



НАУКОВІ ЗАПИСКИ НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»

Серія «Філологічна»

Збірник наукових праць

Випуск 47

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2014

*Збірник затвердила президія ВАК України
від 22 квітня 2011 року № 1-05/4*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 7 від 27 лютого 2014 року).*

Рецензенти:

Просалова В. А., доктор філологічних наук, професор (Донецький національний університет);
Удалов В. Л., доктор філологічних наук, професор (Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки).

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.

Укладач:

Криловець Р. А., викладач.

Н 34 Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / [укладач Р. А. Криловець]. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. – Вип. 47. – 192 с.
ISBN 966-7631-70-2

До збірника ввійшли статті вітчизняних науковців, присвячені проблемам сучасної української мови, літератури, літературознавства, виразного читання, мемуаристики, неології.
Для науковців, викладачів, аспірантів, учителів-практиків, студентів-філологів.

**УДК 811.161.2+821.161.2
ББК 81.2 Укр.**

*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», 2014
© Автори статей

УДК 821.161.2-31.09

Бестюк Ірина

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА «БЕТХОВІАНА» 1920-Х РОКІВ (РОМАН «ЧЕСТЬ» (1929) М.МОГИЛЯНСЬКОГО)

Грандіозність ювілейних святкувань 1927 року – 100-ліття з дня смерті Людвіга ван Бетховена і 10-ліття Жовтневого перевороту, що збіглися в часі, – резонують у різножанрових літературних творах цього періоду. У художньому осмисленні музики Бетховена в романі «Честь» М.Могиланський дотримується ірраціонально-волютаристської концепції – ставить Бетховена поряд із Шопенгауером, Ніцше й Бекліном. Авторка статті розглядає такий реанімований декадансний формат як артикуляцію модерного кітч.

Ключові слова: Бетховен, музика, декаданс, ірраціоналізм, кітч.

Грандиозность юбилейных торжеств 1927 года – 100-летие со дня смерти Людвиг ван Бетховена и 10-летие Октябрьского переворота, которые совпали во времени, – резонируют в разножанровых литературных произведениях этого периода. В художественном осмыслении музыки Бетховена в романе «Честь» М.Могиланский придерживается иррационально-волютаристской концепции – ставит Бетховена рядом с Шопенгауером, Ницше и Беклином. Автор статьи рассматривает такой реанимированный декадансний формат как артикуляцию современного китча.

Ключевые слова: Бетховен, музыка, декаданс, иррационализм, китч.

Grandiosity of jubilee celebration of 1927 to 100 th anniversary of death of Ludwig van Bethoven and 10 th anniversary of October's Revolution how been coincided in time. They are resonated in different genres of literature of this period. In artistin sense of music by Bethoven in his novel «Honour» М.Могиланский follow irrational and voluntary conception and peaces Bethoven close by Chopengauer, Nietzsche and Becline. This article deals with the revival of decadental format 1929 th as an articulation of modern kitsch.

Key words: Bethoven, music, decadens, irrationalism, kitsch.

Літературний «міф Бетховена» інспірований ювілейними святкуваннями, що припали на 1927 рік, – 100-ліття з дня смерті німецького композитора та 10-ліття Жовтневого перевороту. В рецепції ідеологів нової пролетарсько-комуністичної культури грандіозність масштабів Жовтневої революції оцінювалась через аналогію з Великою Французькою, а музичні маркери революційних потрясінь – через ідентифікацію з «героїко-драматичним» мистецтвом Людвіга ван Бетховена (1770–1827), презентоване його симфоніями («Героїчна», П'ята і Дев'ята), увертюрами («Коріолан», «Егмонт», «Леонора»), сонатами («Патетична» й «Апасіоната» [4, с.25], яка, до того ж, вважалась улюбленою самого вождя пролетаріату В.Ульянова-Леніна [3, с.90]). Концерти, музичні огляди, наукові читання, пов'язані з Бетховіаною, вписавшись у формат революційної річниці, демонструють своєрідну культурну узурпацію всесвітньо-відомого композитора у встановленні більшовизму¹. Формування нової пролетарської музики, – маніфестував А.Луначарський, – повинно розпочинатись із «копіювання Бетховена» [2, с.297], тому він навіть висунув тезу про «нових музикантів Бетховенського типу» [2, с. 297]. Одіозний наркомос РСФСР наполягав на апологізації музики Бетховена як доказу революційно-романтичного світовідчуття епохи: на його думку, тільки музика Бетховена спроможна «прославити Жовтень» [2, с.17].

Взороватися на Бетховена закликав і автор «Соняшних кларнет»: під час подорожі з капелою К.Г.Стеценка ще 1920-ого П.Тичина висловлював переконання, що на благоговійне схиляння заслуговує *Бетховенова відвага*. Тичининська ідеалізація Бетховена приховує особистісний комплекс поета: в його рецепції німецький композитор постає бунтарем, нонконформістом, який ніколи не «поцілує пантофлю Папи». Водночас, творцю «космічного оркестру» близькі революційні виклики мистецькій традиції, він високо підносить новаторство, дух експерименту, за що й величає маестро «новим богом»: «Наш бог без сивої бороди, од нього тільки промені, які повелюють без дикретів. Без дикретів – от в чім вся сила музики. Стеценко схоче – й я заплачу, Стеценко схоче – засміюся. Сміливості, тільки сміливості побільше! Бетховенськими кроками через гори, через ріки! Верніть Дніпро від бандитів в язичество, нове язичество створіть! Бетховен. Коли б у нас хоч одна така фігура! Раз якось він грав при дворі і його вечерять посадили не за столом, а десь на кухні. І він не побоявся зробити з цього скандал. Хто – Бетховен буде вам на ланцюгу ходити? Вибачайте. А ми все обгинці, все обгинці» [8, с.49].

В українському культурному відродженні «міф Бетховена» національно заангажований, – закоріненний у «віденській» історії німецького композитора: спілкування Бетховена з українцем Андрієм Розумовським², російським послом в Австрії, участь митця у його музичному «салоні», завдяки чому ма-

¹ Роль гімну СССР упродовж 1920-1930-х (доки тривав конкурс на його написання (до 1943)), окрім «Інтернаціоналу», совети «довірили» Бетховеновій «Оді радості», – цей фінал Д'єв'ятої симфонії прозвучав, засвідчуючи урочистість прийняття Конституції СССР 5 грудня 1936 року на VIII Всесоюзному з'їзді [3, с.89-90].

² Цей епізод ліг в основу історичної новели Юрія Косача «Вечір у Розумовського» (1946).

естро захопився українськими народними піснями, які виконувала придворна капела графа (йдеться про обробку пісні «Іхав козак за Дунай» та варіації на тему «За городом качки пливуть»); відомо, що дипломату була присвячена «Пасторальна симфонія», а також – новаторськи складні «квартети», у яких резонують мелодії українських народних пісень. Знаменно, що деякі пісні в обробці Бетховена (упродовж 1810-1818 рр. маестро створив 120 опусів за мелодіями різних народів [3, с.62]) уперше були опубліковані саме в 1920-х, зокрема, у перекладі Дмитра Загула, Максима Рильського та Миколи Зерова.

Великомасштабні музичні святкування Бетховенового ювілею 1927 року³ резонують у різножанрових творах цього періоду: так, у ліриці, починаючи з поезії Василя Еллана-Блакитного «Після Крейцерової сонати» (1918), «текст Бетховена» присутній у доробку Максима Рильського, – це поезії «Ти зацілована, запльована» (збірка «Крізь бурю й сніг» (1925)) та «Бетховен» (1928), алюзія на знамениту Дев'яту симфонію пов'язує поему Олексі Влизька («Дев'ята симфонія» (1927)) та вірш Євгена Плужника («Місто мале. На дзвіницю злізти...» (1927)); відомо, що Микола Куліш до написання власної, «експериментальної», «Патетичної сонати» (1929) надихався Бетховеновою «Патетичною сонатою», яку виконувала його донька Ольга. Епічну презентацію рецепції Бетховена склали, головним чином, романи, поява яких припадає на 1929 рік: «Честі» М.Могилянського, «Голяндія» Д.Бузька, «Робітні сили» М.Івченка, а також його новела «Лірика осені (До землі)» (1917), уміщена в дебютній збірці «Шуми весняні» (1919). В еволюції епічної «Бетховіана» окресленого десятиліття (1919-1929) помітна зміна модусів, – від *трагічного* до *іронічного* (за Н.Фраєм). Так, важливим текстотвірним мотивом новели М.Івченка, витриманої в ранньомодерністській поетиці сповідальної прози, виступає Бетховенова композиція під назвою «La prière», що з французької означає «молитва». Натомість деміфологізація Бетховена в авангардному романі Д.Бузька виказує засудження романтично заангажованої чуттєвості: іронічні вістрія націлені на інспірований музикою психологізм, пов'язаний зі звучанням «етюду Бетховена» [1, с.309]. В інтелектуальному романі М.Могилянського декадансно-суїцидальний сюжет розгортається у формі *модерного кітчу*, у фактурі якого інкорпорована і тема Бетховена. Осмисленню цього музичного аспекту, – рецепції Бетховена в «патетично-іронічному» романі М.Могилянського, – присвячена пропонована стаття. Реабілітацією «Честі» (1929) завдячуємо Н.Шумило, – уперше надрукований 1990 року [5], роман, однак, досі залишається «не прочитаним» (окремим аспектам присвятили увагу С.Кривенко, О.Лілік, Н.Гноєва, О.Філатова).

Текст М.Могилянського концептуалізує ледь не дидактичну вимогу культурного взорування на Німеччину (альтернативним інваріантом якої можемо розглядати «психологічну Європу» М.Хвильового): під час відрядження до Берліну героя роману захоплює «німецька дисципліна праці» [5, с. 119], він компліментарно оцінює «сувору вибагливість німецького генія» [5, с. 122], «німецьку інтелігенцію» [5, с.126], «витримка в праці, а головне – її продуктивність у німецьких колег його щиро дивувала» [5, с.121] тощо. У контексті ідеалізації «німецького генія» [5, с. 122] український прозаїк переосмислює мистецьке реноме всесвітньо відомих представників цієї нації, які вплинули на зміну культурної парадигми як XIX, так і XX віків, – Людвіга ван Бетховена, Артура Шопенгауера і Фрідріха Ніцше. Причому в художньому осмисленні музики Бетховена прозаїк дотримується шопенгауєрівсько-ніцшеанського трактування цього виду мистецтва. Відповідно філософську матрицю інтелектуального роману склали ірраціонально-волюнтаристські концепції А.Шопенгауера («Світ як воля та уявлення» (1818)) та Ф.Ніцше, – художній текст виказує інтертекстуальний зв'язок з його працями «Народження трагедії з духу музики, або Еллінство і песимізм» (1872) і «Людське, занадто людське» (1878). Водночас, в імпліцитній перспективі твору задіяна рецепція Ніцшевого «По той бік добра і зла» (1886): так, ідея національно-культурного взаємообміну Німеччини й України віддзеркалює диференціацію «геніальних народів», характеристиці якої присвячена частина під назвою «Народи і вітчизни». Філософ відводить одним народам (таким, як греки і французи) «жіночу проблему вагітності й таємниче завдання формувати, виконувати, завершувати», а іншим (євреям, римлянам та німцям) – «запліднювати й ставати причиною нового життєвого ладу»: «Ці два різновиди генія шукають одне одного, як чоловік і жінка, але не досягають взаєморозуміння, – так само, як чоловік і жінка» [6, с. 143].

Таку форму творчого взаємонаснаження ілюструє як літературна, так і музична теми «Честі»: М.Могилянський вказує на аналогії в ліриці С.Георге і П.Тичини, а класику Л.Бетховену протиставляє свого сучасника – українського композитора М.І.Вериківського (1896 – 1962), що підтверджує такий епізод роману: творчість українського маестро настільки зацікавила піаністку-німкеню, що вона мріє побувати у Києві, у чому зізнається Каліну під час його перебування в Берліні: «Вона проглядала деякі з композицій Вериківського... Дещо дуже її зацікавило, поготів, що вона відчула його спорідненість з німецькою музикою» [5, с. 126]. Знаменно, що чільне місце в «ренесансному» каноні відводить цим іменитим митцям і лідер літпроцесу 1920-х М.Хвильовий («Україна чи Малоросія?» (1926)): «Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Меллера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і..., і..., і... Але ми ще не маємо відповідної культурної атмосфери» [9, с. 621].

Як художня реакція на відсутність «відповідної культурної атмосфери» [9, с.621] концептуалізується «кодекс честі» у версії М.Могилянського. Компонуючи «патетичну» сюжетну історію про високий етос честі хірурга Дмитра Каліна, який після невдалої операції покарав себе смертю (в основі роману – реальний факт 1886 року, самогубство хірурга С.П.Коломніна), М.Могилянський задіює наративи декадансу. Такий

³ Інформацією про насичену ювілейну програму рясніє друге число часопису «Музика» за 1927 рік, наведені факти в якому свідчать, що «Бетховіана» презентована не тільки у святкових репертуарах, – вона охопила різні царини: історію й філософію музики, видавничу, поліграфічну і навіть кінематографічну.

«вінтажний» маневр, – *fin de siècle*’івська стилізація, що розцінювалась автором як найбільш прийнятна у тематизації суїциду (*a lá* О.Плюш), – приховує розраховану на масового читача вимогу сповідувати «релігію честі». Тому письменник, оперуючи «відпрацьованими» художніми формулами, залучає у кітчеві механізми культові постаті помежів’я віків, – ставить Бетховена поряд із Шопенгауером, Ніцше й Бекліном.

Музика, – стверджував Шопенгауер, – «безпосередній відбиток самої волі і, таким чином, для всього фізичного у світі показує метафізичне, для всіх явищ – річ у собі» [10, с.348-349]. Відповідно до цієї дефініції, у репрезентації «метафізичного» виміру роману український прозаїк обирає «драматичну» музику Л.Бетховена: дисонансна насиченість його мелодій динамізує конфліктні перипетії любовної історії (Каліна, Інни Сергіївни і її чоловіка), підкреслює неоромантичний характер її учасників – хірурга Дмитра Каліна (прихильника філософії «песимізму» А.Шопенгауера і сповідника «релігії честі») та піаністки-ніцшеанки Інни Падалки (*a lá* героїні О.Кобилянської).

Філософсько-музичний засновок роману складає рецепція Бетховена у працях Ніцше. У «Народженні трагедії...» (1872) філософ рекомендує візуалізувати відомий епізод «Дев’ятої симфонії» Бетховена – пісню «До радості», щоб досягнути суті діонісійського начала [7, с. 452]. В іншому місці, протиставляючи музичні витoki лірики і «народжені з музики уявлення» [7, с. 471], наводить приклад із «Пасторальної» симфонії Бетховена, який, свого часу, саме так готував своїх реципієнтів (тому й назвав симфонію пасторальною, одну її частину – «сценою біля джерела», а іншу – «веселим зібранням селян») [7, с. 471]. Співвітчизника Бетховена Ніцше вітав у праці «По той бік добра і зла»: він позиціонував його композитором, геній якого сягнув далеко поза формат національної культури, – «визвучив» у музиці «долю Європи» [6, с.139]. У драматичній музиці Бетховена, за Ніцше, суб’єктивований дух Європи – уже не рококо, але ще не романтизм: «Бетховен – це проміжне явище між давньою, немічною душею, що постійно розбивається, і майбутньою супер’юною душею, що постійно народжується; його музику осяває це присмеркове світло вічної втрати і вічної, нестримної надії /.../» [6, с.139].

