніпро, 1970. – 328 с.
8. Лях Т. Фольклорна символіка поезій у прозі Марка Черемшини / Тетяна Лях // Науковий вісник Ужгородського національного університету : зб. наук. праць. Серія : Філологія. – Ужгород, 2009. – Вип. 19. – С. 69-73.
9. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк) / А. Музичка. – Одеса : Державне вид-во України, 1928. – 280 с.
10. Стефаник В. Повне зібрання творів : в 3 т. / Василь Стефаник ; [відп. ред. О. І. Білецький]. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1953. – Т. 2 : Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади. – 223 с.
11. Стефаник В. Повне зібрання творів : в 3 т. / Василь Стефаник ; [відп. ред. М. К. Гудзій, С. А. Крижанівський]. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1954. – Т. 3 : Листи. – 329 с.
12. Черемшина Марко. Твори : в 2 т. / Марко Черемшина ; [упорядкув. і прим. О. В. Мишанича]. – К. : Наукова думка, 1974. – Т. 2 : Посвяти Василеві Стефанику, ранні оповідання, поезія, переклади, літературно-критичні виступи, спогади, автобіографія, листи. – 303 с.
13. Шумило Н. М. До проблеми “ліризації” української прози кінця XIX – початку XX ст. / Н. М. Шумило // Проблеми історії та теорії реалізму XIX – початку XX ст. : [зб. наукових праць / відп. редактор М. Т. Яценко]. – К. : Наукова думка, 1991. – С. 250-265.

УДК 821.161.2-1/9

Янкова Марія

ПОЕТИКА МОВЧАННЯ У ТВОРЧОСТІ В. СТУСА ТА Ю. ГУДЗЯ

У статті досліджується поетика мовчання у творчості В. Стуса та Ю. Гудзя. На матеріалі їхніх поетичних творів за допомогою низки стилістичних прийомів розглянуто специфіку творення "мовчання" як особливого стану свідомості ліричного героя.

Ключові слова: мовчання, тиша, симфора, невимовне, ісихазм, сіленціологія, герметизм, сповідальність.

В статье исследуется поэтика молчания в творчестве В. Стуса и Ю. Гудзя. На материале их поэтических произведений рассмотрена специфика создания эффекта "молчания" как особого состояния сознания лирического героя с помощью ряда стилистических приемов.

Ключевые слова: молчание, тишина, симфора, невыразимое, исихазм, силенциология, герметизм, исповедальность.

The article investigates the poetics of silence in the works of V. Stus and Yu. Hudz'. On the material of their poetry is considered the specificity of silence as a special state of consciousness lyrical style using several techniques.

Keywords: silence, quiet, unspeakable, symphorien, hesychasm, silencelogie, hermeticism, confessional.

Поезія – це те невимовне, про що поет говорить словами. Саме тому доцільним, на нашу думку, є введення до наукового обігу поняття поетики мовчання. Особливо яскраво це проявляється тоді, коли йдеться про поетику мовчання у ліриці. Смисловий простір метафор та інших художніх засобів, які втілюють невисловлене ліричним героєм, його мовчазний стан, невимовні почуття тощо, у поезії XX століття втілюється за допомогою

новаторських художніх засобів. Крім того, на межі XX – XXI століття в літературі та інших видах мистецтва зростає інтерес до різних способів втілення “невимовного”, адже поряд зі словом існує низка невербальних шляхів передачі інформації. Це й зумовлює актуальність вивчення феномену мовчання в художній структурі тексту.

Метою цього дослідження є окреслення найяскравіших проявів феномену “мовчання” у поетичній творчості Василя Стуса та Юрка Гудзя. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань: з’ясувати природу феномену мовчання; виокремити особливості його художнього втілення на рівні як змісту, так і форми; простежити зумовленість шляхів моделювання цього особливого художнього простору специфікою авторського світосприйняття.

Окремі аспекти зазначеної проблеми досліджувалися в працях Тетяни Бовсунівської, Д. Наливайка, Неллі Небоги, М. Мамардашвілі, В. Моренця, К. Москальця, Т. Пастуха, Ольги Різниченко, О. Сидора-Гібелінди, О. Сливинського, М. Епштейна тощо. Названі роботи стали методологічною основою цієї статті.

Література другої половини XX ст. (як, зрештою, і попередні періоди) позначилася появою нового покоління національно свідомої молодोї інтелігенції, яка своєю художньою творчістю та громадянською позицією протистояла тоталітарному режимові. Творчість В. Стуса, поряд із поезією І. Калинця, є органічним продовженням явища літературного “шістдесятництва”, адже, за твердженням М. Наснка, явище В. Стуса – це “постмодерна реакція на розгром шістдесятництва в поезії” [9, 336].

У поетичному світі В. Стуса мовчання перетворюється на стійку міфологему, що є віддзеркаленням тоталітарної дійсності, в якій надзвичайно гостро постала проблема вибору: залишатися людиною і громадянином чи перетворитися на німого свідка злочинів системи.

В. Стус був певний, що нескінченно довго так тривати не могло, тому свою певність висловлював голосно там, де, здавалося б, слід було перетерпіти й змовчати. Таке ставлення до філософії мовчання/говоріння знайшло своє відображення у

його творчості. У літературі для позначення мовчання використовується ціла низка стилістичних прийомів, таких як: епітет, метафора, метонімія, порівняння, тавтологія, синекдоха, персоніфікація, повтор, еліптичні та номінативні конструкції, замовчування тощо.

Так, у вірші “Віками йде вертепна драма...” автор наголошує, що тотальне німотне мовчання морально знищує суспільство. А влада, користуючись цією злочинною мовчанкою, безкарно знищує цілі народи й народності на теренах радянської імперії: *“Мовчки сходиться / до місця лобного Москва. / Мовчить червона з крові площа. / Імперія, мов ніч, мовчить. / Сховатись марно місяць хоче, / сич ошелешено кричить”* [13, 228]. Нагнітання однокореневих слів витворює похмуру настроєвість, семантичними домінантами якої стають безкарність та знецінення людського життя: *“Гульк – як в нафту труп – / побігли кола і затихло. / Занімувало все навкруг”* [13, 228].

Оксиморонне поетичне “мовчазне” мовлення В. Стуса пов’язане з певними діями людини, на кшталт: “кричати мовчки”, “мертві голоси”, “крик німого рота”, “голосіння тиші”, “голосне мовчання”, “німий рев”: *“– Де в леготі-вітрі кучериться клен, / де сонях кружляє, калина цвіте, / хвалитиму Бога, що там ви єсте, / де ревом німим задихнувся Дніпро, / де Нестор ховає злочинне перо”* [21, 305].