У рецепції М.Могилянського музика Бетховена відповідає естетичним параметрам експресіонізму. Український прозаїк трансформує «текст Бетховена» в ніцшеанську антропологічну формулу про «тваринно-стадне» й «над-людське», – йдеться про епізод у берлінському ресторані: «оркестр догравав «Патетичну сонату» Бетховена», коли «розлючені офіціанти» зчинили «дику розправу» над клієнтом, що не заплатив: «Одні і ті ж люди умлівали від звуків Бетховена й ладні були приплескувати дикому знущанню над людиною...» [5, с.121].

Музика Бетховена та картини Бекліна («Острів мертвих» і «Автопортрет») функціонують у романі як знаки «світової скорботи», – маркують елітарно-мистецькі, декадансні, пріоритети Інни Сергіївни, натомисть національно-патріотичний лубок залучений до типізації Василя Трохимовича, її чоловіка. Драматична музика Бетховена ідентифікує психологічні стани жінки, яка терпить «рабство шлюбу», – її «страждання», зусилля волі у змаганні «до життя». А тому торжество звільнення від страждання співмірне згасанню музичної «напруги» Бетховена. Сугерує апофеоз здобутої свободи і візуальний код: зник макабричний скрипаль, що стояв за спиною в художника на картині А.Бекліна «Автопортрет». Ніцшеанські формули передають радість ініціального осяяння жінки після розлуки з нелюбом: «хвала життю», «дитяча безтурботність» та «дух музики» [5, с.138]. Утім, уже в наступному фінальному епізоді зустрічі коханців (хірурга й піаністки) діонісійський «пир статі» [5, с.141] іронічно «знеструмлюється»: механізми модерної іронії вочевиднють зруйновані ілюзії героїв, примарність особистої свободи і приречену залежність від «світової волі».

Сюжетна історія про високий етос честі «занурена» у високохудожній стиль *fin de siècle*’івської епохи. Відтак у діапазоні реанімованого формату ірраціонально-волютаристської філософії А.Шопенгауера й Ф.Ніцше інтегроване «драматичне» реноме класика Л.Бетховена. Однак цей «патетичний» формат «іронічно» підважується, адже у романі за респектованим декадансним антуражем прихована девальвація цієї естетики як віджилої: модернізм «кінця минулого віку», в основі якого – філософія ірраціоналізму, зневажено як «застарілий» [5, с.94]. Тому такий пасеїстичний акт (у рік сталінського «великого перелому») розцінюємо як артикуляцію модерного кітч, що й увиразнює акцентовану автором жанрову дефініцію «Честі», – роман «патетично-іронічний».

Література:

1. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : Романи / Передмова Л. С. Бойка. – К. : Дніпро, 1991. – 394 с.
2. Из истории советской Бетховианы / Составление, редакция, предисловие и комментарии М. Л. Фишмана. – М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1972. – 327 с.
3. Кенигсберг А. Людвиг ван Бетховен (1770-1827) / А. Кенигсберг – Л. : Музыка, 1970. – 90 с.
4. Конен В. Бетховен / В. Конен // История зарубежной музыки. Выпуск третий : Германия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Шестое издание. – М. : Музыка, 1984. – С. 24 – 167.
5. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92 – 147.
6. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. – Л. : Літопис, 2002. – 320 с.
7. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы: пер. с нем. / Ф.Ницше. – Мн.: Харвест, 2003. – 1040 с.
8. Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка : Щоденник. – К. : Рад. письменник, 1982. – 261 с.
9. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т.2. – 925 с.
10. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : пер. с нем. / А. Шопенгауэр – Мн. : ООО «Попурри», 1998. – Т.1. – 686 с.

Бибик Світлана

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ У МОВІ ПРОЗИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

У статті проаналізовано мову оповідань Григора Тютюнника щодо її насичення лексичними засобами стилізації. Відзначено соціально-психологічну стилістичну роль жаргонізмів, росіянізмів, елементів просторіччя. Схарактеризовано мовно-естетичні функції периферійного лексикону, що віддзеркалює літературно-фамільярну норму національного мовного повсякдення.

Ключові слова: мова прози, засіб стилізації, мовне повсякдення, літературно-фамільярна норма.

В статье проанализирован язык прозаических произведений Григора Тютюнника в контексте лексических средств стилизации. Отмечена социально-психологическая стилистическая роль жаргонизмов, русизмов, элементов просторечия. Охарактеризованы эстетические функции периферийного лексикона, отображающего литературно-фамиллярную норму национальной речевой повседневности.

Ключевые слова: язык прозы, средство стилизации, речевая повседневность, литературно-фамиллярная норма.

In the article analyzed the language of Grygor Tiutiunyk's stories in the context of lexical means stylization. The role of jargon, elements of vernacular in the social and psychological stylization was noted. The aesthetic functions of the peripheral vocabulary are was characterized. Highlighted features of expression in the language tools these literary and familiar rules of national language of everyday life.

Key words: language prose, styling tool, everyday language, literature and familiarly rules.

В українській лінгвостилістиці термін *стилізація* вживають щодо характерних мовних ознак, елементів, знаків, засобів стильового, жанрового наслідування, функціональне навантаження яких спричинює певні асоціації, образні, естетичні паралелі. Прийнято розрізняти такі види стилізації:

а) фольклорна – наслідування й нанизування характерних ознак фольклорного жанру (усного оповідання, казки, пісні, жарту тощо) в індивідуальному стилі;

б) культурно-історична – відтворення у структурі тексту часово-просторових ознак, колоритних картин «типових обставин»; орієнтація на соціокультурні ознаки в мові персонажів. Як відзначила С. Я. Єрмоленко, мета стилізації – «відтворити в художньому тексті часовий і локальний колорит, дати відчутти соціальний тип зображуваного середовища, передати настрій від сприймання певного художнього жанру» [4, с. 648]. У такому разі одним із підвидів культурно-історичної стилізації може бути *етнографічно-діалектна* [5, с. 385];

в) жанрова – актуалізація композиційних, лексико-синтаксичних принципів у структурі тексту;

г) лінгвостилістична – насичення мови твору одиницями з певним стилістичним реєстром; зокрема Л. І. Мацько виокремлює *поетичну* стилізацію [5, с. 385]. Якщо увиразнюються слова й висловлення живої народної мови, йдеться про *стилізацію розмовності* (О. В. Ожигова, Т. В. Ткаченко, М. В. Цуркан). Не треба вже сьогодні доводити, що письменник відображає в художньому тексті основні типологічні особливості цієї мовної стихії. У будь-якому разі в контексті художньої практики ці явища підпорядковані ширшому поняттю – *естетичній модифікації*, тобто «переведенню мовної одиниці із загальнонормативного як нульової точки естетичного відліку в явище конструктивне для художньої мови, де «стилістичне» та «естетичне» функціонують нерозривно» [2, с. 23].

Насичення маркерами розмовності мови того чи того соціотипу персонажів потребує від письменника відчуття органічності індивідуалізованої мови персонажа, оскільки він спирається на певні стереотипні зразки в реальній комунікації. Усно-розмовна мова модифікується в оповідній структурі текстів з метою виконання певного характерологічного та експресивного естетичного завдання. Як уважає Т. Г. Винокур, знаками цього процесу в тексті є широкий репертуар експресивних та функціонально навантажених стилістичних значень, пов'язаних із лексичними, фразеологічними, синтаксичними та лексико-синтаксичними розмовними одиницями (еліпсиси, інверсії, удавана синтаксична невпорядкованість, плеоназми, своєрідні способи номінації тощо) [3, с. 203, 204–210]. Але в художньому тексті, як зауважує дослідниця, таких ознак недостатньо, бо він орієнтований на ширше завдання – уподібнення до усної мови (зорово-слухового сприйняття), наслідування розмовності у книжному середовищі (характерні діалоги; еліipsis, актуальне членування фрази, інтонаційно-синтаксичні фігури).

Традиції стилізації розмовності, які вивчають, починаючи від текстів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка і до сучасних, спричинилися до утвердження цілого реєстру засобів стилізації розмовності. До таких уналежують: а) нейтральну побутову лексику, що охоплює й етнографізми; б) емоційно-експресивну та оцінну лексику; в) елементи просторіччя (деформовані, позанормативні слова, росіянізми, вульгаризми, обценізми); г) територіальні та соціальні (жаргонізми, сленгізми, арготизми)

діалектизми; г) розмовно-побутову фразеологію; д) елементи усно-розмовного синтаксису; е) діалоги персонажів; є) фонографічні засоби.

У кожному конкретному тексті гармонією мовно-естетичних прийомів використання засобів стилізації розмовності диригує мовна особистість письменника, його світовідчуття, світогляд, психотип, а також особливості соціальних типів персонажів. Антропоцентризм оповідного контексту актуалізує насамперед лексичні засоби соціально-психологічної стилізації, а серед них – розмовну лексику. Адже відомо, що в розмовно-побутовій сфері органічні ті мовні одиниці, які виштовхує книжно-писемна практика на периферію мовного вживання, маркуючи їх як розмовні, просторічні, жаргонні і под. Цей лексикон перерозподілений між складниками субкультури і має соціальні, професійні (групові) функціональні обмеження. Закріплений у мовній свідомості соціуму розподіл мовних одиниць за сферами та ситуаціями вживання, за соціальними умовами їхнього функціонування й уможлиблює у подальшому використання таких асоціацій з мовно-естетичною метою.

Розмовно-побутова, субстандартна, соціально-професійна лексика в такому разі – маркери мовного образу людини, що діє в певному часово-просторовому континуумі, у певних культурно-історичних обставинах. Такий зв'язок виразно виявляється в мові прози Григора Тютюнника, де оживає соціум шістдесятих років ХХ століття. Отож, у соціально-психологічній стилізації задіяний не лише знижений розмовний лексикон, але й слова-ареалізми, тобто обмежені щодо сфери (наприклад, професійної) вживання.

Зокрема, жаргонна лексика – це шар усно-розмовних некодифікованих одиниць, що допомагають створити відчуття реальності соціальних типів образів-персонажів – представників окремих груп населення. Ці специфічні слова характерні для мови:

а) шахтарів: – *Зарізав куток*, – *згадає Віктор* («куток» цей називається ще «нішею безпеки») (2, 289);

б) матросів: *Ходив на роботу у флотській робі «хебе», яку зекономив* (серед матросів це називається «засундучити») (1, 200); «Словом, домовилися, *море*», – сказав примирливо [танкіст] (1, 201). Подібні авторські тлумачення Л. О. Ставицька характеризує як метамовну рефлексію і визначає це як вагомий чинник розсекречення професійного жаргону в мові художньої літератури [8, с. 160];

в) злодіїв: – *На той час мені вже стукнуло шістнадцять років, плюс рік дитячої колонії імені А. С. Макаренка, плюс дві ухажорки!* (2, 16); *Признавайся: на чому латаєшся, що таким паном прикотив?* (1, 189); – *Йди вже собі... мені не хватало, щоб і тебе пришили* (1, 228); *Коли інші фігури не постояли, тоді й королю гаплик* (1, 266).

Отже, у стилізованих ситуаціях спілкування персонажів є лексичні одиниці, що вказують на їх мовно-соціальну характеристику. Вони виступають естетичними знаками невимуженості, спонтанності усно-розмовної ситуації з експресією фамільярності.

Письменник не вдається до свідомого ігнорування літературної норми: автор-оповідач у дужках дає супровідний семантичний коментар до жаргонізмів матросів, шахтарів, «популяризуючи» лексику ареального вжитку. Такі одиниці мови стають компонентами характерологічної оповідності без різко негативних емоцій мовця-персонажа, в якій віддзеркалюється літературно-фамільярна норма щоденного спілкування.

Жаргонізми злодіїв у прямій мові персонажа сприймаються як складник літературної розмовної мови. Тут характерологічна функція доповнюється індивідуально-оцінною з негативним відтінком.

Мішаний (або «суржиковий») тип мовлення як ненормативний є одним із сегментів національної мовної практики. Як відомо, у розмовно-побутовій сфері спілкування його форми стилістично нейтральні. Водночас, у контексті художньої оповіді вони модифікуються в естетичні знаки усно-розмовності, засоби стилізації природної життєвої чи комунікативної ситуації, поширеної в південно-східному мовному регіоні. Функціонально закріплені за усною формою, мовні одиниці цього типу мовлення – експресеми із звуковим прирошенням, тобто за ними постає не лише семантика, аксіологія розмовності, а й образ персонажа-мовця зі специфічними властивостями вимови, мовними звичками.

Прикладів використання таких девіативних елементів у художній мові Гр. Тютюнника небагато. Як естетично модифіковані російськомовні форми виступають:

1. Російські лексеми на позначення – рослин та їх плодів: *Чи отаке! «Клубнику радить в календаріку щовесни проріджувати»* (1, 229); назв реалій, дій, процесів, станів: *А я до сих пір помню перший вкус поцелуя...* (2, 192); – *Зіночка, работай!* (2, 104); – *Е, дома воно не так приятно!* (1, 151); осіб, що порівняно з українськими відповідниками мають додаткові відтінки фамільярності, пор.: – *Привіт, папаша!* – сказав гість (1, 221).

2. Пристосовані до української вимови російськомовні форми, що відтворюють поширений суржик – мовно-естетичну модель живої мови неосвічених жителів села: *Ти, – каже, – не ісключення* (1, 50); *Тут, значить, революція, часну собственность одбирають* (1, 24); *Там першу щуку протавив, тепер – розмечтався* (1, 86); – *А я от скільки наблюдав життя* (1, 179); – *І щоб усе було хараишо, – вставила Дзякунка* (1, 178); – *Хороший ти, видно, пареньок* (1, 60).