Ще одним втіленням невимовності в поетичному тезаурусі В. Стуса постає “німота”, яка тотожна крику, плачу (повною мірою ця смислова константа розкривається у словосполученні “заходитись од німоти”). “Німота”, “німування”, що сприймається як синонім до мовчання, досить часто набувають нових відтінків, які виникають за допомогою епітетів, несподіваних сполучень слів: *“скрижаніла німота”* [21, 87], *“тьмяна німота”* [21, 87], *“зойки знімілі”* [20, 16]. “Німування” ототожнюється передусім з неспроможністю людини висловлювати свою громадянську позицію: *“Отаке ти, людське горе, / отака ти, чорна хлань, / демократіє покори / і свободо німувань”* [21, 102].

Образна система В. Стуса відзначається складністю й глибиною. У творенні художнього образу він іде власним шляхом поета-модерніста, послуговуючись філософсько-естетичними принципами екзистенціалізму. Багато його поезій – “герметич-

ні”, зосереджені на трагізмі людського буття, самотності особистості, пошуках духовних цінностей у глибинах незалежної душі (усе це належить до ознак герметизму – наряду в європейській поезії [6, 155]).

Отож “мовчання або промовчування є питомим елементом герметичної оповіді” [6, 262] і саме “мовними засобами така поезія (герметична. – М. Я.) витворює *образ* мовчання; площину, у якій панує німування; оніміння, котре породжене захватом, відчуттям мовної безсилості, глибинним внутрішнім діалогом тощо” [6, 263].

Історія інтелектуальних та художньо-стильових ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних формах однієї й тієї самої філософської константи, що значною мірою зумовлюється тією духовною традицією, до якої належить письменник.

Прийом замовчування так чи інакше наявний в усіх мистецтвах. У музиці це музична пауза, у кінематографії й театрі – “мовчазна” мізансцена. “Тенденція до мовчання” стала головною особливістю постмодерного часу. Відтак постмодерністська “відкритість” твору стає абсолютною, проголошена Р. Бартом “смерть Автора”, а в цьому разі “мовчання” автора (присутня у творчості Ю. Гудзя. – М. Я.), дозволяє реципієнту вповні долучитися до процесу художнього творення. Ключовими складниками поетики “відкритого твору” (У. Еко) та естетики постмодернізму є “інтертекстуальність” та “текст-палімпсест” (текст, написаний поверх інших текстів, які виявляються крізь його семантику). Зокрема, Галина Колодкевич пише, що “попри поширене використання палімпсеста у постмодерних практиках письма, палімпсест у творчості В. Стуса має іншу природу. <...> Багатовимірність, незглибимість текстової структури вказує перш за все на духовну потребу митця наблизитися до сутнісної глибини речей, що й невловимо втілюється в художньому образі” [5, 149].

Брак слова спричиняє інтерес до мовчання, тому, без сумніву, мовчання – це апофатичне явище. Воно може існувати в різних іпостасях, наприклад, у вигляді “ситуації безмовлення” (М. Мамардашвілі), коли “виникають якісь стани, що потребують вирішення в мові і не можуть його знайти” [7, 227].

Якісно новим художньо-естетичним явищем для української літератури став творчий доробок Ю. Гудзя. За його спостереженнями, *“завжди слова відстають від досвіду невимовного”* [14, 8]. Слова – це лише натяки на невисловлене. “Мовчання” автора стало своєрідністю авторської поетики.

Трансавангардист Ю. Гудзь (авторська самоназва) дав оригінальні визначення своїм поетичним текстам: “тексти-тихотворіння”, або ж “сіленціографія”. Формалістичним новаторським експериментом у них було графічне відтворення текстів на друкарській машинці, де оригіналом ставав лише другий екземпляр машинопису, причому обов’язково без “копії”. Таким чином, отримувалися лише білі знаки, що поставали внаслідок відтиснення крізь першу сторінку з чорними знаками [4, 10].

Можна припустити, що ідею сіленціографії було взято із рельєфно-крапкового шрифту Л. Брайля для незрячих людей. У Ю. Гудзя читаємо:

*лиш пальці зберігають Брайля текст
але без дотику хиріє пам’ять [4, 53].*

Саме такі поетичні вправи Ю. Гудзя ще у 1994 році було відзначено премією Міжнародного поетичного конкурсу в м. Тріуджіо (Італія). Хома Брус (псевдонім Ю. Гудзя) у передмові до збірки “Боротьба з хворим янголом” зазначає, що *“поряд зі словом не меншу роль відіграють паузи між словами, зони мовчання в самому слові, його ритмопорухи, організовані в певний хронотоп (часо-простір), в якому засобом вислову стають знаки мовчання, мовні маргінали; крапки, коми, апострофи, титли, дво- і трикрапки etc...”* [4, 10]. Так, у вірші “...зима” [4, 19] крапками візуалізують-ся образ снігу та слів на відстані як білих так і чорних крапок.

*з и м а – с и м ф о р а д л я х р и с т о ф о р а
м и м о в і л ь н о ї с м е р т і н а п и с а н и х с л і в
с т о р о ж е м к о л у м б а р і ю
н е д о с л у х а н і с в і д ч е н н я*

.....

 ... с н і г – це багато к р а п о к
 поміж слів перетворених в п о п і л

.....

 з и м а – м е т а ф о р а і с н у в а н н я а м е б н о г о
 п р и р у ч е н н я с л і в н е в и м о в н о г о
 т у т ж и в и х н е н а д о в г о

Симфора Ю. Гудзя – це вища форма метафори. Якщо у звичайній метафорі збіг образного уявлення про предмет, у порівнянні це співпадіння часткове, то у симфорі замість ознак схожості дається подібність, тобто повне уособлення, ототожнення без порівняння. Читач на мить ніби втрачає землю з-під ніг, з головою занурюючись в образ.

Д и в и с ь : йде сніг

..... [23, 19].

Ідея невимовності присутня на всіх рівнях тексту, від візуальної форми до змісту. Щодо графічної побудови збірки “Боротьба з хворим янголом”, то вірші надруковані праворуч, а ліворуч – сторінки чисті, окрім парної нумерації і, назви розділів та імені автора.

Духовними інтенціями містичного досвіду особистості в прозі письменника стала ідея християнського аскетичного вчення – ісихазм (з грецької “ісихія” – мир, мовчання, спокій). Звідси і основоположне для східнохристиянської містики розумне діяння, неперерване внутрішнє вимовляння молитви, яка приводить

розум у стан повної безмовності. Містико-аскетична традиція ісихазму (буквально означає “безмовність”), яка виникла серед афонських монахів у 14 ст. – це, по суті, і є вимовлення такого внутрішнього молитвенного Слова, яке є буттям і яке виключає дію мови. Слово, через яке “все почало бути”, очевидно, саме є буттям. Воно не сповіщає про щось, що знаходиться поза словом, є не інформативним, а нормативним [22, 181–182]. Мовчанню і тиші відводиться особлива роль. Істинна радість починається тоді, коли людина чує Бога. Проте це можливо лише в стані внутрішньої тиші, коли слова зникають.

Не лише поетичне, а й прозове слово було площиною експериментальних пошуків Ю. Гудзя, що свідчить про екстраполяцію поезії в прозу й навпаки. Приміром, у збірці “Маленький концерт для самотнього хронопа” у першому ж верлібрі звучать головні ідеї роману “Не-Ми. Книга видінь і щезнень” “... *жах / перевтілень для мовчазної розмови поза / межами тіла поза межами щастя межами/ щастя*” [2, 3] та “Ісихія. Книга щастя” “коли був з вами на відстані німого дотику” [2, 3], що може істотно допомогти читачеві зрозуміти метафізичні прозріння автора.

Текст, у якому відчутне переважання сповідальності як специфічної модальності, має більше можливостей ідентифікації у світлі мовчання, оскільки занурює читача у сферу традицій релігійної практики. Містична аксіологія мовчання у творчості Ю. Гудзя є тлом його поетичної та прозової образності.

Отже, у творчості цих авторів мовчання часто тотожне тиші, інтенціонально звернене на Щось, тому структурно воно набагато глибше за мову. Слід зазначити, що більшість текстів Василя Стуса та Юрка Гудзя належать до літератури сповідального типу. Сповідальність робить їх унікальними в сенсі вираження індивідуальності філософа-письменника. Хоча вона у них докорінно відмінна: у Юрка Гудзя – містично-символічна, вплетена в канву самого тексту, а у Василя Стуса – виразно екзистенціальна, в якій тиша синонімічна крику, плачу.

Список використаних джерел:

1. Бовсунівська Т. Тематизація мовчання в поезії Григорія Сковороди / Тетяна Бовсунівська // Дивослово. – 2006. – № 2. – С. 50–54.

2. Гудзь Ю. П. Маленький концерт для самотнього хронопа: Поезії / Юрій Петрович Гудзь – К.: Молодь, 1991. – 32 с. – (Перша кн. поета).

3. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання / Юрко Гудзь. – Торонто : Бескид, 1990. – 88 с.

4. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом / Юрко Гудзь. – К.: Голос громадянина, 1997. – 77 с. – Бібліотека сучасної української поезії.

5. Колодкевич Г. Літературно-філософська інтерпретація палімпсеста у творчості В. Стуса / Галина Колодкевич // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства (Збірник наукових праць). – Вип. 15 / Відп. ред. І. В. Сабадош. – Ужгород, 2011. – С. 147-149.

6. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – 2-е вид., виправл., доп. – К.: Академія, 2007. – 752 с. – (Nota bene).

7. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / Мераб Константинович Мамардашвили. – М.: Моск. шк. полит. исслед., 2001. – 416 с.

8. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів / Володимир Моренець // Григорів М. Сади Марії. – К.: Світовид, 1997. – С. 5–33.

9. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: Підручник / Михайло Кузьмович Наєнко. – 2-е вид., зі змінами й допов. – К.: Академія, 2001. – 360 с. – (Альма-матер).

10. Наливайко В. Загадка Малларме. [Передмова] / Володимир Наливайко – Малларме С. Вірші та проза. – К., 2001. – С. 5–14.

11. Нелли Небога. Тихая поэзия Юрка Гудзя [Електронний ресурс]: (стаття) / Зеркало недели. – № 31 (148) 2 – 8 августа 1997. – Режим доступа: <http://www.zn.ua/3000/3680/12587/>. – Назва з екрану.

12. Пастух Т. Герметична поезія та Київська школа / Тарас Пастух // Парадигма : Збірник наукових праць / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2008. – Вип. 3. – С. 252–273.

13. Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – 2-ге вид., доп. – К.: Наук. думка, 1999. – 272 с.: портр. – (Б-ка школяра).

14. Поет і Художниця (листи Юрка Гудзя до Надії Миколайчук) // Літературна Україна, 18 червня 2009 р. – С. 8.

15. Різниченко О. Модус мовчання / Ольга Різниченко // Сучасність, 4 квітня 1998. – С. 145-148.

16. Сидор-Гібелінда О. "Не-Ми": розмови про тишу / Олег Сидор-Гібелінда // Кур'єр Кривбасу. – № 102. – Червень 1998. – С. 16–19.

17. Сливинський О. Мовчання як ієрогліф: до проблеми жанрово-наративної гри у прозі болгарських неомодерністів / Остап Сливинський // Проблеми слов'янознавства. – 2008. – Вип. 57. – С. 153–160.

18. Сливинський О. Мовчання як іншість. Літературно-антропологічна перспектива / Остап Сливинський // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 59–68.

19. Стус В. Золотокося красуня: вірші / Упор. Д. Стус; Худож. В. Смирнов. – К.: Слово, 1992. – 48 с.

20. Стус В. Твори: У 4-х т. – Львів: Просвіта, 1994. – Т. 1. – 432 с.

21. Стус В. С. Зібрання творів : У 12 т. / В. С. Стус. – Т. 5: Палімпсести. – К.: Факт, 2009. – 766 с.

22. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы / Михаил Наумович Эпштейн – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.

23. Юрко Гудзь. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і шезнень. Ісихія. Книга щастя. (Серія "Українська Реконкіста") / Юрко Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.

УДК 821.161.2.09

Яструбецька Галина

ТВОРЧИСТЬ ВАСИЛЯ СТУСА І СУЧАСНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ

У статті зосереджено увагу на проблемі адекватності сприймання поезії В.Стуса, враховуючи її багатоступеневу, “синергетичну” природу, містично-експресіоністичний первень, іманентно закладений і підсилений цілеспрямованою лектурою та трагічними умовами існування, що надало специфічного відтінку національній та любовній тематиці.

Ключові слова: В.Стус, сприймання, ідентифікація, адекватність, інтерпретація, експресіонізм.

В статье внимание сосредоточено на проблеме адекватности восприятия поэзии В.Стуса, учитывая ее многоступенчатую, “синергетическую” природу, мистико-экспрессионистический первоэлемент, существующий имманентно и усиленный целенаправленной лектурой, а также трагическими обстоятельствами существования, что придало специфический оттенок национальной и любовной тематике.

Ключевые слова: В.Стус, восприятие, идентификация, адекватность, интерпретация, экспрессионизм.

The article focuses on the problem of the adequacy of the perception of Stus's poetry, taking into account its multilevel, synergistical nature, mystical and expressionistic elements, inherently led in and intensified by special literature and conditions of existence that creates a specific meaning of national and romantic lyrics.

Keywords: V.Stus, perception, identification, adequacy, interpretation, exhressionism.

“Міра присутності” (Є.Сверстюк) В.Стуса як особистості в духовно-культурному українському просторі забезпечуєть-

ся різновекторними студіями, серед яких домінує жанр статті. Книга як дослідницька концепція, практично, відсутня, за винятком розвідок Ю.Бедрика та Д.Стуса. Окремо стоїть “Час вибору” А.Бондаренко та Ю.Бондаренка, оскільки завдання посібника – створити, насамперед, інформативну базу для допомоги вчителів в процесі вивчення творчості В.Стуса в школі.