«Суржикові» форми в характерологічній оповіді стають засобами індивідуалізації мовних портретів персонажів, у яких ці елементи виконують ще й функцію типізування ситуативних, соціальних чинників такої девіації:

а) естетична модель русифікованого мовного портрета «новітніх городян»: *Улітку, коли в село наїздили Палажеччини подруги... з чоловіками-залізничниками або шахтарями, дівчині було найтяжче. «В нас это просто», – запевняли вони..., підкреслюючи оте «в нас», бо вважали себе, звичайно, нету-*

тешинами (1, 83);... коли по дворах тільки й чути: *«Папа, а как зараз навпростець дійти до лавки?»* (1, 175);... наввипередки хвалилися своїм добрим знайомством із військовими лікарями, *«какiх на граждан-ке iшо нада поiскать»* (1, 116);

б) естетична модель мовного портрета персонажа-інтелігента (лікаря), у якому виражене зневажливе ставлення до односельців: *«Что у тебя?» – суворо спитав Василь Васильович. Мефодій примружив на нього око: «Та ти кажи по-нашому, я пойму!» «На що скаржишся?» – з притиском запитав Дерид* (2, 236); [Василь Васильович] *скоса дивився на нього [на хворого. – С. Б.], глузливо кривив губи: «Да не су-тулься ты, не гни-ись... Базар скорее, чем ты, дуба вріже»* (2, 235); *«Сіль Сіліч» говорив з усіма відвід-увачами ніби знехотя, через губу, і тільки російською мовою, лиш інколи вставляючи українське слівце, яке він вимовляв поблажливо, крізь посмішку: – Что-о-о болыть, где-е-е болыть, ка-а-ак болыть?* (2, 234). Автор використовує графічне виділення як засіб фонографічної стилізації;

в) естетична модель макаронічного мовлення персонажа, що довгий час перебував у російськомов-ному середовищі (воював): *За це з ним і керіводителі ручкалися* (1, 110); *Вони: отето орьол! От тібє і хохол! На первую степень представляю* (1, 110); – *Ти що, устава не знаєш? Какой же з тіб'я солдат був* (1, 109).

Мішаний тип мовлення естетично модифікується в текстах Гр. Тютюнника у знаки соціальних типів персонажів за їх мовними звичками. До того ж, окреслені в оповіді соціокомунікативні типи персонажів підтверджують думку про те, що суржикове мовлення зародилось у міському соціумі, що воно привно-ситься у сільське середовище, порушуючи «мовну цноту українського села» (Л. О. Ставицька). Укоріне-ні суржикові стереотипи – це здебільшого елементи розмовно-побутової реальності (українського про-сторіччя), а в деяких випадках – експресивні засоби іронічно-глузливої оцінки поведінки персонажів.

Елементи просторіччя – також ефективний засіб стилізації, маркування «чужого», запозиченого слова, вклиненого книжного елемента, що не завжди правильно вимовляється персонажем, а тому ха-рактеризує його рівень мовної культури, ідіолект (такі слівця письменник у мові автора виділяє за до-помогою лапок), пор... *варив юшку, бігав на хутрі по «продохту»* (1, 287); *Раз кат має життя, то все – зостається самий секретмент! Я в цьому ділі без претендзій!..* (1, 292); *Він тепер тільки так і говорить з людьми – кепкуючи з себе, з сорочки своєї, у якій комір стоячий скачався в качалочку, з галі-фе, витертого так, що як розтягнеш задню його частину проти сонця, то «в очі ріже» – якби до нього ще «ланпаси»* (1, 292); *Ю-рен-да-ці-я! Переживем!..* (1, 293).

Сільське повсякдення в художній оповіді Григора Тютюнника є тою основою, в якій моделюються соціокультурні різновиди розмовно-побутової практики шістдесятих років ХХ століття. Жаргонізми, суржикізми, просторіччя – це ареалізми, вкраплення на тлі міцного південно-східного континууму, в якому реалізується розмовна норма національної мови.

Література:

1. Биби́к С. П. Естетичні модифікації народнорозмовності в ідіостилі Григора Тютюнника : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / С. П. Биби́к. – К., 1994. – 25 с.
2. Биби́к С. П. Оповідність в українській художній прозі : монографія / С. П. Биби́к; за наук. ред. С. Я. Єрмо-ленко. – К.; Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
3. Винокур Т. Г. Воспроизведение особенностей разговорной речи в художественном тексте (к построению типологии приема) / Т. Г. Винокур // Принципы функционирования языка в его речевых разновидностях : меж-вуз. сб. науч. трудов. – Перм : Пермский ун-т, 1984. – С. 31–46.
4. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: (Стилістика та культура мови) : монографія / С. Я. Єр-моленко. – К. : Довіра, 1999. – 431 с.
5. Мацько Л. І. Стилістика української мови : підруч. / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; за ред. Л. І. Мацько. – К. : Вища шк., 2003. – 462 с.
6. Тютюнник Г. М. Твори в 2 книгах / Г. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – Книга 1. Оповідання. – 326 с.
7. Тютюнник Г. М. Твори в 2 книгах / Г. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – Книга 2. Повісті. – 327 с.
8. Ставицька Л. О. Мовностильові тенденції в художній прозі 90-х років / Л. О. Ставицька // Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Українська мова. – Opole, 1999. – S. 153–169.

УДК 821.161.2-929

Білоус Петро

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛІРИЧНОГО «Я» У ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

У статті розкрито національні грані ліричного «я» у творах поета-шістдесятника Миколи Вінграновського. За смислові та художні орієнтири у визначенні особливостей національної ідентичності автора взято поняття історичної території («рідний край»), історичної пам'яті, етнічних міфів, етнічної культури, національної мови і мовлення.

Ключові слова: нація, етнос, ідентичність, ліричне Я, історична пам'ять, міф.

В статье рассмотрено национальные грани лирического «я» в произведениях поэта-шестидесятника Микола Винграновского. В качестве смысловых и художественных ориентиров в определении национальной идентичности использованы понятия исторической территории («родной край»), исторической памяти, этнических мифов, этнической культуры, национального языка и речи.

Ключевые слова: нация, этнос, идентичность, лирическое Я, историческая память, миф.

The article deals with the national faces of the lyrical «I» in the creation of Mykola Vinhranovskiy, a poet of «the sixties». For semantic and fiction orients in the concept of historical territory («native land»), historical memory, ethnic myths, ethnic culture, national language and broadcasting is taken in determination of features of national identity of the author.

Key words: nation, ethnos, identity, lyrical I, historical memory, myth.

У поезії ліричне «я» є безпосереднім вираженням особистості автора, його свідомості, джерелом образу ліричного героя. На думку О. Потебні, творча людина «звертається всередину себе тільки від зовнішніх предметів, пізнає себе спочатку тільки поза собою», а тоді «за допомогою мови складає зовнішні явища в систему й осмислює їх, зв'язуючи з подіями свого душевного життя» [2, с. 38].

Поняття «ліричний герой» сформувалося у добу романтизму, коли лірика зазнала творчого розквіту, в літературі заявили про себе яскраві лірики (Дж. Г. Н. Байрон, О. Пушкін, Т. Шевченко, Р. Бернс, А. Міцкевич, Г. Гейне, Ш. Петефі). Теоретичне осмислення його сутності відбулося в ХХ ст., зокрема у працях російських формалістів (Ю. Тинянов, Б. Томашевський, М. Бахтін). Думка про те, що ліричний герой – це двійник автора, його лірична рефлексія, часом призводила до спрощеного ототожнення автора і ліричного «я». Це породжувало судження, що поет у своєму творі виражає власні думки і почуття, розповідає про власні настрої і події зі свого життя, тобто зливається із ліричним героєм. Нерідко таку тотальну подібність і заперечували, аргументуючи це поширеністю в літературі домислу і вимислу.

Автор є творцем літературного героя, вираженням його суб'єктивності, проекцією поглядів, переконань, симпатій та антипатій, концепцією світорозуміння і тлумачення людської природи. Основою цього є він сам, як митець, котрий має право на домисел і вимисел. У результаті постає не та сама особа, що ідентифікується з автором, а новий естетичний об'єкт, який одержує самостійне літературне життя у творі і в художній свідомості читачів.

Ліричне «я» у переважній більшості виражає певний менталітет – психічну структуру, яка характеризується передусім особливим світосприйняттям і світовідчуттям, інтерпретацією етнічних чи національних цінностей, специфікою оцінювання природного і соціального середовища. Ліричні тексти дають можливість виділити національний характер і визначити його імпліцитні ознаки, а це загалом відповідає поняттю національної ідентифікації.

У коло загальних ідентичностей входять категорії географічного простору (території), соціального класу, релігійної належності. Та найважливішою в цьому колі є етнічна ідентичність, яка в сучасній суспільній свідомості частіше називається національною ідентичністю.

Конструктивними елементами такої ідентичності, на думку лондонського професора Ентоні Сміта, є історична територія (рідний край, батьківщина, вітчизна), спільні міфи та історична пам'ять, спільна масова, громадська культура, спільні соціально-економічні та політичні умови проживання [3, с. 23]. Проте варто розрізнити «пасивну культурну спільноту» й «самовизначальну політичну націю» (терміни англійського історика Фріндріха Майнеке з праці 1908 року). З огляду на тривале колоніальне гноблення, Україну слід віднести до пасивної культурної спільноти, що позначилося на творчості українських письменників, зокрема і часів радянського режиму, коли українське у просторі імперії розцінювалося як вторинне, маргінальне і не визначальне у соціалістичній культурі. Відтак об'єктивний страх наразитися на ідеологічні заборони породжував (за незначними винятками) певну пасивність. Оті незначні винятки – це когорта українських письменників 1960-х років, до якої належить і Микола Вінграновський.

Його поетичні тексти добре надаються для інтерпретації національної ідентифікації ліричного «я». Маю на увазі такі націотворчі чинники, як відчуття рідного краю, історична пам'ять, давні і новітні міфи та символи, культурні традиції і звичаї, мова.

Образ рідного краю концентрується здебільшого в назві «Україна», що у радянські часи допускалося хіба що в поетичних текстах, адже офіційна назва республіки була іншою, прив'язаною до назви радянської імперії. Іноді поет закладав назву «Україна» емоційне забарвлення, народнописенну задушевність: «Красо моя! Вкраїночко моя!» [1, с. 41; далі в тексті вказано сторінки цього видання]. Пам'ятаючи про цензуру, Вінграновський подекуди замість «України» пише з великої літери «Батьківщина», «Вітчизна», зокрема у вірші «Український прелюд»: «Тоді ти стала мною, Батьківщино», «Там губи я торкнув твої, Вітчизно» (41). Топоніми і гідроніми, які вживає у своїх віршах поет, відображають увесь географічний простір української землі: «На Поділля, Галич і на Степ / Карим оком, чорною бровою / Ти мене у серці понесеш» (26); «Літа Десни благословенні» (27); «Дорога зір на давню Десну» (28); «Лиш Десна молода... молодесенький Канів» (45); «Над Чернівцями вороняччя, / Над Чернівцями голуби» (56); «Козацькі черепи під Берестечком» (62); «Я завтра їду в шахти на Донбас» (70); «І Ніжин з посівання йде, / Іде додому від Полтави» (71), «А там піди, як схочеш, на Обухів, / Обухова не схочеш – на Саврань!» (75); «І ти, Гуцульщино, смереко сиволиста, / Своім човном пливеш в мої світи» (77); «Пролітають плоти Черемошем, як роки» (78); «А снігодош над вовком пролітає / І Ріг Кривий поволі обніма» (82); «Може, я долю свою заспіваю / Деся по під Каневом у житах» (90); «З неї вийшла на берег Кодими» (92); «Бондаренко Іван із села Ковалі над Дніпром» (103); «Поїхали на Скиру по гриби» (106); «Повернення до Львова» (109); «В Холодній Балці ніч відьмача» (115); «На Псло, на Ворсклу, на Сулу, / На юні води непочаті / Ліг золотий осінній сум» (152); «Древлянський Тетерева наш!» (153); «Сюди, на Рось, не ближче і не далі» (153); «Від Либеді лишилось лиш ім'я» (154); «Дума про Британку» (164); «Між очеретом зорі над Десною» (177); «Від Дунаю, Дністра і до Дону» (220); «На Привозі де в Одесі» (221).

Символічного значення у поетичних творах Вінграновського набувають Київ і Дніпро. Київ постає не просто столицею України з прадавніх часів, а й символічним центром культури і духовності українських земель: «На срібнім березі Дніпра / Слов'янства золота столице, / Світанку мови і добра, / Вікно у світ стооке і столице» (25); «Духовна міро нації Дніпра, / Високий воїне з мозольними руками» (26). Хоч поет народився на степовій Миколаївщині, але у пору творчості головним містом для нього став саме Київ, який він називає «своїм» («Мій Києве...»). В «Українському прелюді» створено своєрідний емблематичний образ міста над Дніпром: «І Київ на Богдановім коні / Пливе навістрів дніпрові водою» (41). Це місто набуває мрійливо-інтимного забарвлення, заповнює душу закоханістю, коли поет оспівує «весну вільної надії», яка асоціюється з важливістю у його житті Києва: «Як дні і ночі, як життя і Київ, / Тебе від себе я не відпущу» (73).

Так само Дніпро мислиться символом України, виявляючись у поетичних рядках у різноманітних контекстах. Головна ріка стає центральним об'єктом масштабного українського пейзажу: «І степи запорізькі мої біля мене, / І відкинувся на спину під нами Дніпро» (53). Дніпро бачиться не як синя окраса рідного краю, а як «ріка-хлібороб», ріка-трудівниця, котра породила у нові часи індустріальний пейзаж. Дніпро символізується як ріка, що стала свідком страждань і героїки народу, який живе на її берегах: зринають асоціації із Шевченковими віршами «Рече та стогне Дніпр широкий...» («Із стогону твого напивсь Тарас»); уявляється «клепочуча сила» Дніпра, яка тече крізь віки і наснажує люд на життя; вимальовується образ безсмертної ріки: «Ти в мого народу течеш біля мрії, / Течеш біля серця безсмертям своїм» (139). Ніжнотонними і символічними штрихами передано придніпровський пейзаж: «І квітів жовто-синя повинь / Біжить навшипінках до Дніпра» (141). Епітет «жовто-синя», може, і випадковий, але не виключено, що й провокативний, адже і в 1963 році (так датовано вірш) цензура могла запідозрити у ньому кольори забороненого тоді національного прапора. Дніпро являє себе й у сонних візіях, які відтворюють схвильоване почуття любові: «Схвильовано і тихо / Ми ідемо по губи у Дніпрі, / І погляд ваш мені любов'ю диха» (143). Тож художній діапазон цієї ріки України у поезії Вінграновського доволі широкий: від символічного значення до інтимізованих інтонацій.

Рідний край для поета міг поставати не лише у географічних назвах, а й у пейзажних реаліях, за якими вгадувалася певна місцевість: «Шляхи і степ... вітри і вітряки... / Озимина, шипшина і тополі» (33); «На сизих пагорбах рясне село горіє, / І сірі вітряки окрилюють свій вік» (35); «Стоять сухі кукурудзи, / Й сухе волоття сушить просо» (62); «Ліс в осені стояв. Дивився на райцентр. / Смолою синьою перекипало літо, / І дихала земля з прив'ялених люцерн» (70); «Стояла в травах ніч, а трави пахли літом, / За кленами сіріло джерело» (78); «Цвітуть на білому хати. / У грудях грудня – зими, зими. / Димів скуйовджені хвости, / І дух овечий і козиний» (94); «А дівча поникло під тополею, / Там, де хміль заплівся із квасолею, / Там, де можна плакати і мовчати» (95); «Натомлені села вечеряти сілі / Під грушами, вишнями і небесами» (97); «На срібнім ковилі, на сизім поліні, / На півдні України при лимані» (164).