Збірники статей, спеціальні випуски альманаху “Молода нація” як підсумок роботи конференцій, присвячених життю і творчості В.Стуса та історико-культурному контексту, книги спогадів, документів про В.Стуса – це акупунктура “міри присутності” українського митця й дисидента в сучасній свідомості. Заслуговує на особливу увагу, на наш погляд, видання “Нецензурний Стус” (упорядкування Б.Підгірного), де на перетині найрізноманітніших суджень і свідчень виникає неканонізований образ В.Стуса.

Театрально-сценічний та кінопростір також містять сьогодні таку “Стусівську” складову, як фільм у 2-х частинах “Просвітлої дороги свічка чорна” (режисер С.Чернілевський, сценарій Д.Стуса, С.Чернілевського та В.Шовкошитного); культурологічний проект “Стусове коло”, де були задіяні Д.Стус, сестри Тельнюк, С.Проскурня, актор Р.Семисал; вистава “Іду за край” (Київський театр ім. Лесі Українки).

Літературний аспект Стусознавчого дискурсу виявляє цілу систему проблем, осмислення яких наближає до розуміння феномену В.Стуса. Г.Віват, І.Дзюба, М.Жулинський, Н.Зборовська, В.Івашко, Є.Іщенко, М.Кодак, М.Коцюбинська, Р.Криловець, В.Моренець, К.Москалець, М.Павлишин, Т.Салига, Є.Сверстюк, О.Соловей, Д.Стус, М.Ткачук, Ю.Шевельов – далеко не повний перелік імен дослідників поезії, прози, епістолярію, літературної критики, публіцистики В.Стуса. Проблемно-змістові, структурно-естетичні, жанрово-композиційні, контекстуальні, компаративістичні, інтерпретаційні, історико-біографічні, філософсько-світоглядні – такі напрямки наукової думки сучасного Стусознавства.

Серед усіх розпрацьованих і накреслених тем однією з найактуальніших видається тема сприймання, свого часу піднята Ю.Бедриком, а згодом активована Н.Зборовською як тема проблемного тлумачення творчості В.Стуса.

“... як історію сприймання ми змушені розуміти дуже часто історію хиб і перекручень...” – зауважує Ю.Бедрик [1;3]. Причину дослідник убаचाє у нехтуванні задекларованим самим В.Стусом принципом диференціації естетичних проблем і політико-громадянських.

На мою думку, не існує взагалі “хиб і перекручень” у трактуванні художнього тексту, тільки якщо аберация змісту не виступає наперед заданою ціллю зdiskредитувати митця в координатах якоїсь ідеї чи ідеології. Існує поверхневність/глибинність, частковість/вичерпність відчитування емоційно-сміслових рівнів певної художньої структури, тим більше, такої “неестрадної” (І.Дзюба) лірики, якою є поезія В.Стуса навіть у найприступнішій для української свідомості патріотичній та любовній тематиці. І, врешті, наявна ще й проблема “несвоечасності” тексту, яка включає момент адаптації свідомості (і не тільки окремої, а й суспільної) до рівня цього тексту.

Окреслену проблему В.Базилевський визначив як те, що істинних поетів таки більше, ніж істинних поціновувачів.

Український поет Петро Коробчук про В.Стуса сказав, що “він випав, не зі своєї, звісно, волі, з контексту епохи. І вже, як це не прикро, не стане повнокровним національним надбаням...” [2;104].

Петро Коробчук зацентрував (швидше всього, несвідомо) на проблемі-лейтмотиві всіх цивілізацій і епох: можливості/неможливості адекватного сприймання високої, елітарної поезії. Особливо ж коли йдеться про факт “введення трансцендентного до біжучої історії, або... присвоєння того, що святе, контекстові ХХ століття” [6;229].

Факт поезії В.Стуса – унікальний в історії української літератури і поодинокий у світовій письменницькій практиці (“Божественна комедія” Данте, “Фауст” Гете). Навіть улюблений Стусів Рільке не дав світові того, що В.Стус, оскільки австрійський митець писав “... про світ, ніби винесений за межі життєвого інтересу... це думи людини, що живе пам’яттю про світ... Тоді уже годі знайти перші емоції, враження, прагнення, образ першого довкола: поет заглядає в нічну криницю свого життя, ставши опроти неї. Але заглядає крізь товщі ста-сприймань-пам’ятей” (з листа до дружини й сина, 11-15.09.75).

Можна подивитися на твердження П.Коробчука з іншого боку, і це дасть можливість поставити питання інакше: чи та поезія, котру зазвичай називають “справжньою”, була коли-небудь повнокровним надбанням людства? Тобто чи спрямовувала вона те людство у “поетичне” русло? Від царя Саргона Давнього (семіта за походженням, XXIV ст. до н.е., Дворіччя) світ входить у смак демократизації, і Слово, як і Мистецтво, роздвоюються на “високе” і “низове” з поперемінним успіхом залежно від історичного контексту. Висока поезія формує (чи дошліфовує) свідомість одиниць. І це – факт, як би його хто не прагнув спростувати. У ситуації контакту з елітарною творчістю обов’язковий момент ідентифікації створеного і відчитаного, а це можливе тоді, коли той, хто інтерпретує, рівновеликий тому, хто пише, у чуттєво-емоційно-інтелектуальному вимірі. “Віддати”, – як писав В.Стус, текст уповні смислів та почуттєво-ритмічних вібрацій, – що виступає однією з умов “повнокровності” (бо друга умова – перевести відчитане у статус діючої життєвої програми), – справа не проста навіть для літературознавців високої кваліфікації. В.Базилевський свого часу правдиво зауважив, що дослідник сам повинен бути поетом і то такого ж рівня, як і досліджуваний, інакше як можна ввійти в дім, коли не можеш переступити поріг?

Отже, справа не в поезії і, конкретно, не в поезії В.Стуса, яку, практично, одноголосно і однозначно трактують як важку для розуміння. Якщо І.Дзюба, Р.Корогодський, М.Коцюбинська це визнають, то що говорити про пересічну свідомість, а тим більше, про свідомість школяра? Справа – в готовності (“дозрілості”), розбудові духово-інтелектуальної території реципієнта (чи фахівця, чи “звичайного”, – як писав Є.Баран, читача).

Людина читаюча (поезію насамперед) – сьогодні анахронізм. Людина читаюча В.Стуса (не з принуки: школяр чи студент-філолог) – такий самий анахронізм. Людина, що відчитує В.Стуса, рідкість. Той, хто відчуває В.Стуса, а тим більше відчуває потребу в поезії В.Стуса, – ще більша рідкість.

Причини такого явища, з одного боку, традиційні, а значить, вічні. Коріння їх у всечасіснуючій диференціації структур свідомості.

З другого боку, в певних обставинах ті чи інші психологічні явища або пригасають, або активізуються. “Атомна війна по-

зиту” (Павло Коробчук) не сприяє заглибленню в творчість поета, постійно надвисаючого в смерть.

По-третє, людина нашого часу настільки далека від правильного (читай, Стусового) розуміння явищ життя і смерті, настільки інертна у самовиростанні, що її злостить і, як висловився І.Дзюба, викликає “певні гризоти” недосяжна мірка, яку абсолютно природньо, без жодної пози оприявнює В.Стус своєю як творчою, так і громадянською поставою.

Мабуть, найбільшим каменем спотикання у сприйманні В.Стуса є саме оте помежів’я, стан зміненої свідомості, який прийняти може тільки той, хто має хоч би приблизно таку ж саму душевну структуру, чи йде в цьому напрямку.

В.Стус – інтелектуал, європеєць у всіх позитивних вимірах цього слова. Читання німецьких, англійських письменників, філософів, психоаналітиків у оригіналі – та вимога, яку ставив перед українською інтелігенцією М.Зеров і яку виніс у назву книжки “До джерел”, – була дотримана В.Стусом. Стереотипів для нього не існувало. Власна думка, нехай і дискусійна, нехай матиме палімпсестну еволюцію, – це був природній стан інтелекту В.Стуса. Від Куліша, Шевченка – до Стефаника, Хвильового, Плужника, Бажана. Гендерлін, К’єркегор, Ортега-і-Гассет, Гайдеггер, Ясперс, Отто Вейнінгер, Юнг, Ніцше, – далеко не повний реєстр читацьких інтересів В.Стуса.

Ще в студентські роки, під час навчання в Донецькому педінституті, В.Стус отримав можливість користуватися бібліотекою Тимофія Трихоновича Духовного – викладача зарубіжної літератури, керівника літературного гуртка в цьому навчальному закладі, людини широкої ерудиції і гуманістичного наповнення.

Пастернак, Гете, Унгаретті, Квазіmodo, Хемінгуей, Пруст, Камю, Фолкнер, Толстой – ще одна частина його лектури. Дуже цікавився творчістю своїх сучасників, яких називають шістдесятниками другої хвилі: Воробйова, Кордуна, Рубана, Григоріва, Голобородька.

О.Соловей у статті “Василь Стус і адекватність літератури” пише, що “випадок Василя Стуса цікавий зокрема тим, що наукові, або, виразніше, – науково-теоретичні-зацікавлення цієї людини значною мірою визначили шляхи розвитку його влас-

ної оригінальної художньої творчості” [9;452]. О.Соловей вказує і стильовий вектор, домінуючий у читацьких інтересах В.Стуса – експресіоністичний. Вітчизняні експресіоністи В.Стефаник, Микола Хвильовий, В.Винниченко, М.Бажан, зарубіжні автори, кожен з яких тою чи іншою мірою дотичний до естетики експресіоністів, – В.Клемм, А.Еренштайн, Г.Бенн, Б.Брехт, П.Целян, Е.Кестлер, Д.Унгаретті, Ф.Г.Лорка, Г.Бель – естетичні та світоглядні “сліди” цих митців є в палімпсестних емоційно-смыслових колах поезії В.Стуса. До цього ряду необхідно включити ім’я Т.Шевченка. Тільки не так, як це здебільшого, робиться: у ліпшому випадку говориться про ремінісценції. “Шевченкові образи ввійшли у підкірку Василя”, – сказала М.Коцюбинська. Розвиваючи цю думку, скажемо, що вони трансформувались у архетип Шевченка як складову національного універсуму. Але не тільки національні первні у Шевченка своєю чистотою й ідеальністю вабили В.Стуса. Вабив його Шевченків “абсолютний експресіонізм”. В.Стус “саме так підходив до Шевченка”, – на думку М.Коцюбинської [7;72].

Архітектура Стусової поезії складна – але це навіть не будинок з багатьма прибудовами і надбудовами, як писав про “Хіба ревуть воли, як ясла повні” Панаса Мирного О.Білецький. Творчість В.Стуса стоїть на потужному культурологічному фундаменті, який вріс у таку глибину, що основи його, практично, неможливо чітко окреслити, а тим більше знайти перший “камінь”.

Є ще один момент у справі адаптації творчості В.Стуса до історичної свідомості. Він стосується останніх двох наявних книг: “Часу творчості”, але найбільше – “Палімпсестів”. Це вербалізація процесу зміни структури свідомості. “Щось уступилося у мене... – Що? уступилося – збагнув нарешті!” – написав поет у “Часі творчості”, але сам вірш у збірку “Палімпсести” не переніс, свідомо, настільки можна судити, знявши ті поезії, де фіксується містичний досвід входження в архетипний простір – скарбницю універсальних смислів.

*“Бажання жити – тільки-но на дні.
Твої саморозщеплення скінчились” [10;134].*

*Я непомітно перейшов межу
самого себе. І лежу на споді
вітчизни, пам'яті, жаги, свободи,
не знаючи, що богові скажу
за цю міграцію душі і тіла [10;96].*

Власне, збірка “Палімпсести” – це вже пробування “на споді”, “обживання” нової хати, яка топонімічно, історично, предметно визначається як камера (або кімната в робочому гуртожитку під час відбування заслання), а сутнісно, змістовно – це означення духовної території зі всіма складниками і атрибутами, властивими нормальному існуванню, нормальному середовищу (земля, вітчизна, батьківщина, родина, сім'я, друзі, весь неймовірно багатий спектр почуттів, емоційних та мисленнєвих станів), але “об’ясненими” світлом “високості” і високості, благовісті, Господнього Ока і, як не дивно це звучить для пересічної (рядової, звичайної, посередньої) людини – світлом смерті.

Смерть і смерть (так, як писала в своїх етюдах про Шевченка М.Коцюбинська: є, Шевченко і Шевченко) – різні речі. Буденна християнська свідомість смерть сприймає як єдиний у своєму роді непередаваний досвід – і боїться її. Тут своєрідний парадокс: ніби-то увіруючи в безсмертя кожної душі, говорячи про те, що земне життя – лише видима частина айсберга, люди живуть, мислять, діють так, ніби вони цього не знають. Говорити – і знати. Тим більше, знати, що і тебе це стосується, причому в обов’язковому порядку, – це не одне і те ж.

З біографії В.Стуса, з його “міри присутності” в конкретно-історичному часі й просторі, в отій необдуманості, нелогічності, невмотивованості, жорсткості, жорстокості, врешті, непоступливості (усе це – знову на рівень сприймання навіть не обивателя, а людини високо свідомої, але колективної, чи, правильніше, соціальної) проступає знання, знання про життя і про смерть, яке виходить далеко за межі канонічно-християнського світогляду. “Некрофільство” В.Стуса настільки гуманістично-оптимістичне, наскільки велике нерозуміння цього явища як “нав’язливої ідеї” з жаскими барвами і змістом. “Бог Стуса – не зовсім християнський. Навіть можна сказати: зовсім не християнський”, – переконаний П.Крालюк [5;15].