Важливу роль у національній ідентифікації мають культурні цінності і символи етнічної культури. У «Величальній народів», попри вимушену заідеологізованість, Вінграновський називає високі цінності, приманні українцям: Свобода і Любов. Вони яскраво виражені у діяннях і характерах видатних українців – Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка, Олександра Довженка, Юрія Яновського, Василя Симоненка, чий імена не раз зринають у поетичних творах. У цих іменах поет бачить неповторність та своєрідність мистецької палітри України, та водночас акцентує на моральному змісті їхньої діяльності, пронизаної любов'ю до свого народу, чистотою помислів і прагнень. У вірші, присвяченому пам'яті Василя Симоненка (1965 рік), Вінграновський стверджує: «Жодного слова брехні / жодного граму відступства / підлості / хитрощів / чи недовір'я / наклепів / В нас не було поміж нами / В нас не було і не буде (...) Я кажу правду / Бо за душею цієї правди / Стоїть Україна» (52). Сказано чесно і сміливо

навіть на ті часи, коли потроху спав смог тоталітаризму, хоч ідеологічні сторожі продовжували свою чорну роботу, адже недаремно Вінграновський саме за такі рядки та схожі на них був зарахований до «неблагонадійних». Складовою часткою тієї «неблагонадійності» і була його національна самоідентифікація. Прагнення жити по совісті та бути корисним своєму народові вигранювали творчу поведінку Вінграновського, як і інших поетів-шістдесятників, від імені яких він міг сказати: «Не згуби мою молодість, Україно, / І сумління моє не зганьби. / Дозволь не повірити в щастя наївно, / Дозволь не лежати в ногах доби (...) Не стоїть моя хата від тебе остеронь, / Бо других Україн не шукає мій зір» (207).

Ще одна грань національної ідентифікації ліричного «я» у поезії Вінграновського – історичне минуле України. Поет апелює до української історії окремими натяками, алюзіями, штрихами, прагнучи активізувати й актуалізувати давні події та поставити їх у контекст сучасності. Всі ці ліричні екскурси в історію мають надзвичайно важливу для національного буття мету – окреслити «історичну землю» українців. Як зазначає Е. Сміт, «історична земля» – це така територія, на якій переплетено взаємний і сприятливий вплив місцевості і низки поколінь. Рідний край стає скарбницею історичної пам'яті та асоціацій, місцем, де жили, працювали, молились і боролися «наші» мудреці, святі і герої. Все це робить рідний край унікальним. Його річки, узбережжя, озера, гори й міста стають «священними» – місцями шаноби й захоплення, внутрішнє значення яких під силу збагнути тільки втаємниченим, тобто свідомим членам нації» [3, с. 18–19].

Із глибини міфічної землеробської Скіфії постає для Вінграновського історія рідної землі. Тієї Скіфії, на землі якої народився і він, щоб назавжди запам'ятати, як степ «дихає спеченим духом», «дихає баба з могили», «бринзою пахне роса» (40), як вібує у серці пам'ять поколінь, які тут прожили своє життя. Чуттєвими штрихами, виразними візіями означається минуле України: «Пахне степ чумаками, волами, мазицями», «Татарва за горбами! / І дружини Русі випливають з дібров», «Булавою збиваючи зорі на стерні, / Україну порубану зводить Богдан» (53). Історія у вірші «Прадід» поєднується із родовою пам'яттю, постає як діалог між предком і нащадком, поетизується як символ національними назвами і реаліями: «Котить місяць Чумацький Віз / З моїм прадідом над віками» (60). У «Пісні» поет пригадує берестецьку трагедію, «козацькі черепи під Берестечком», які «звуть-кличуть із землі», ніби хочуть догукатися до поетових сучасників, розбудити у них пам'ять про звитяги і поразки українського народу. Автор певен, що Україна має свою історію, яку не заховати за суцільною ширмою «історії СРСР», і ця історія має увійти у свідомість сучасників як «своя», яка б вона не була. Так виникає образ сув'язі минулого і сучасного України: козацькі черепи «кричать, бо голос України / Вчувається в кривавиці століть» (62). У спогадах про відвідини Львова («Повернення до Львова») у свідомості поета неодмінно зринає його історичне минуле, пов'язане із знаковими іменами: «Моє місто-любове, нам з тобою священні / І світанок Данила, і вечір Франка (109). Змальовуючи образ дівчини, яка співає на березі Дніпра, набираючи з ріки воду, Вінграновський несподівано вдається до історичної асоціації: «Печенігів колись на цьому місці Ярослав / Розбив і розгромив на цьому місці» (125). Згадуючи Тетерів, поет кількома штрихами означає язичницьке минуле древлянського краю: «Княгині Ольги слава гнівна, / І Святослава меч гіркий»; творить символічний образ ріки, яка «береже Дажбога лик» (153).

Національний колорит ліричного «я» відображає і мовлення поета – як на лексичному, так і синтаксичному рівні, засвідчуючи своєрідність художнього мислення. Тяжіння до яскравої виражальності рідного слова помітна у Вінграновського вже в ранніх віршах, у яких акумулюється не лише властиво національна, міфологічна, архетипна образність, а й усі можливі ресурси мовно-лексичного, стилістичного, звукового і ритмічного мовлення, зануреного у фольклорні традиції: «Червоною задумливою лінією / У сизих вербах, в голубій імлі / В тонкій руці з прив'яленою лілією / Окреслилась ти на вечірнім тлі / Отих небес вечірніх з ластівками, / Димами з хат, і кропом у борщі, / І сонним сіном в лузі з будяками, / Де, мов живі, до ранку йшли кущі, / То кіньми, то людьми, то знову кіньми, / А то дивами темними... А то / Збігалися, немов чорти та відьми, / І грали в піджмурки, і нявкали котом» (67). Українського колориту надають цим рядкам не тільки «сизі верби», вечірнє небо з ластівками, «кроп у борщі», а й персоналіфікація кущів, які оживають у химерних, міфологічно виразних образах коней, людей, кущів, чортів і відьом. Виникає дивовижний художній світ казки, замовляння, легенди – тих видів усної творчості, які сягають своїм корінням у прасвіти художньої свідомості українців. Ритміка вірша наближена до ритміки фольклорних творів, які виражають словесну магію давнини (заговори, обрядові пісні, епічна поезія).

Вінграновський, дбайливо ставлячись до мовних набутоків української нації, проникав у таємниці рідного слова, творячи оригінальні неологізми, покликани поетично виразити авторський задум: «Снігами *вітровінь* поля відволочила, / Прижовклено збіліла далина – / Дніпровими високими очима / *Дитинносіро* глянула весна» (73); «зіходить місяць-*молодан*» (74); «Димів долинних вечорове *стлище*» (74); «Додому дітлашні *вечірньосірогусо* / *Вечірньосірогусо* ластівкам» (74); «*тихоплинні* слова колихають його» (91); «І *тихотихими* губами / Проміння пальчиків гортать» (90); «*посічану* соломі везли з гарману» (124); «заходить ніч у *витишений* сад» (142)» «в вологих *сонцетінях* небозвід» (143) тощо.

У Вінграновського було побожне ставлення до рідної мови – не тільки як до засобу спілкування і самовираження, а й як до святині. Саме таке ставлення виплекане було в українського народу, який віками жив в умовах бездержавності і вигублення своєї мови іномовними та іновірними чужинцями. Поет створює зворушливий образ рідного слова, який асоціюється і з землеробськими, і з християнськими символами (плодоче зерно, Богородиця з немовлям) і перетворює цей образ на символ, багатозначну емблему: «Дитя заснуло на руці, / Як слово на долоні мови» (94).

Ліричне «я» у поезії Вінграновського – багатогранне, проте передусім – національне за суттю і само-вираженням. Воно сформоване у поетичному слові цілком природно, самоплинно, оскільки творча натура поета прагнула до щирості й органічності, їй були чужими театральна показушність чи літературна штучність. Крім того, він, як і інші шістдесятники, мав сміливість не просто почуватися українцем, а й бути українцем, підкреслювати свій глибинний, переданий на генетичному рівні від предків патріотизм, що на тлі комуністичного «стирання граней між націями», «пролетарського інтернаціоналізму» осмислювалося як духовний подвиг. Національна ідентифікація витворила у поезії Вінграновського образ ліричного «я», котре і досі яскраво вирізняється з-поміж поетичних голосів в українській літературі.

Література:

1. Вінграновський М. Вибрані твори / Микола Вінграновський; передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
2. Потебня О. О. Думка й мова / О. О. Потебня // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис. – С. 25 – 39.
3. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт; з англ.. переклав Петро Тарашук. – К. : Основи, 1994. – 223 с.

УДК 82.-27

Бортнік Жанна

ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ МОНОДРАМИ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕМИ «СОН» Т. ШЕВЧЕНКА)

У статті проаналізовано основні механізми перетворення прозового, ліричного твору в монодраму, розглянуто це перетворення на прикладі поеми «Сон» Т. Шевченка. Авторка доводить, що монодрама бере участь у перекодуванні творів, виокремленні в них єдиного суб'єкта дії, який демонструє екзистенційну свідомість. Відбувається коригування першоджерела, розширення та поглиблення контексту відповідно до закладених у монодраму смислів.

Ключові слова: монодрама, вистава, жанр, персонаж, суб'єкт дії, театр, екзистенційна криза.

В статье проанализировано основные механизмы преобразования прозаического, лирического произведения в монодраму, рассмотрено это преобразование на примере поэмы «Сон» Т. Шевченко. Автор доказывает, что монодрама участвует в перекодировании произведений, выделив в них единого субъекта действия, который демонстрирует экзистенциальное сознание. Происходит корректировка первоисточника, расширение и углубление контекста в соответствии со смыслами, заложенными в монодраму.

Ключевые слова: монодрама, спектакль, жанр, персонаж, субъект действия, театр, экзистенциальный кризис.

In the article the basic mechanisms of prose lyrical work transformation in monodrama is analyzed, this transformation is analyzed on the example of T. Shevchenko's poem «Son». Author argues that the monodrama is involved in recoding works, distinguishing the single subject of the action that demonstrates the existential consciousness. Adjustment of the source, broadening and deepening of context according to the meanings that lie in monodrama have been described.

Keywords: monodrama, performance, genre, a character, subject of an action, drama, existential crisis.

Драма завжди посідала особливе місце у царині культури через подвійну спрямованість (на читача, глядача) і через взаємозв'язок літературного тексту та його сценічного втілення. Серед мистецтвознавців, літературознавців не припиняються суперечки щодо можливості розглядати текст драми без урахування її театральних постановок, або ж досліджувати драму як літературний твір, що пишеться драматургом виключно для сцени. Нового розвитку цим суперечкам надає такий чинник сучасного драматургічного простору, як «драма для читання» (lesedrama), що не передбачає театральної постановки. З іншого боку, доробок Е. Фішер-Ліхте, Х.-Т. Лемана доводить зменшення ролі драматичного тексту на тлі перформативних стратегій у сучасному театральному мистецтві – так званий «постдраматичний» театр. Досліджуючи подвійну орієнтацію драми, А. Карягін зазначає: «Для драматурга драма радше – вистава, створена силою творчої уяви і зафіксована у п'єсі, яку можна за бажанням прочитати, ніж літературний твір, який до того ж може бути розіграний на сцені. А це зовсім не одне і те ж» [3, с. 19]. М. Поляков, говорячи про специфіку сприйняття читачем драматичного твору, зауважує, що вона зумовлена проміжним характером статусу читача: «читач є одночасно і актором, і глядачем, він ніби інсценує п'єсу сам для себе» [4, с. 209]. Вплив літератури на театр і театру на літературу А. Карягін пропонує враховувати як важливий чинник розширення методологічних принципів дослідження природи літератури і театру.

У кінці XX – на початку XXI ст. для театральних постановок режисери почали активно використовувати прозові, ліричні твори, й особливе місце тут посідає монодрама, яка бере участь у жанротворенні, перекодуванні немонодраматичного твору. У літературознавчих працях О. Бондаревої, Л. Залеської-Онишкевич, М. Громової, О. Журчевої, С. Гончарової-Грабовської, у дослідженнях І. Болотян, С. Лавлінського, статтях М. Шаповал, Л. Боднар, О. Наумової, О. Павлова, Т. Онегіної монодрама досліджується як важливий чинник сучасного літературного процесу. Про актуальність цього жанру в царині театру говорять численні постановки на фестивалях, у тому числі фестивалів власне монодрам: Міжнародний фестиваль театру одного актора і малого театру «WROSTIA» (Вроцлав), Міжнародний фестиваль монодрами в еміраті Фуджейра (FIMF), Міжнародний театральний фестиваль «Соло» (Москва), Київський фестиваль жіночої монодрами «Марія», Міжнародний фестиваль «Відлуння» (Київ, Хмельницький), Московський міжнародний фестиваль одного актора, Міжнародний фестиваль моновистав «Монокль» (Санкт-Петербург), Мінський міжнародний фестиваль «Я», Ризький міжнародний фестиваль монодрами «Звайзгне», Каунаський міжнародний фестиваль театру одного актора «Монобалтія», Міжнародний фестиваль монодрами «Теспіс» (м. Киль, Греція) тощо, які входять до Асоціації міжнародних фестивалів театру одного актора у системі ЮНЕСКО. Незважаючи на вихід низки критичних статей, аналіз монодрами в її тісному зв'язку із театальною рецепцією, зокрема використання монодрами як знаряддя перекодування жанрів, не здійснений, проблема продовжує залишатися **актуальною**.

Мета статті – дослідити механізм перетворення прозового, ліричного твору в монодраму, прослідкувати це перетворення на прикладі поеми Т. Шевченка «Сон».

1. Монодрама як жанр драматургії є продуктом ХХ століття, що пов'язаний із формуванням екзистенційної світоглядної системи і розвитку в художній літературі «нової драми». У 1908 році теоретик театру М. Євреїнов обґрунтував ті чинники, які становлять жанрову домінанту монодрами: у монодрамі автором створюється тільки один «суб'єкт дії»; інші учасники дії сприймаються «лише у рефлексії їх суб'єктом дії і таким чином переживання їх не мають самостійного значення... оскільки в них проєктується сприймаюче «я» суб'єкта дії»; ідея монодрами реалізується через співпереживання читача / глядача [2, с. 25].

Монодрама, втілюючи екзистенційну свідомість, демонструє особливий підхід до людини: її абсолютну цінність, одиничність, розгубленість перед ворожим світом, самотність. Перетворення немонодраматичного твору в монодраму пов'язане з необхідністю на цьому тлі переосмислити, перечитати, розширити контекст прозового, ліричного твору, унаочнивши екзистенційну спрямованість, вміння драматурга (режисера) обрати спосіб бачення і реалізувати ідею: тільки використання одного актора на сцені не зробить виставу монодрамою.

Під час «освоєння» монодрамою немонодраматичного твору важливим є те, що декілька персонажів, які могли бути первісно у творі, об'єднуються в один суб'єкт дії як прояв екзистенційної свідомості, як-от: постановка роману «Сповідь маски» Юкіо Місіма Російською театральною трупією з Німеччини на п'ятому міжнародному фестивалі монодрами в еміраті Фуджейра (Fujairah International Monodrama Festival), постановка новел В. Стефаніка театром «У кошику» «Білі мотелі, плетені ланцюги...»), поетичних творів (моновистави за творами Й. Бродського «Вальс на прощання» О. Девотченко, за віршами В. Стуса «Палімпсест» режисера І. Волицької, драматичних творів (постановка театром «У кошику» п'єси «Річард після Річарда» за історичною хронікою «Річард III» В. Шекспіра). Причиною невдачі театральної вистави за творами, листами, спогадами Й. Бродського «Вальс на прощання» О. Девотченко можна вважати відсутність єдиної свідомості (термін Б. Кормана) – авторської, режисерської та акторської. За словами критика П. Чердинцева, без режисера (який може взяти на себе функції драматурга) в театрі одного актора не обійтись: «Каша з віршів і прози, настільки беглуздо пов'язаних одне з одним, що мимоволі доходиш висновку: а чи можна ставити вистави без третьої головної особи – без драматурга», наскільки актор «досконалий у виставах з чіткою драматургією (нехай це усього лише зібрання творів Саші Чорного)... настільки він беззахисний і типовий, коли замість виразного, досконало продуманого сценарію йому пропонується купка розкиданих, а потім у випадковому порядку піднятих аркушів...» [7]. Близьке читання актором віршів Й. Бродського, уривків з його листів не зробили виставу монодрамою, а лише низкою розрізнених монологів. Важливим у цьому сенсі, на думку П. Чердинцева, було бажання надати віршам поета того сенсу (надмірно політизованого), який сам автор у них не вкладав: «Життєва позиція не любимого владою Бродського кардинально відмінна від життєвої позиції не люблячого владу Девотченко» [7].

Отже, важливим етапом у перенесення твору на сцену є драматургічна робота над першоджерелом. Цю роботу може проводити драматург (літературний консультант, шеф-драматург, автор сценарію, автор сценічних версій) або режисер, адже без неї неможливе повноцінне перетворення епічного, ліричного твору на драматичний: в історії театральних постановок таку роль відігравали М. Розовський для театру Г. Товстоногова, Ю. Карякін для театру Н. Любимова тощо. Досліджуючи проблеми театального «перекладу» прози на мову театру, Н. Скороход доводить доцільність використання терміну «інсценізація» [5], яка вимагає від автора сценічних версій певних інтерпретаційних процедур: виділення сюжетних ліній, послідовну переробку персонажів у драматичних героїв, драматизацію авторського голосу, що зумовлює появу нових персонажів. а головне, розширення контексту твору на основі власної світоглядної позиції.

Організуючим началом монодрами в театральній рецепції, коли роль декількох персонажів може виконувати один актор, є єдиний суб'єкт дії як втілення «світоглядних емоцій» (термін В. Халізева) на межі екзистенційної кризи. Він об'єднує в монодрамі декількох персонажів спільною темою, конфліктом, ідеєю, пафосом, тобто змістовими чинниками, що затим реалізуються на формальних рівнях. Суб'єкт дії демонструє внутрішній конфлікт – зіткнення з самим собою як з Іншим, де «іншість» може бути втілена як в одному, так і декількох персонажах, при цьому не перестаючи бути не більше, ніж проявом внутрішньої психологічної реальності єдиного суб'єкта дії. Якщо на сцені один актор виконує роль декількох персонажів (змінює маски), демонструючи конфлікт різних світоглядних позицій, то така вистава, на нашу думку, не є монодрамою – це моносpektакль, моновистава. Визначення конфлікту (єдиного, спільного), виокремлення обставин, думок, що унаочнюють конфлікт, пошук вирішальної кульмінаційної події, думки, міркування, вибудовування сюжету через наскрізну дію від зав'язки до кульмінації і розв'язки – усе це втілює єдиний суб'єкт дії – уможливорюють театральну рецепцію твору (або декількох творів) як монодраму.

«Сценічний текст... так само оригінальний, як і літературний, і є не перекладом у систему сценічних виражальних засобів, а втіленням режисерського бачення літературного тексту, тобто абсолютно новий художній твір, народжений «в умовах» театральної природи. При цьому природно, що літературна основа спектакля – драматургія – і сам спектакль представляють зовсім різні твори», – зауважує про відношення та взаємодію літературного і сценічного твору Т. Григор'янц [1, с. 69]. Таке нове бачення, інтерпретацію тексту крізь призму постмодерного прочитання демонструє український режисер І. Волицька

і акторка Л. Данильчук. Творчою майстернею «У кошику» створена ціла низка творів, перекодованих на монодраму: «Білі мотелі, плетені ланцюги» (за В. Стефаником), «Річард після Річарда» (за В. Шекспіром), «На полі крові» (за Л. Українкою), «Сон. Комедія» (за Т. Шевченком) тощо.

Рецепція поеми «Сон» І. Волицькою полягає у перелічуванні традицій на тлі доби, крізь призму переосмислення тих основних моментів у творчості Т. Шевченка, які унаочнилися ХХІ століттям. Режисерка виокремлює єдиного суб'єкта дії, який є оповідачем у першоджерелі, й усе, побачене героєм поеми уві сні, стає основою для розвитку сюжету. При цьому персонаж монодрами не можна ототожнювати з ліричним героєм поеми, позаяк він модифікується у героїню, окрім того, дійова особа вистави передає побачене уві сні крізь призму культурного досвіду людини ХХІ ст. Це демонструється на початку вистави, коли персонаж монотонним голосом озвучує перші рядки з поеми, нагадуючи бездушний пам'ятник, на який перетворився сам поет у поверховому сприйнятті сучасниками: «У всякого своя доля / І свій шлях широкий, / Той мурує, той руйнує, / Той неситим оком / За край світа зазирає, / Чи нема країни, / Щоб загарбать і з собою / Взять у домовину» [8, с. 169]. Інтонації персонажа не раз переходять у псевдопафосні, розширюючи таким чином той іронічний контекст, який є у першоджерелі. Дійова особа вистави демонструє цілу низку шевченківських метафор, образів (царя, мідного вершника, сову, ворону, свиню, відьму), які не тільки перегукуються з літературознавчими дискурсами, але й пародіюють ці дискурси. «Той, хто захотів би перерахувати всю гаму трактувань, закладених режисером у текст, мусив би присвятити цьому окреме дослідження, адже знайти в акторській грі можна все, що завгодно – від агресивної експресіоністської естетики та футуризму – до пародії на класичні шевченківські читання включно з елементами модерної театральної режисури, побудованої на грі акторської інтонації, жестів, інтертекстуальності дійства», – зазначала Н. Сняданко у рецензії на виставу [6]. Літературне транспонування тексту на сцену виводить його за межі суто політичної сатири, до якої почасти зводилась шевченківська поема, і перетворює на монодраму-містерію. Домінантним конфліктом монодрами «Сон. Комедія» в обробці І. Волицької є «зіткнення з самим собою як відображення конфлікту з культурним Іншим», і в цьому вбачається пошук нових смислів, перепрочитання першоджерела.

Отже, монодрама бере участь у жанротворенні, перекодуванні немонодраматичного твору. Механізм змінювання генологічної пам'яті першоджерела складається з таких чинників: створюється (виокремлюється) єдиний суб'єкт дії, який перебуває в момент екзистенційної кризи; голос автора, інших дійових осіб, що були в першоджерелі, або перебирає на себе єдиний суб'єкт дії, або вони відкидаються, тобто відбувається коригування, виокремлення відповідно до тих смислів, які закладаються в новий твір.

Література:

1. Григорьянц Т. А. Семиотика сценического текста / Т. А. Григорьянц // Вестник Томского государственного университета, 2007. – № 304. – С. 66–69.
2. Евреиновъ Н. Н. Введение въ монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в лит.-худ. кружке 16 декабря 1908 г.; в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комисаржевской 4 марта 1909 г. / Н. Н. Евреиновъ. – СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. – 31 с.
3. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 224 с.
4. Поляков М. В мире идей и образов : историческая поэтика и теория жанров / М. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1983. – 367 с.
5. Скороход Н. С. Проблемы театрального прочтения прозы : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство»; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства / Н. С. Скороход. – Санкт-Петербург, 2008. – 205 с.
6. Сняданко Н. У всякого своя доля [Електронний ресурс] / Н. Сняданко / Львівська газета. – 2003. – № 46 (122). – Режим доступу : http://tuk.lviv.ua/?page_id=99
7. Чердынцев П. Бродский. Избранное для Девотченко с магнитофоном [Електронний ресурс] / П. Чердынцев // Электронный Театральный Авторский Журнал Павла Чердынцева. – Режим доступа : <http://zhizn-teatr.ru/gubric/performance/6/152/>
8. Шевченко Т. Г. Сон («У всякого своя доля...») (Комедія) / Т. Г. Шевченко // Кобзар. – К. : Країна Мрій, 2010. – 424 с.

УДК 37.091.2:821.161.2

Вірста Світлана

СЛОВО КОБЗАРЯ НА УРОКАХ СЛОВЕСНОСТІ ЯК АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

У статті проаналізовано особливості національного виховання учнів початкової школи засобами художнього слова. Розглянуто особливості використання поезії Т.Г. Шевченка на уроках словесності з метою розкриття національного поетичного світу слова молодшим школярам, формування морально-етичних якостей громадянина України.

Ключові слова: національне виховання, духовність, культура слова, вірш, естетичне виховання, персоніфікація.

В статье проанализировано особенности национального воспитания учеников начальной школы силой художественного слова. Рассмотрено особенности использования поэзии Т. Г. Шевченко на уроках словесности с целью раскрытия национального поэтического слова для младших школьников, формирования морально-эстетических черт гражданина Украины.

Ключевые слова: национальное воспитание, духовность, культура слова, стихотворение, эстетическое воспитание, персонификация.

The article describes the special features of national education of elementary school students by means of artistic expression. The highlighted features show the examples of usage the poems of Taras Shevchenko on the lessons of literature with the view to demonstrate national poetic world of the word for pupils and to create the basis to form the moral and ethical qualities of a citizen of Ukraine.

Key words: national education, spirituality, culture, poem, aesthetic education, personification.

Проблема національного виховання не нова в історії людства. Її коріння можна простежити на будь-якому відрізку людської цивілізації. Це питання турбує людство уже протягом багатьох віків. Вирішити його намагались педагоги і мислителі різних поколінь. Сама ж національна культура є явищем історичним, плінним і змінним у вирі життя.

Національне виховання дітей не повинно проводитись епізодично, воно має бути глибоко продуманим, систематичним, цілеспрямованим.

Певна річ, що національне виховання в системі освіти здійснюється з урахуванням пізнавальних можливостей та психолого-вікових особливостей учнів певного класу. Особливе місце в цьому процесі належить учням початкового рівня освіти. Пояснюється це особливостями психології дітей, їх бажанням охоче пізнавати довкілля, нові знання, сприймати норми поведінки, виробляти власне світосприймання та світобачення. Саме тому основи національного виховання значною мірою закладаються в цей період життя та навчання.

Ціннісну систему знань молодших школярів можна уявити у формі зрізаної піраміди: багато цінностей біля підніжжя і декілька на вершині. Вищі цінності забезпечують гуманістичну мораль. Базові цінності уявляються і переживаються індивідом у конкретно-історичному контексті. Реалії сучасного життя вимагають відображення в змісті виховного процесу базових гуманістичних цінностей, які включають як загальнолюдське, так і національне.

Вирішення завдань виховання гуманістичних цінностей учнів визначається, перш за все, їх педагогічною інтерпретацією. Але розвиток та формування вищих загальнолюдських цінностей неможливо розвивати без основи базових загальнолюдських, тому аспекти національного виховання, як частини гуманістичного виховання школярів у початковій школі, сьогодні є актуальними.

Педагогічна функція формування базових та вищих цінностей школярів реалізується в її орієнтуючій, спрямовуючій ролі в життєдіяльності особистості і проявляється як основа поведінки і в сьогоденні, і в майбутньому.

У 1–4 класах відбувається поступове занурення учнів у світ етичних категорій, постійного ініціювання, усвідомлення свого особистісного «Я» з довкіллямотуючою дійсністю, здатності здійснення вибору добра чи зла.

Побудова діалогічної взаємодії педагога з дітьми ґрунтується на сюжетній, проблемній основі, яка охоплює сукупність психолого-педагогічних прийомів і способів стимулювання учнів до думки, дії, рішення, забезпечуючи тим самим прояв суб'єктивної оцінки.

Національний аспект виховання молодших школярів полягає у формуванні особистості з глибоким відчуттям своїх коренів, роду, родини, народу; у розвитку кращих ментальних рис дитини, у пробудженні інтересу та прищепленні глибокої любові до рідної мови, літератури, історії, поваги до символів, традицій та звичаїв українців.

Великі можливості для національного виховання учнів дає книга. Ставши читачем, учень стає також володарем величезного скарбу думок, почуттів, моральних понять, естетичних уявлень. Осмислене читання книжок, роздуми над книжками – це засіб розвитку й удосконалення людського розуму, почуттів, що керуються розумом. «Щоб підготувати людину до самостійного життя, необхідно ввести її у світ книжок», – рекомендував, аналізуючи свій професійний і життєвий досвід, В. О. Сухомлинський, – оскільки «школа стане справжнім осередком культури лише тоді, коли в ній будуть панувати чотири культи: культ Батьківщини, культ людини, культ книжки, культ рідного слова» [4, с. 69].

У новому навчальному році першокласниками стали тисячі дітей. Молодші школярі вступили у широкі коло суспільних відносин. Важливо, щоб перший урок – урок-свято – запам'ятався їм на все життя, сприяв знайомству та згуртуванню колективу. Перший урок – незвичайний, бо він не стосується жодного з предметів, а цього року він був присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка. Щасливою є та нація, котра має своїх геніїв, людей, що стали символами країни, культури, епохи. Україна отримала такого генія в постаті Великого Кобзаря. Для молодших школярів – це можливість відкриття національної скарбниці – пізнання постаті Великого Кобзаря, актуальності його творчості в сьогоденні. Це урок виховання любові до рідного краю, пробудження національної самосвідомості, патріотичного виховання і розвитку почуття гордості за свій народ, Батьківщину, узагальнення знань з історії та культури українського народу, його традицій, звичаїв і обрядів; формування готовності здобувати якісну освіту і добрими справами збагачувати Батьківщину. І найголовніше, що це – урок державності.