Збірка “Палімпсести” свідчить про те, що образ Бога-Отця, Пана-Бога цілком відповідає християнським релігійним уявленням про Творця всесвіту. Врешті, всі відомі релігії мають у собі єдиний і спільний для всіх творчий принцип, а відмінності, нюанси продиктовані вже расово-етнічно-національними особливостями. Відмінність проявляється в іншій площині – особистісній, про що у Стуса сказано:

*Поорана чорна дорога кипить.
Нема ні знаку од прадавнього шляху.*

Дорога до Бога – ламка і витка і в кожного своя, згідно, як апостол Павло казав, з Дарами Господніми.

В.Стус – в усьому незалежний. В оцінках, думках – тим більше. Згідно з такою позицією – незаангажовані, автентичні і мислеформи, поезоформи. Згідно з ученням Будди, окремі концепти якого відлунюють у світогляді В.Стуса, народитись людиною – це дар, який створює рідкісну можливість набування. В.Стус цю можливість використав, чого не скажеш про простих смертних. Народитись поетом – ще більша рідкість. В.Стус зумів і тут втриматись на рівних. “Моральний максималіст вольового характеру” (І.Дзюба), він “вірив у своє призначення. Він не сумнівався у своєму таланті і дуже боявся його втратити. А втратити його міг тоді, коли б перестав бути людиною, коли б перестав бути особистістю, коли б постраждала гідність” [7;274].

В.Стус християнські догми перепускав через золотий фільтр свого “я”, а його “я” – це “носій якогось історичного досвіду” (Р.Корогодський), та “дуже висока нота, майже на якомусь форте-фортіссімо” [7;81], через яку повинно пройти все, в тому числі і загальноноспільне. Тому В.Стус як людина віруюча – не канонічного формату, а скоріше апокрифічного, гностичного, якраз це і пояснить присутність у його світобаченні елементів західних і східних релігій, в тому числі й дохристиянських. Врешті, “ягня; дракон (змій); голуб над олтарем; трикутник, що оточує Всевидяче Око, священний знак риби... архітектурна символіка і орієнтація церков і соборів, сам хрест і навіть колір і форма одягу священика, єпископа і папи – мовчазні свідки збереженої символіки” [13;77].

“Час творчості” і “Палімпсести” засвідчують також наскрізну буддистську ідею про закон вибраності. До речі, це і хрис-

тиянський лейтмотив, що відомий усім, але не почутий усіма: Христові слова “хто має вуха – хай чує” як відповідь на запитання “чому Він говорить притчами”.

В.Стус вуха мав, і, на відміну від П.Тичини, що затулив їх власноруч, не пішов дорогою Тичини, попри те, що часто, говорячи метафорично, кров ішла через усі отвори в тілі від прийнятого вібраційно-звукового потоку.

У ракурсі зміненої свідомості зовсім не “по-християнськи” трактується смерть. Побачені рівні спроб поета розкрити таїну смерті протягом життя, з’ясувати її сенс запропонував у статті “Віталізація смерті в поезії Василя Стуса” Є.Іщенко [4;70].

Вірш “Як добре те, що смерті не боюсь я”, який уже якоюсь мірою профанується через часте і механістичне повторення, варто тлумачити як явище трансформованої свідомості, крізь призму знання про найважливіший момент людського життя – момент смерті, а не як просвітницьке уявлення про соціальну несправедливість – визнання після смерті, сакралізації після обов’язкових прийнятих мук, як правило, тілесних, за “свободу рідного народу” (беру цю фразу в лапки, оскільки це вже штамп, який через часте і непрочуте вживання залишається поза межами слуху молодого покоління).

*і вже не досить рідних гравітацій,
щоб серце в рідний степ перенести [12;173].*

Ось так формулює В.Стус одну з умов для адекватного прочитання теми вітчизни-батьківщини-України в його поезії періоду “Палімпсестів”. Те ж стосується і тюремного контексту. Взагалі, щодо В.Стуса більше надається східно-філософський критерій “і те, і друге”, аніж західно-європейський “або те, або інше”. Україна традиційна (читай – історична) і вітчизна повна темних метафізичних зв’язків. Зрозумілий для кожного патріотизм, який характеризується “високістю розуміння України” (І.Дзюба) і супроводжується образами-сателітами тополь, калин, солов’їв, воронів-круків, зозулі, Дніпра, Софії, рідної оселі виказує наявність “національного інтровертизму” – з одного боку. З другого, весь цей народницький антураж інтегрований в простір трансцендентного, тому навіть оксюморонна “наша-не-своя” (Т.Шевченко), антитетична “кохана-ненави-

сна” (С.Маланюк) Україна не ідентичні Стусовому відчуттю своєї землі. В результаті “трансцендування до трансцендентного” (М.Бердяев) край волі трансформується в універсальний свободопростір, боротьба проти чужинської експансії стає боротьбою за своє архетипне “я”, в якій не останню роль відіграє чуттєвість і яку потрібно подолати, дорога до України перетворюється на шлях до своєї божественної першосуті, в результаті чого маємо новітню варіацію притчі про блудного сина, який, попоневірившись по яскинях національного болю, знайшов нитку Аріадни – пісню – і повернувся до власної первосуті, до первосліду, до свого “я”, старшого за себе історичного.

*... Це – там деś ти. Коли триваєш
на відстані од себе – то, напевне,
хтось непомітно в тебе увійшов
і причаївся. Навіть, марновіре,
ти й не зогледівся. Старі шляхи
(їх пам'ять жузлом кинула)
лягли супроти. Походи' ж удруге
своєю молодістю і збагни
себе перед народженням Христовим... [10;110].*

Поезії В.Стуса періоду “Палімпсестів” спрямовані в глибину, вони виходять за межі буденної свідомості і за рамки української композиційно-структурної традиції з домінантою окремого вірша. Можна прочитати твори відособлено один від одного і від книги як цілості. Такий варіант допустимий і мало що не єдино практикований сьогодні. Чим більше накопичуватиметься прочитаного, тим більше схилятимешся до думки, яку висловив Б.Підгірний: “... він, як азійський акин, співає те, що бачить” [7;295]. Однак це спостереження хибне щодо “Палімпсестів” як збірки, оскільки вона концептуальна, і це в корені міняє ситуацію. Особливо це стосується поезій із чітким соціально-патріотичним образно-тематичним антуражем. Виведені за межі естетично-світоглядної єдності, якою є “Палімпсести”, а тим більше розкраяні на цитати-афоризми, вони втрачають контекстуальну палімпсестність, глибину, випадаючи з авторського задуму. Тим і вразлива місія відбору Стусових текстів для хрестоматій, антологій, вибраного, що приходить розри-

вати ідейну сув'язь, руйнувати цілість. Варто з цим рахуватися, особливо вчителів-словеснику і викладачу-філологу в процесі вивчення творчості В.Стуса, та й усім, хто звертається до його поезії, щоб не лишилося враження “невиробленості” поетового “я”, хисткості, надмірної змінності. Адже перед нами – гранично щира особистість у процесі самосебевіднаходження. В.Стуса вів архетип пам'яті (включно з архетипом мови і Логоса). Цей архетип спрямовує у сповідальне русло. Сповідь має експресіоністичну природу. “Палімпсести” – не закінчена сповідь. Як сповідь – це найвищий ступінь відвертості самоаналізу, абсолютизація індивідуального. Це – здобуте право на самовизначення, розмова обраного з Отцем, поетичний відбиток споконвічного буття Слова, яким усе постало, яке є тотожне з істинним життям і світлом” [8;113].