Актуальними є слова Т.Г.Шевченка, що освіта повинна збагачувати серце людське. Тому і твори великого Кобзаря й сьогодні займають особливе місце у дитячому читанні. Біографія Шевченка, його творча і громадська діяльність має освітньо-виховне значення, дає багатий матеріал виховного характеру. Але не все, що писав Тарас Григорович, входить до дитячого читання. Учням молодших класів найближчими є поезії про дитинство і пов'язані з ним відчуття та враження, пейзажні замальовки зі змінами пір року, чарівною красою рідного краю. Тема дитинства дуже тісно пов'язана в творчості митця з темою жінки-матері. Разом з тим, його поезія збагатила літературу для дітей ідеями народності й демократизму, морально-етичним спрямуванням і досконалими художніми формами.

Адже, відкриття поетичного світу для молодших школярів – це не лише знайомство з певними відмінностями його від прозового твору, з літературознавчими особливостями. Світ поетичного слова – це не стільки наявність рими, ритму, строфічної будови. Це відкриття піднесеної, образної, емоційної мови. Не забуваймо, що поезія торкається, передусім, серця, коли звучить щиро. Читання віршів потребує більшої концентрації думок і почуттів, більшої емоційності, розмаїття інтонацій.

Відкриття поетичної світлиці шевченківського слова і буде вихованням серця, бо вчить літературній мові, збагачує словниковий запас, формує особистість людини, будує світоуявлення.

У початкових класах надається перевага пейзажним текстам Т. Г. Шевченка, оскільки поезії такого спрямування якнайкраще сприймаються молодшими школярами. Однак учні 2 – 4-го класу можуть сприйняти й інші твори Кобзаря, передусім вірші про дітей.

У зворушливому вірші «Садок вишневий коло хати...» не лише зображена мить життя українського села, але й, на жаль, нереалізовані авторські мрії про тихе родинне щастя, які так ніколи й не здійснилися. Надзвичайно простий вірш, без особливих художніх засобів, він просто чарує своєю поетичністю. Вражає те, що написаний він за похмурими тюремними ґратами. Якою ж сильною була туга поета за рідною Україною, яка багата уява, щоб створити такий шедевр! Чи є ще щось краще, ніж квітучий сад, мирна хліборобська праця, дружня родина, спів соловейка? *Садок вишневий коло хати. / Хрущі над вишнями гудуть. / Плугатарі з плугами йдуть. / Співають ідучи дівчата, / А матері вечерять ждуть. / Сем'я вечереє коло хати... / Затихло все, тільки дівчата / Та соловейко не затих* [2, с. 10]. Вірш став «візитною карткою» України.

Тема української природи в поезії Шевченка особлива. Поет не писав спеціально для дітей, але описовий характер картин Батьківщини близький і зрозумілий молодшим школярам. Глибокий ліризм торкається ніжних струн душі, вчить дітей спостережливості, виховує естетичні паростки розуміння краси та добра, захоплює багатством барв і звуків. Кожен рядок поезії – послідовна, гармонічна в часі картина. Читач насолоджується, бачить та чує.

Тому на вірші Шевченка створено так багато музичних шедеврів.

Доволі часто Т.Г.Шевченко вдається до засобу персоніфікації, саме це робить його поезію особливо близькою та зрозумілою дитячому серцю («пишається калинонька», «явір молодіє», «качечка розмовляє з дітками своїми»). Краса рідного краю розкривається у буденних речах, але треба її бачити, що ми й знаходимо у вірші «Тече вода з-під явора»: *Тече вода з-під явора / Яром на долину. / Пишається над водою / Червона калина. / Пишається калинонька, / Явор молодіє, / А кругом їх верболози / Й лози зеленіють. / Тече вода із-за гаю / Та попід горою. / Хлюпочуться качаточка / Помеж осокою. / А качечка випливає / З качуром за ними, / Ловить ряску, розмовляє / З дітками своїми* [2, с. 5].

Поема «Княжна» розпочинається яскравим описом літнього вечора:

Зоре моя вечірняя, / Зійди над горою, / Розкажи, як за горою / Сонечко сідає. / Як у Дніпра веселочка / Воду позичає. / Як широка сокорина / Віти розпустила... / А сич в лісі та на стрісі / Недолу віщує. / Як сон-трава при долині / Вночі розцвітає...

Вдаючись до прийому звернення, поет просить вечірню зорю зійти над горою й розповісти про чарівну красу рідного краю: захід сонця, веселку, широку сокорину, розкішну вербу. Казкова краса літнього

ранку постає перед читачем в уривку з поеми «Сон»: *Дивлюся, аж світає, / Край неба палає. / Соловейко в темній гаї / Сонце зустрічає. / Тихесенько вітер віє, / Степи, лани мріють, / Меж ярами над ставами / Верби зеленіють. / Сади рясні похилились, / Тополі по волі / Стоять собі, мов сторожа, / Розмовляють з полем...* [2, с. 20]

Спів соловейка у ще темному гаї, верби, тополі, що стоять мов сторожа, розмовляють з полем. І широкі узагальнення: *І все то те, вся країна, / Повита красою, / Зеленіє, вмивається / Дрібною росой, / Споконвіку вмивається. / Сонце зустрічає...* [2, с. 20]

Невипадково й те, що талант поета Шевченка поєднався з його талантом живописця. Бо бачити таку красу й не відтворити її на малюнку було не в силах талановитої людини.

Тема дитинства – специфічна тема дитячої літератури. У Шевченка вона пов'язана з власними подіями, відчуттями.

Серце поета боліло від того, що діти бідноти позбавлені радощів дитинства, а ще більше – сироти. Глибокий сум, співчуття висловлені у поезії «На великдень на соломі». *На Великдень, на соломі / Против сонця, діти / Грались собі крашанками / Та й стали хвалитись / Обновами. Тому к святкам / З лиштвою пошили / Сорочечку. А тій стьожку, / Тій стрічку купили. / Кому шапочку смушеву, / Чобітки шапові, / Кому свитку...* [2, с. 16]

Автор майстерно відтворює психологічні особливості малої дитини: безпосередність, потребу радості, прагнення до самоствердження. Весняного дня, граючись, діти стали хвалитися обновами до свята. Із симпатією і співчуттям малює поет образ бідної дівчинки: *Одна тільки / Сидить без обнови / Сиріточка, рученята / Сховавши в рукава...*

Сучасні діти можуть не знати, що колись на великі релігійні свята попи влаштовували обіди для жебраків. Ось де вгостили сироту. Але й вона знайшла чим похвалитись. – *А я в попу обідала, – / Сирітка сказала* [2, с. 16].

Для дитячого серденька небагато треба для радості та миті щастя. Це ми бачимо також і в автобіографічних поетичних рядках «Мені тринадцятий минало». Світлі хвилини надії та радісного сприйняття світу навколо себе: *Мені тринадцятий минало. / Я пас ягнята за селом. / Чи то так сонечко сіяло, / Чи так мені чого було? / Мені так любо, любо стало, / Неначе в Бога... / Чого так весело було. / Господне небо і село, / Ягня, здається, веселилось! / І сонце гріло, не пекло!..* [2, с. 28]

Прочитавши твір Т. Г. Шевченка, школярі вчаться розуміти маленького пастушка, співчувати йому, хоча сучасні діти не можуть в повній мірі відчувати зміни настрою ліричного героя, сприймають його швидше як літературного персонажа. У цьому вчителю допоможе звертання до біографічних подій в житті Кобзаря.

Вивчення геніального Шевченкового доробку може стати серйозним засобом формування світогляду учнів сучасної початкової школи, їх патріотичного, естетичного, морального становлення. Таким чином, молодші школярі з юних літ долучаються до безсмертного поетичного слова. Звичайно, потужний Кобзарів набуток не можна обмежувати рамками дитячої літератури. Проте й ті кілька поезій, які вивчаються на уроках читання у початковій школі, можуть багато дати для становлення маленьких громадян незалежної України.

Література:

1. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література / Л. М. Кіліченко, П. Я. Лещенко, І. М. Проценко. – К. : Вища шк., 1979. – 332 с.
2. Шевченко Т. Кобзарик / Т. Шевченко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – 60 с.
3. Ізборник. Історія України IX-XVIII ст. Першоджерела та інтерпретації [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua>. – Назва з екрана.
4. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения : в 3 т. / В. А. Сухомлинский. – М. : Педагогика, 1979. – Т. 1. – 558 с.

УДК 37018:378.4:821.161.2

Гоголь Наталія

ДМИТРО ПАВЛИЧКО – НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ МАЙСТЕР ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ (ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ)

У статті подано літературно-музичну композицію «Д. Павличко – неперевершений майстер інтимної лірики». У роботі наголошено на тому, що поезія любові Дмитра Павличка становить невід’ємну частину вітчизняної інтимної лірики, а також вирізняється багатогранністю тематики і поетики. У літературно-музичній композиції використано поезії Д. Павличка, вміщені до збірки «Таємниця твого обличчя», визначено характерні особливості інтимної лірики поета, простежено еволюцію ліричного героя, розкрито особливості творення митцем художніх образів.

Ключові слова: інтимна лірика Д. Павличка, збірка поезій «Таємниця твого обличчя», літературно-музична композиція.

В статье представлено литературно-музыкальная композиция «Д. Павлычко – непревзойденный мастер интимной лирики». В работе отмечено, что поэзия любви Дмитрия Павлычка занимает значительное место в украинской интимной лирике, отличается многообразием тематики и поэтики. В литературно-музыкальной композиции использовано поэзии Д. Павлычка из цикла «Тайны твоего лица», определены характерные особенности интимной лирики поэта, отслежено эволюцию лирического героя, раскрыты особенности создания поэтом художественных образов.

Ключевые слова: интимная лирика Д. Павлычка, цикл поэзий «Тайна твоего лица», литературно-музыкальная композиция.

The article presents the literary and musical composition «Dmytro Pavlychko – unsurpassed master of intimate lyricism». In this paper we discuss the poetry of love by Pavlychko, which forms an integral part of the domestic intimate lyrics, features a multifaceted topics and poetics. In the literary and musical composition we use poetry by D. Pavlychko that are contained in the book «The Mystery of your face», determine the characteristics of intimate lyrics by the poet, trace the evolution of lyrical hero, disclose specifics of creating artistic images.

Key words: intimate lyrics by D. Pavlychko, collection of poetry «The mystery of your face», literary and musical composition.

Кожен письменник пов’язаний із певною епохою, але не кожному судилося переступити межу епох, вкотре підкорити час, заявивши про свою присутність у ньому. Творчість талановитого поета, лауреата Державної премії імені Т. Шевченка, відомого громадського діяча, дипломата Дмитра Васильовича Павличка стала реальним надбанням української літератури. Його поезія не лише відображає, й а виражає добу митця, сповнену надзвичайно інтенсивних і вагомих духовних процесів у житті українського суспільства.

Варто зазначити, що тематичний спектр лірики Д. Павличка надзвичайно різноманітний. Слово поета виразне й самобутнє, відшліфоване до блиску і точно, сповнене почуттями любові і ненависті, багате на барви і голоси, воно лине дзвінко і щиро. Продовжуючи традиції вітчизняної і світової класики, народної пісні, Д. Павличко витворив свою, притаманну тільки йому манеру письма, власний стиль.

Поетичний доробок митця досліджували літературознавці: Ю. Барабаш, Н. Гришаєнко, В. Дончик, В. Іванисенко, М. Ільницький, Р. Лубківський, Ю. Мельничук, В. Моренець, Л. Новиченко, І. Равлів, Г. Радько, Т. Салига тощо. Особливо актуальними є дослідження патріотичної та інтимної лірики Д. Павличка останніх десятиліть.

Творчість Дмитра Павличка – переплетіння багатьох тематик, інтонацій, сплетіння різноманітних колізій. Почуття любові у творах поета – це пробудження всього світлого і чудового у душі людини. Сяйво любові широко розлилося у творах Д. Павличка. Поет змальовує любов до України, сім’ї, народів, любов до життя, людської доброти і краси людської душі. У його поезіях яскравими гранями промениться любов до природи, культури і найчудеснішого її вияву – мови. У творах митця також іскриться любов до праці, пошана до людей праці, передусім праці хліборобської.

Тема кохання, болісного, жагучого, неминуха розлука – одна із характерних рис творчості Д. Павличка. Ліричний герой поета – наш сучасник, духовно багата людина, що вміє бачити і тонко відчувати красу. Його кохання чисте і щире, в інтимній ліриці Д. Павличка криється глибинний прихований зміст.

Суперечливість відношення до почуття, протиріччя природи любові, стало ґрунтом поезії, що створювала суперечливо складні, глибокі і різні за відтінками прояву у слові жіночі образи. Образ великого кохання, – образ Жінки у творчості Дмитра Васильовича Павличка пройшов трансформаційний шлях крізь десятиріччя, через життя поета, знайшовши витоки у збірці «Пахощі хвої», злегка відкрив таїну любові у «Таємниці твого обличчя», продемонстрував усю свою красу, витонченість еротизму й незрівнянність у збірці «Золоте яблуко».

У статті ми ставимо за мету розкрити тему кохання, яка була і є однією з центральних тем у творчості Д. Павличка; звернути увагу на те, що поет трактує любов по-своєму, наскрізь оригінально і самобутньо. Інтимні вірші поета – це не звичайне освідчення в почутті, в них є значно більше – несвідомі глибини душі, вічна туга не так за самим коханням, як за молодістю, невідворотним плином часу, неминучістю втрат, розумінням того, що ідеал краси і кохання має бути незбагненно неосягнучим.

Поставлена мета передбачає виконання таких завдань: у поданій літературно-музичній композиції «Д. Павличко – неперевершений майстер інтимної лірики» розкрити красу і силу любові, чистого почуття, яке наснажує, окрилює, спонукає до подвигів; визначити характерні особливості інтимної лірики Д. Павличка (за збіркою «Таємниця твого обличчя»), проаналізувати динаміку інтимного мотиву у творчості Д. Павличка, простежити еволюцію ліричного героя, розкрити художні особливості творення його образу.

Пропонуємо літературно-музичну композицію «Д. Павличко – неперевершений майстер інтимної лірики».

Мета заходу: ознайомити студентів із кращими зразками інтимної лірики Д.В. Павличка зі збірки «Таємниця твого обличчя»;

– вчити прагненню відчувати силу кохання, розвивати художній смак, удосконалювати навички виразного читання;

– виховувати культуру почуттів, любов до поезії, формувати уявлення про красу стосунків і почуттів.

Обладнання:

• вислови про кохання: «Кохання – воно від Бога» (В. Сухомлинський); «Любити – це означає насамперед віддавати коханій людині сили своєї душі, творити для неї щастя» (В. Сухомлинський); «Любов не може владарювати над людьми, але вона може змінювати їх» (Г. Гейне);

• портрет Д. Павличка, виставка книг поета (збірки «Пахощі хвої», «Таємниця твого обличчя», «Золоте ябко»);

• паперові серця, фотографії закоханих;

• музичні записи (оркестр Поля Морія «Історія кохання», «Шопен», «Любов блакитного кольору», «Adagio Albionі» (твір Р. Джазотто); аудіозаписи пісень на слова Д. Павличка: «Моя любове, ти – як Бог», «Дзвенить у зорях небо чисте», «Яворина», «Розплелись, розсипались, розпались...».