Юдаїзм, буддизм, християнство; масонство, гностицизм; Біблія; апокрифи – релігійно-філософський контекст, у якому дослідники розглядають “самособоюнаповнення” В.Стуса.

Це не еклектика, це вимога необхідності логіки для проникливого активного розуму. Ті питання, на які не дає відповіді канонічне Святе Письмо, можуть бути прояснені за допомогою інших релігійних першоджерел. Не можна погодитися з думкою Н.Зборовської, що “ставлення В.Стуса до християнства – типово українське, традиційне” [3;43]. І.Сковорода – нетрадиційний, насамперед, тому, що містичне переживання Бога виносить за рамки української релігійної традиції і сприймається як посягання на свята святих. Дивно, але і можливість безпосереднього контакту мирянина з божественним виключається. Відкидається, засуджується, оголошується ерессю. Видається, що саме культивування покірності і пасивності (оце – типово українська християнська традиція), не сприймалося В.Стусом у християнстві. В.Стус довів особисто, своїм життям, що можливість існування містичної практики не закінчилась з епохою Христа, а саме така тенденція відстежується в канонічному християнстві. “Палімпсести” – тому свідчення. Навіть найближче оточення В.Стуса (зокрема і передовсім дружина та мати) повинні сприйматись (бо так у В.Стуса) крізь таку містичну призму. Він возводить їх на священний престол, сам “висвячуючи” в процесі ритуалу “жертвослова” (Т.Гундорова). То – не зовсім те, що

назване М.Коцюбинською “сплавом реальних почуттів і ... поетичного піднесення”, навіть не узагальнене, синтетичне “Валя, Вальочок, жінка з великої букви, Евридіка, Україна, Вітчизна” [7;61], хоча й це присутнє також. Але то замало для такого несамовитого, якому дано було у “власне тіло увійти” (до речі, напрошується аналогія буддистської традиції йогів – уміння вмирати і народжуватись знову, але в іншій тілоформі). К.Москалець тенденцію сакралізації побутових і родових зв’язків виділяє в “Часі творчості”. Те ж присутнє і в “Палімпсестах”. “... може, поетична містика. Але я вже бесідную з Вами – наче з духами... бо я вже теж дух... вони, духи, вищі всяких турбот” [11; 445]. Саме тому інтимна лірика В.Стуса має зовсім інший відтінок, ніж такий самий жанр у всіх інших українських поетів, а образ матері при всій ніби-то подібності, моменті універсалізації, присутньому в творах Т.Шевченка, І.Франка, А.Малишка, Б.Олійника, звучить інакше. Це не ідентифікація з іконообразами. Це – творення свого ряду, без найвищих аналогій, хоч за тим самим принципом.

Пласт інтимної лірики в “Палімпсестах” – дуже потужний, на це варто звернути увагу, оскільки власне екзистенційна поезія, а також архетипна національна затіняють її, тим часом коли вона – повноправна і повнокровна складова тематично-змістового трикирію “Палімпсестів”.

Як і годиться трикирію, він тримається на одній опорі, якою є вісь пам’яті про любов. “Палімпсести” В.Стуса – шлях архетипного “я” до самого себе крізь сто дзеркал, сто народжень і смертей.

*... Попереду народжень
чигає смерть, що, мудра і вельможна,
карає нас на самовороття [10;133].*

Постає питання: чи виправдане введення в програму української літератури творів В.Стуса, якщо заздалегідь убезпечена неможливість повного розуміння його феномену, адекватного прочитання поезії через неспівмірність закладеного змісту насамперед віковим особливостям школярів і не лише дитячій неготовності сприйняти позицію абсолютної свободи і відповідальності за неї, не кажучи вже про ношу болю і страждань, про виміри любові, котрі розпросторюються “на чотири тата-

мі”, виходячи далеко за межі утилітарного трактування цього почуття.

“Любов ніколи не переминає. Пророцтва зникнуть, мови замовкнуть, знання зникне. Бо знаємо частинно й частинно про рокуємо. Коли настане досконале, недосконале зникне. Коли я був дитиною, говорив як дитина, думав як дитина, міркував як дитина. Коли ж я став мужем, покинув те, що дитяче. Тепер ми бачимо, як у дзеркалі, неясно; тоді ж – обличчям в обличчя. Тепер я спізнаю недосконало, а тоді спізнаю так, як і я спізнаний.

Тепер же застаються: віра, надія, любов – цих трое; але найбільша з них – любов” [Послання апостола Павла до коринтян; 13:8-13].

У крайнім разі, в процесі вивчення/знайомства з творчістю В.Стуса має бути зазначена перспектива поступового доростання до поезії В.Стуса, а це означає – до сприймання світу і людини такими, якими вони були спочатку, себто в Господньому задумі.

Список використаних джерел:

1. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання / Юрій Бедрик. – К.: ПБП “Фотовідеосервіс”, 1993, (Бібліотека українця; №2-5).
2. Волинь літературна: наші сучасники: [зб. матеріалів про письменників Волині, членів Національної спілки письменників України]. – Луцьк: ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010.
3. Зборовська Н. Василь Стус: до історії проблемного тлумачення / Неоніла Зборовська // Дивослово. – 2009. – №5.
4. Іщенко Є. Віталізація смерті в поезії Василя Стуса / Євген Іщенко // Слово і час. – 2006. – №11.
5. Кралюк П. “... бенкет смерті в образі життя”: Василь Стус як філософ-екзистенціаліст / Петро Кралюк // День. – 2010. – 22-23 жовтня.
6. Москалець К. Страсті по вітчизні: Лист до мандрівника на Схід // Людина на крижині: літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К.: Критика, 1999.
7. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Ч.2. / [упоряд. Б.Підгірного]. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2003.
8. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Переклад тексту о. Іван Хоменко, 3-го ЧСВВ: [мовна редакція: І.Костецький, В.Барка, М.Орест-Зеров]. – Тим: В-во ООВасиліан, 1988.

9. Соловей О. Василь Стус і адекватність літератури / О.Соловей // Актуальні проблеми української тілератури і фольклору: наук.зб. – Вип.10 / Редкол. С.В.Мишанич [відп. ред.]. – Донецьк: ДонНУ, 2006.

10. Стус Василь. Зібрання творів: У 12т. / Редкол.: Д.Стус (голова) [та ін.]. – К.: Факт, 2008 (Бібліотека журналу "Київська Русь"). – Т.3: Час творчості / Dichtenszeit.

11. Стус В. Листи до друзів та знайомих // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус; редкол.: Коцюбинська М. (голова) [та ін.]. – Львів: Просвіта, 1997. – Т.6 (додатковий). – Кн.1.