Епіграф:

Моя любове, ти як Бог:
Я вже не вірю, що ти є.
У безлічі земних тривог
Згубилося ім'я твоє.
Дмитро Павличко.

Перебіг заходу

Ведуча

Горять свічки і музика лунає,
Вогонь кохання у серцях палає.
Що знають люди про любов?
І як про неї говорити?
Немає слів, немає мов,
Щоб почуття це зрозуміти!

Ведучий

Якби усі багатства світу
Нам обіцяли за любов,
Належало б відмовитись, щоб знов
Безцінним скарбом цим заволодіти!

Ведуча. Кохання! Ніхто й ніколи не в змозі до кінця пояснити цю велику загадку життя. Тисячоліттями її прагнули розгадати мудреці всього світу, найкращі поети оспівували кохання, намагаючись проникнути у його глибини.

Ведучий. Від сотворіння світу всім правила любов. Скільки бурхливих пристрастей, потрясінь, вулканічних вибухів, почуттів бачив світ від своїх першопочатків! А скільки творів мистецтва, скільки безсмертних шедеврів було народжено коханням.

Ведуча. Кохання – це неземне почуття, яке віками оспівується художниками, музикантами, скульпторами, піснярами, а також поетами і письменниками. До видатних співців кохання належить і Д. Павличко – син мальовничого Прикарпаття, який зумів у складну і несприятливу пору суспільно-політичного життя не оминати це почуття своєю увагою та серцем.

Ведучий. Любовна лірика Д. Павличка має ту щасливу прикмету, що, будучи глибоко особистісною і винятково суб'єктивною, вибирає в себе особливості доби – аж до найболючіших, зокрема політичних, невіддирних від поетової долі й невід'ємних від його духовного життя.

Студент І. Перу Д. Павличка належить поетична збірка під назвою «Таємниця твого обличчя». Митець виспівав свою «Таємницю...» неначе одним подихом, вклавши в неї світлу радість, тиху печаль і тугу осяяного й збентеженого великим коханням серця ліричного героя. Збірка розпочинається поезією, в якій Д. Павличко відображає кредо свого життя:

Живу, як той гірський потік,
На спокій – ні хвилини.
Іскрюсь від кременя в бігу,
Туманюся від глини... [4, с. 291].

Та незважаючи на нестримний потік життя, митець знаходить час для кохання, яке для поета – велика сила, що відкриває, освітлює найпотаємніші куточки його душі.

Студент 2. Інтимно-еротичні мотиви відлунюють і в поезії, що відкриває найінтимніші «таємниці обличчя» коханої жінки. У юності – красою ніжної стеблини, у зрілості – білим чолом, у сивині – саявом мудрості.

Кохання – це почуття, без якого неможливо прожити ані хвилини. Ліричний герой переживає і радість кохання, і очікування милої, зустрічі з нею, і гіркоту розлук та розчарувань. Чекання закоханого – найхвилююча мить у житті. Дорога, якою прийде кохана, – найдовша. Таємниця обличчя жінки – найбільша з усіх таємниць.

Декламація поезії.

Найдовша з усіх доріг –
Дорога твого приходу.
Найбільша з усіх таємниць –
Таємниця твого обличчя.
Ми прощаємося на день,
Ніби розходимося на віки.
І твій слід на моєму серці
Поглиблюють кожні очі [4, с. 302].

Студент 3. Любов як вседержительниця життя – це єдиний і наскрізний мотив інтимної лірики Д. Павличка, таємниця, яку він береться розгадати. Як зазначає сам поет, його вірші не є фотографіями дійсності, вони відображають скоріше те, що діялося в його душі, коли любив і спізнавав найглибшу тайну людського буття. За переконанням митця, на світі немає нічого солодшого й зіркішого, міцнішого й тендітнішого, святішого й гріховнішого за кохання [2, с. 50].

Справжнє кохання приносить велику радість, зачаровує все довкола. Навіть біль кохання стає для закоханих солодкою мукою.

Декламація поезії.

Радуйся, дівчино, разом зі мною
Сонцем і ясною голубизною,
Ласкою леготу, листям на кленах,
Білою стежкою в травах зелених.
Радуйся, дівчино, болем кохання,
Смутком цілованих до зомління,
Голосом матері в серці твоєму –
Кільчику ясному в тьмі чорнозему
[4, с. 320].

Студент 4. Ліричний герой поезії – закоханий юнак. І у день, і в ночі він думає лише про кохану. Юнакові наснилися не очі, не руки, не тіло, а тільки голос милої. Раптом золотою хвилиною замерехтіла постать дівчини. Який чудовий сон!

Декламація поезії.

Так гарно ти снилась мені:
Не руки, не очі, лиш голос,
Лиш голос, як день у вікні,
Як вітру знадлива голість.
Наче в блакиті зоря,
Ти в слові замерехтіла.
Зринали, як блиск янтаря,
Згини твого тіла.
Зринали й зникали вмить
Хвилиною золотою.
І серце хотів я вмити
Тим світлом і чистотою.
Раптом – пробудження грім,
Де ж ти пропала, ноче?
Метелик у серці моїм
Вогкими крильми тріпоче [4, с. 326].

Студент 5. Побачення із коханою – найсолодша і найщасливіша мить. Тоді сяє сонце і на небі, і в душі. Досить часто в поезіях Д. Павличка образ коханої жінки переплітається з образом матері, яка віддала синові усю свою ласку і тепло. Руки коханої нагадують руки матері. *Декламація поезії.*

Коли до тебе прилечу,
Засяє в сонці все навкруг,

Як після теплого дощу
В росі важкій зелений луг.
Ти руку покладеш мені
На очі, сповнені провин, –
І риси матері ясні

Побачу я крізь пальців плин [4, с. 303].

Студент 6. Закоханий юнак прагне відвернути від коханої сум і печаль. Він ладен віддати усю свою любов і ніжність, аби зробити дівчину щасливою. *Декламація поезії.*

Що я для тебе маю?
Серце! Руки! Уста!
Так, моя сумноока,
Так, моя золота.
Я тебе обгорну руками,
Поцілунками обів'ю,
А в серці, на самім денці,
Сховаю печаль твою [4, с. 347].

Студент 7. Дмитро Павличко виспівав тему кохання ніби одним подихом, вклавши в неї радість, тиху печаль і тугу осяяного й збентеженого великим коханням серця. Хлопець так кохає дівчину, що в його сльозі застигає сонце її очей.

Декламація поезії.

В моїх повіках напівсонних
Застигло сонце молоде.
Як бджолами покритий сонях,
Воно так міниться й гуде.
Між сновидінням і явою
В моїй сльозі стоїш і ти,
І над твоєю головою
Палають соняшні світи [4, с. 312].

Ведучий. Кохання, оспіване Д. Павличком, спонукає читачів до роздумів, підносить у помислах і ділах, робить благороднішими. Вірш поета «Моя любове, ти – як Бог?» – є яскравим прикладом. Любов осяє душу людини. Любов не можна побачити й почути так само, як Бога, її дано лише відчувати. З вершини життєвого досвіду поет оспівує любов як найбільшу цінність життя. Ліричний герой дбайливо береже кожну зустріч, кожний духовний порух, щиро цінує дароване долею почуття:

Моя любове, ти – як Бог:
Я вже не вірю, що ти є.
У безлічі земних тривог
Згубилося ім'я твоє [4, с. 292].

Ведуча. Ця поезія, як багато інших творів Д. Павличка стала прекрасною піснею. Пропонуємо послухати аудіозапис пісні «Моя любове, ти – як Бог» у виконанні молодого співака Тараса Курчика.

Студент 8. Кохання, за філософією поета, невіддільне від загальнолюдських цінностей, якими для українців є хліб, рідна земля, сонце, пісня, долоні, вуста коханої жінки. Павличко порівнює кохану із Землею, Всесвітом, Богом. У кожній часточці Всесвіту поет відчуває запах коханої. Вірш «Ти пахнеш, як листя весняне...» складається з чотирьох строф, кожна з яких починається рефреном «Ти пахнеш...», а далі йде порівняння.

Декламація поезії.

Ти пахнеш, як листя весняне,
Як дитинство моє полотняне,
Як тепла малинова стежка,
Як мамина срібна сережка.
Ти пахнеш, як племін живиці,
Як біленький дзвінок медуниці,
Як вулик, де сховане сонце,
Як маминих мрій волоконце.
Ти пахнеш, як виспане море,
Як жіноче невидиме горе,
Як пилок на пшеничній ниві,
Як мамині руки саяливі.
Ти пахнеш, як роси на житі,
Як столи, рушниками накриті,
Як співаюча стружка ялова,
Як мамина лагідна мова [4, с. 337].

Студент 9. Природа у поета – не просто зорове тло, а повноцінний об'єкт із нанизаними звуковими мікродеталлями зоро-слухової поетизації [5, с. 14]. У парадигмі переживань закоханого ліричного героя особливо вирізняються радість і біль. Безмірна радість від зустрічі з коханою перетворює звичайний

пейзаж у яскраве розмаїття барв квітучого саду, загострює всі відчуття ліричного героя, який сприймає навколишній світ крізь призму спалахів відчуттів, запахів і звуків.

Павличко – син лісоруба. Тому в його поезії поряд з коханням буває рідна йому стихія. Ліричний герой чекає кохану на поляні. Там – море суниць. Гудуть бджоли, сп'янілі від тепла. Нарешті приходить дівчина. У хлопця замирає серце. *Декламація поезії.*

Горить суницями поляна,
Як запаска. Гуде бджола
І так літає, наче п'яна
Від запахучості й тепла.
Сховавшись у гілля зелене,
Чекаю на своє дівча.
Воно вже йде, вже серце з мене
Виймає, як гніздо з куща [4, с. 313].

Студент 10. Любов нерозривна з природою, бо людина – її дитя. Природа підсилює почуття, збагачує душу. Світ кохання у поезіях Д. Павличка тісно переплітається із світом природи, адже вона така чудова, її не можна не любити.

Декламація поезії.

Ми вийдем з тобою на листя опалі,
Де сяє повітря, як сиві опали,
Ми станем з тобою, як олень і ланя,
Вслухатися в лісу бентежне волення.
Очиститься подих і голос від диму,
Я пісню з тобою високо нестиму,
Трава там заграє, і вітер затрубить,
І постріл мисливця нас раптом розбудить [4, с. 297].

Студент 11. Досить часто Д. Павличко у своїх поетичних творах змальовує осінню пору, як то етап у житті людини, коли необхідно замислитись на тим, що вже зроблено, чого досягнуто.

Наповнення сонетів осінніми пейзажними мікрообразами – наскрізний мотив зрілого Павличка. Осінь у його творах відображає стан душі, оповитий ліричним смутком за відшумілою молодістю. Перша сивина на скронях – це один із найчастіше вживаних образів, що символізує перехід життя в інший вимір:

Не бійся сивини моєї –
Вона тебе не забруднить,
Ця біла, наче цвіт лілеї,
Ця, наче небо, синя нить.
В ній голова моя зігріта,
Неначе в мареві гора.
Це подих не зими, а літа,
Це дим незримого костра [4, с. 295].

Ведуча. Доволі часто Д. Павличко вдається до психологічного паралелізму. Це ті народно-фольклорні джерела, без яких його поезія немислима. Спогад про молодість як непримирення із сивиною створює низка пейзажних деталей: «Неначе дерево безлисте, / Стоїть моя душа в полях», «Моя душа, немов тополя, / Зазеленіла на снігу», «Моя душа, немов черешня, / Понад снігами зацвіла», «Моя душа над снігом стала, / Неначе яблуня в плодах» [4, с. 305].

Ведучий. Поезії Д. Павличка вирізняються своєю милозвучністю та мелодійністю, тому їх так приємно співати. Велика кількість поетичних творів митця покладена на музику композитором О. Білашом. Творча співпраця поета і композитора вилилася у прекрасні пісні, які стали народними. Послухайте пісню «Дзвенить у зорях небо чисте» у виконанні студентського дуету (або аудіозапис пісні у виконанні А. Мокренка та Л. Остапенко).

Студент 12. У зрілій ліриці Дмитра Павличка характерною рисою ліричного героя поступово стає філософічність. Поет прагне збагнути таємницю кохання, яке має особливе значення в його житті. Для нього це і наближення до вічності, і насолода та страждання, і радість зустрічі та біль розлуки, і боротьба життя за смертю. Воно – єдине мірило життя, «вічна таємниця», котру ліричний герой прагне розгадати. Саме існування ліричного героя залежить тільки від кохання. Коли воно згасне, то скінчиться й життя.

Я буду на світі,
Допоки незнане світло
В обличчі твоєму світить.
Я житиму доти,
Допоки горіти буде
Долоні твоєї дотик [4, с. 332].

Студент 13. В основі поезії-пісні «Я стужився, мила, за тобою» – улюблений образ явора та його милої яворини, їхнє безнадійне кохання. Явір, оспіваний в народних піснях, стає символом болю, туги, неподоланого любовного почуття. Поезія «Я стужився, мила, за тобою» має другу назву – «Явір і яворина». Цей вірш – своєрідна містерія. У ній – вічний потяг людини до гармонії у світі, прагнення взаємної любові.

За народними віруваннями явір – символ печалі, нещастя, смутку. Явір – свідок смерті та вбивства і загалом вбивства людини. Вода, яка тече з-під явора, – символ сліз. Під цим деревом оплакують своє горе. Листя з явора, що впало в криницю, занепащає її. За повір'ям, явір виростає з лиця убитого, на це дерево перетворюється людина, вбита горем, – хлопець чи чоловік від невзаємного кохання до жінки.

Ведучий. Класична довершеність слова, внутрішня боротьба образів-символів, глибоке проникнення в духовний світ людини – такі риси поетичної тканини вірша, який став блискучим романсом. Послухайте аудіозапис пісні «Явір і яворина» у виконанні А. Мокренка і Л. Остапенко (чи у виконанні студентського дуету).

Студент 14. Журливі пошук любові – не єдина грань у багатому й суперечливому внутрішньому світі ліричного героя. Поступово він віднаходить спокій і гармонію з навколишнім світом. Стихія природи органічно та владно входить у вірш. Бачити, відчувати, дослухати земні голоси – потреба така ж сильна, як і потреба любити. Вони невіддільні одна від одної ще й тому, що в них обох є спільний життєтворчий початок, і це дає право поетові проектувати риси коханої на риси природи, а природу ототожнювати з коханою жінкою. Складний світ людської душі розкривається по-новому.

У поезіях Дмитро Павличко використовує своєрідні образи-порівняння: дівчина – дощ, хлопець – явір, листки – свічі. Дівчина приходить з неба, а потім – із землі.