12. Стус Василь. Твори: у 4 т., 6кн. / В.Стус; редкол.: Коцюбинська М. (голова) [та ін.]. – Львів: Просвіта, 1999. 495с. – Т.3, Кн.2: Палімпсести.

13. Тибетская книга мертвых / Пер. с англ. О.Т.Тумановой. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000.

ЗМІСТ

Бекеш Світлана

ПОВІСТЬ ОЛЕСЯ БАБІЯ “ОСТАННІ”: ПРОБЛЕМНО-ОБРАЗНИЙ СПЕКТР	3
---	---

Біляцька Валентина, Шахова Катерина

“З ЧОЛОМ ВІТЧИЗНИ БІЛИЙ МІЙ УЧИТЕЛЬ” (ХУДОЖНІЙ ПОРТРЕТ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ)	13
---	----

Віват Ганна

ОБРАЗ ЙОСИПА СТАЛІНА В ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙНИХ ОБРАЗІВ	25
--	----

Герасимов Юрій

ІНТОНАЦІЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО ЗВУЧАННЯ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА “ЯРІЙ, ДУШЕ! ЯРІЙ, А НЕ РИДАЙ!..” (ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ ПРОГРАМНОГО ТВОРУ) ...	33
--	----

Гузій Ольга

“ГОЙДАЄТЬСЯ ВЕЧОРА ЗЛАМАНА ВІТЬ...” ВАСИЛЯ СТУСА: ЕСТЕТИКА “КВІТУВАННЯ”	44
--	----

Данилюк Мар’яна

РОМАН ПРО ПОДОРОЖ У ПАМ’ЯТЬ, АБО НАМІР НЕСКІНЧЕНОСТІ (ЗА ТВОРОМ ЛЮБКА ДЕРЕША “НАМІР!”)	53
--	----

Євтушенко Світлана

СОЦІАЛЬНО-САТИРИЧНІ КОМЕДІЇ Б.ГРІНЧЕНКА	60
--	----

Загоруйко Наталія

В. СТУС ТА Р.М. РІЛЬКЕ – ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГУ (ЗА ЕПІСТОЛЯРНОЮ СПАДЩИНОЮ В. СТУСА)	68
---	----

Кир’ячук Богдан

ПРОБЛЕМИ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЕПІСТОЛЯРНОГО ЖАНРУ (НА ПРИКЛАДІ ЛИСТІВ В. СТЕФАНИКА)	81
---	----

Кир’ячук Ігор

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ПАЛІТРА ЗБІРКИ МИХАЙЛА ОРЕСТА “ЛУНИ ЛІТ”	97
--	----

<i>Коваль Наталія</i> ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНИХ АЛЮЗІЙ У РОМАНІ С. ЖАДАНА "ANARCHY IN THE UKR"	108
<i>Коруняк Юлія</i> ПАЛІМПСЕСТНІСТЬ ТАБІРНОЇ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА У РЕЦЕПЦІЇ МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ	120
<i>Криловець Наталія</i> ФІЛОСОФІЯ ЛЮБОВІ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	128
<i>Криловець Роман</i> ЗБІРКА В. СТУСА "ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР": ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ	139
<i>Крупка Мирослава</i> ЖІНОЧА ВІЗІЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МАРІЇ МАТІОС ТА ЛЮДМИЛИ ТАРАН)	148
<i>Лісничка Альона</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СНІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО	158
<i>Максимчук Галина</i> ЛЕСЯ УКРАЇНКА І ЮРІЙ ПОКАЛЬЧУК: ТВОРЕННЯ НОВОГО МІФУ	167
<i>Миненко Юрій</i> ПРОБЛЕМА СУСПІЛЬНОЇ РІВНОСТІ В П'ЄСІ "НАТАЛКА ПОЛТАВКА" І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО	173
<i>Назарук Вікторія</i> ПЕРЕПЛЕТЕННЯ РЕНЕСАНСНИХ ТА БАРОКОВИХ МОТИВІВ В РЕЛІГІЙНІЙ ПОЕТИЦІ ПРОСВІТНИКІВ ОСТРОЗЬКОГО КОЛА	181
<i>Павлюк Ігор</i> УКРАЇНСЬКА ПИСЬМЕННИЦЬКА ПУБЛІЦИСТИКА ЧАСУ "ЗАСТОЮ" В УРСР	188
<i>Поліщук Ярослав</i> ГЛЯНЦЮВАННЯ ОБРАЗУ КЛАСИКА (М. КОЦЮБИНСЬКИЙ У РАДЯНСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)	201
<i>Пухонська Оксана</i> ОБРАЗ МІСТА У ПОЕЗІЇ АВТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	219

<i>Райбедюк Галина</i> КОНЦЕПТ “ДУША” В АНТРОПОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ В. СТУСА	227
<i>Рарицький Олег</i> ТВОРЧА РОБІТНЯ ВАСИЛЯ СТУСА (ЗА ТАБІРНИМИ СПОГАДАМИ ВАСИЛЯ ОВСІЄНКА)	239
<i>Саковець Світлана</i> ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЙНИЙ ТЕКСТ ЗБІРКИ В. СТУСА “ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР”	251
<i>Тимочко Ольга</i> ОСОБЛИВОСТІ СЛОВНИКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ НОВОТВОРІВ У СУЧАСНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ	260
<i>Томчук Олег</i> ЕПІСТОЛЯРІЙ ПИСЬМЕННИКА І ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ БІОГРАФІСТИКИ	269
<i>Федорич Христина</i> ЧОТИРИ СТИХІЇ “ОЗЕРНОГО ВІТРУ” ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА	281
<i>Фоміна Лілія</i> СУБ’ЄКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІРИЧНОГО ТЕКСТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	287
<i>Чепурняк Тетяна</i> АНТРОПОЦЕНТРИЧНА ВІСЬ ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ТА МАРКА ЧЕРЕМШИНІ	299
<i>Янкова Марія</i> ПОЕТИКА МОВЧАННЯ У ТВОРЧОСТІ В. СТУСА ТА Ю. ГУДЗЯ	308
<i>Яструбецька Галина</i> ТВОРЧИСТЬ ВАСИЛЯ СТУСА І СУЧАСНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ АДАПТАЦІЇ	317

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Серія “Філологічна”

Випуск 32

Головний редактор *Пасічник І. Д.*

Заступник головного редактора *Новоселецька С. В.*

Укладач *Криловець Р. А.*

Технічний редактор *Свинарчук Р. В.*

Комп’ютерна верстка *Крушинської Н. О.*

Художнє оформлення обкладинки *Олексійчук К. О.*

Формат 42х30/4. Папір офсетний. Друк цифровий.

Ум. друк. арк. 20,87. Гарнітура “TimesNewRoman”

Наклад 100 прим.

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету “Острозька академія”
вул. Семінарська, 2, м. Острог, Рівненська обл., Україна, 35800
РВ №1 від 8 серпня 2000 року.