Декламація поезії.

Ти – як дощ. А я – мов явір.
Хочу листям тебе зловить.
Але в кроні, як сні в уяві,
Крапельни твої лиш мить.

Щоб листки мої, наче свічі,
Твоїм світлом засяяли в млі,
Ти повинна приходити двічі:
Спершу – з неба, а потім – з землі [4, с. 310].

Ведучий. У збірці «Таємниця твого обличчя» навіяні досвідом віку роздуми зумовлюють домінуючий стан смутку ліричного героя, туги за хмільною порою, що безповоротно поринула в минуле. Уже зникла молода ілюзія, що кохання буде тривати вічно, а натомість прийшло розуміння конечності почуття.

Ведуча. У поезії «Розплелись, розсипались, розпались» Д. Павличко зображує скороминучість людського життя. Час минає і немов коси розплітаються, минають дні літа, а «закохані ще не накупились в морі кохання». Ліричний герой пропонує своїй коханій поплинути у вирій за літами молодості. Та, на жаль, їхні крила вкриті позолотою і їх важко підняти. Ця поезія, як і багато інших творів зі збірки «Таємниця твого обличчя», стала прекрасною піснею. Звучить пісня «Розплелись, розсипались, розпались...» (у виконанні студентського дуету або аудіозапис пісні).

Ведучий. Усе життя – від юнацького першого захоплення до сивочолого замилювання жінкою ліричний герой поезії Д. Павличка намагається розгадати таємницю кохання. Саме воно мучить його, але разом із тим робить по-справжньому щасливим, стає рушієм його життя. Усе втратило б сенс без цієї вічної загадки й насолоди, перетворилося б на пустирище, сірість.

Ведуча. Пам'ятайте, що любов – це насамперед відповідальність за ту людину, яку ти полюбив, за її долю, її майбутнє. Щоб кохання було таким чистим, світлим, як його змальовує Д. Павличко, треба так його цінувати, як це робив поет. Немає якоїсь спеціальної науки про кохання, пам'ятайте це – наука людяності, хто опанував її азбуку, той готовий до благородних духовно-психологічних і морально-естетичних стосунків. Кохання – це найсуворіший екзамен людяності [1, с. 47].

Література:

1. Богущкий З. Г. Так ніхто не кохав : Про кохання / З. Г. Богущкий // Позакласний час. – 2010. – № 1. – С. 46–52.
2. Маковей Г. Еротична лірика Дмитра Павличка (збірка «Золоте ябко») / Ганна Маковей // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 50–57.
3. Міносян Н. Маленькі історії про велике кохання: Сценарій літературно-музичної вітальні / Наталя Міносян // Шкільний світ. – 2008. – № 6. – С. 19–20.
4. Павличко Д. Вибрані твори в двох томах / Д. Павличко. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 2. – 478 с.
5. Савчин Т. О. Сонети Д. Павличка. Поетика жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. О. Савчин. – К., 1999. – 20 с.

УДК 81'373.611'38

Дацюк Вікторія

СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ІМЕННИКОВИХ СУФІКСІВ В ІДІОСТИЛІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

У статті висвітлено особливості словотвору іменників в ідіостилі Т. Г. Шевченка. На основі збірки «Кобзар» проаналізовано способи творення іменників за допомогою суфіксів на означення зменшеності-пестливості та збільшеності-зрублості; охарактеризовано засоби емоційно-експресивного словотвору в поезії Т. Г. Шевченка.

Ключові слова: засоби словотвору, емоційно-експресивний словотвір, афікси, іменникові суфікси.

В статье рассмотрены особенности словообразования существительных в идиостиле Т. Г. Шевченко. На основе сборника «Кобзарь» проанализированы способы образования существительных с помощью суффиксов для обозначения уменьшительности-ласкательности и увеличительности-прибрежистельности; охарактеризованы средства эмоционально-экспрессивного словообразования в поэзии Т. Г. Шевченко.

Ключевые слова: средства словообразования, эмоционально-экспрессивное словообразование, аффиксы, относящиеся к существительному суффиксы.

The features of word-formation of nouns are reflected in the style of T. G. Shevchenko in the article. On the basis of analysis of «Kobzar» it is described as uses facilities of word-formation in the poetry of T. G. Shevchenko.

Keywords: facilities of word-formation, emotionally-expressive word-formation, affixes, noun's suffixes.

Постановка проблеми. Словотворення органічно пов'язане з живими процесами розвитку лексики. Нові слова обов'язково оформляються за граматичними законами певної мови, підводяться під відповідні лексико-граматичні розряди, тобто частини мови. Надзвичайно багаті словотворчі засоби української мови, для яких характерна стилістична виразність, що в різних стилях і навіть у різних авторів виявляється по-різному.

Мові творів Тараса Шевченка властива особлива виразність естетичного змісту, задушевність та глибокий ліризм. Саме тому поетичні тексти «Кобзаря» надзвичайно насичені емоційною лексикою, словами з експресивними суфіксами.

Мета статті: охарактеризувати стилістичні особливості іменникових суфіксів у творчості Т. Г. Шевченка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемою стилістичних властивостей словотворчих засобів, стилістичної виразності суфіксів, теоретичних принципів деривації займалися такі мовознавці, як І. К. Білодід, С. Ф. Бондаренко, І. І. Ковалик, А. П. Коваль, М. Я. Плющ, О. Д. Пономарів, І. Г. Чередниченко та інші.

Виклад основного матеріалу. Мова – могутній універсальний засіб людського спілкування. Говорячи про розширення стилістичних ресурсів української мови, маємо на увазі передусім збагачення її експресивних засобів, тобто тих, що служать для образної, емоційно насиченої передачі думки. Саме в системі цих засобів концентрується вся виразова сила, вся краса українського слова.

Експресивними вважають виразово-зображувальні особливості мови на рівні лексичних, словотворчих і граматичних засобів. Вони можуть виявлятися в експресивній лексиці, особливих афіксах, тропях, стилістичних фігурах, і надають мові образності та емоційності

Засобами, що здатні висловити й передати почуття в нашій мові, здавна вважають емоційно-експресивні засоби словотвору, які найяскравіше використовуються у художньому стилі, оскільки тут найбільш багата палітра почуттів, емоцій і оцінок. Цим і визначена специфіка художнього стилю, яка полягає в конкретно-чуттєвій та конкретно-образній природі його виражальних засобів, а отже, і словотвірних одиниць.

Найпоширенішими засобами словотвору в художньому стилі є *афіксація* (спосіб творення слів за допомогою афіксів) та *словоскладання* (утворення складних лексем способом з'єднання двох або кількох слів, основ чи коренів в одну лексичну одиницю).

Надзвичайно широкі стилістичні можливості має в українській мові суфіксація. У художньому стилі найбільш активними є ті суфікси, які у звичайному, емоційно-нейтральному мовленні вживані досить рідко: на означення дружньої емоційності, іронії, сатири, збільшеності чи зрублості та деякі інші.

Найбільшою стилістичною виразністю з емоційно-експресивним забарвленням відзначаються слова із суфіксами зменшеності-пестливості.

Емоційно-експресивний словотвір у поетичних творах Т. Г. Шевченка характеризується тим, що зменшено-пестливі іменникові суфікси виживаються для вираження таких відтінків у змісті висловлюваного: здригнутості, зменшеності, пестливості, співчуття, співпереживання, голубливості, прихильності, теплоти, задушевності, бідності, нестатків, іронії, сатири чи сарказму.

Рання творчість Т. Г. Шевченка має багато спільних рис із народнопоетичною творчістю саме завдяки використанню зменшено-пестливих суфіксів.

Поряд із цими афіксами в українській мові використовують і суфікси збільшеності-згрубілості, які також відіграють важливу роль як емоційно-експресивні засоби.

У художніх текстах, у тому числі й Т. Г. Шевченка, ці суфікси вживають для підкреслення відтінків великого розміру, а саме: міцності, зневаги, презирства, іронії чи сатири.

Як зазначає І. Г. Чередниченко, для суфіксації в українській мові характерні дві функціональні лінії [5, с. 264]. Одні суфікси утворюють від певної основи різні слова з іншим значенням. Друга група суфіксів, поєднуючись з основою, не змінює ключової семантики слова, а лише вносить в його значення додаткові семантичні відтінки експресивного характеру. Саме такі відтінки часто надають певного стилістично-кolorитного забарвлення висловлюванню.

Мові творів Тараса Шевченка властива особлива виразність естетичного змісту, задушевність та глибокий ліризм. Саме тому поетичні тексти «Кобзаря» надзвичайно насичені емоційною лексикою, словами з експресивними суфіксами.

Найбільшу групу слів, утворених за допомогою суфіксів зменшеності-пестливості, становлять іменники. До експресивних іменникових суфіксів належать: *-оньк-, -еньк-, -ок-, -ець-, -ик-, -ечк-, -ечок-, -очок-, -усь-, -ус-, -ичк-, -чик-, -очк-*.

У поезії Т. Г. Шевченка, вони вживаються для вираження найрізноманітніших відтінків у змісті висловлюваного:

I. Суфікси, що підкреслюють значення здрібнілості: *У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молода / З своїм дитяточком малим* [6, с. 480].

Словом *дитяточком* за допомогою двох суфіксів *-ят-* і *-очк-* передається більший ступінь здрібнілості, порівняно зі словом *дитячко*. Такого ж значення набувають слова *хлоп'яточко* [6, с. 498; 556], *ягняточко* [6, с. 490] та деякі інші.

II. Суфікси на означення зменшеності: *Ставок, зребелька і вітряк / З-за гаю крилами махає* [6, с. 488].

До цієї групи належать і такі слова: *садочок* [6, с. 421; 488], *дітки* [6, с. 558], *віконце* [6, с. 220], *сонечко* [6, с. 76; 346], *колисочка* [6, с. 548], *свитка* [6, с. 82] та ін.

III. Суфікси, за допомогою яких вносяться відтінки пестливості: *Мов яблучко у садочку, / Кохалась дитина* [6, с. 345].

Тут відчувається надзвичайно ніжне і лагідне ставлення до героїв своїх творів.

IV. В деяких випадках суфікси зменшеності-здрібнілості можуть вживатися на означення співчуття, співпереживання.

Ось як пише поет про нещасливу долю дитини-сироти у вірші «На Великдень, на соломі»: *Одна тільки Сидить без обнови Сиріточка, рученята Сховавши в рукава* [6, с. 483].

V. Виразну емоцію голубливості містять іменники, які називають істот. Їх у творах Т. Г. Шевченка зафіксовано чимало: *хлоп'ята* [6, с. 64, 73], *голуб'ята* [6, с. 340], *байстря* [6, с. 209], *ягнята* [6, с. 330, 498], *внучата* [6, с. 280] і т. д.: *Сидить / Неначе й досі сивий дід / Коло хатиночки і бавить / Хорошее та кучеряве / Своє маленькеє внуча* [6, с. 512].

VI. Суфікси експресивності можуть також виражати відтінки прихильності, теплоти, задушевності: *Під хатою дідусь сивенький / Сидить, а сонечко низенько / Уже спустилось над Дніпром* [6, с. 356].

VII. Суфіксація, якою відтіняється картина убозтва, бідності, нестатків: *І Трахтемиров геть горою / Нечепурні свої хатки / Розкидав з долею лихою, / Мов п'яний старець торбинки* [6, с. 355].

VIII. Неповторно авторським є застосування словотвірних суфіксів здрібнілості (*-ок-, -очок-, -ик-, -усіньк-, юсіньк-, -ісіньк-* і т. д.), за допомогою яких створюється колорит різноманітних емоційних відтінків: прихованого осуду, стриманої іронії, сатири, сарказму, захвату, схвалення, доброзичливості та багато інших.

Досить іронічно звучать рядки з поеми «Сон»: *Штовхаюсь я: аж землячок, / Спасибі, признався, / З циновици гудзиками: «Де ти здесь узаясь?» / «З України»* [6, с. 213].

В такому ж значенні вжито слова: *сеймики* [6, с. 73], *панки* [6, с. 74], *царята* [6, с. 207], *москалики* [6, с. 28; 32; 264], *жидок* [6, с. 347], *княжата* [6, с. 387], *панята* [6, с. 387] та ін.

Сатиру відчутно у вірші «Юродивий»: *Ведеш мене з тюрми, з неволі / Якраз на смітничок Миколи, / І світиши, і гориш над ним / Огнем невидимим, святим, / Животворящим, а ізгною / Встають стовпом передо мною / Його безбожії діла...* [6, с. 530].

Суфікси на означення зменшеності та пестливості забарвлюють не тільки окреме слово, але й ціле речення.

Наприклад, рядки з «Катерини»: *Подивилась на дитину: / Умите сльозою, / Червоніє, як квіточка / Вранці під россою...* [6, с. 40].

Слова, утворені за допомогою суфіксів експресивності досить різноманітні за семантикою. Їх використовують для:

- назв частин тіла: *личко* [6, с. 16; 31; 56], *оченята* [6, с. 38; 56; 305], *бровенята* [6, с. 41; 45], *рученята* [6, с. 77; 273], *серденько* [6, с. 38; 51; 56], *головонька* [6, с. 33; 40; 310] та ін.;

- назв одягу: *сорочечка* [6, с. 344; 346], *сороченя* [6, с. 549], *сороченята* [6, с. 553], *шапочка* [6, с. 406; 483], *свитка* [6, с. 82], *чобітки* [6, с. 483], *рукавчата* [6, с. 344], *хустиночка* [6, с. 29; 229; 368];

- назв спорідненості: *батечко* [6, с. 33; 42], *братик* [6, с. 42; 311], *синочок* [6, с. 244; 270], *діточки* [6, с. 136; 295; 408; 411];

- назв тварин: *ягняточко* [6, с. 490], *ягнята* [6, с. 330, 498], *ласочка* [6, с. 82; 347], *кішечка* [6, с. 206], *коник* [6, с. 18], *козень* [6, с. 945];
- назв абстрактних понять: *доленька* [6, с. 386; 408; 531], *недоленька* [6, с. 21; 56; 98], *порадонька* [6, с. 46; 48; 424; 532];
- імен: *Катруся* [6, с. 29; 36; 39], *Мариночка* [6, с. 13], *Степанчик* [6, с. 241; 249], *Яриночка* [6, с. 244], *Ганнуся* [6, с. 144; 147], *Петрусь* [6, с. 136].

Слід наголосити, що в сучасній українській мові деякі суфікси можуть бути багатозначними. Наприклад, суфікс *-ин-*, який може вносити у слово такі емоційні відтінки:

1) самотності: *Один я на світі без роду, і долі* – / **Стеблина-билина** на чужому полі [6, с. 81];

2) пестливості, лагідності, співчуття: *Недовгий шлях – як човнові / До синього моря – / Сиротині на чужині, / А там – і до гора* [6, с. 131].

Слово *сиротина* у такому значенні трапляється на сторінках «Кобзаря» досить часто [6, с. 16; 24; 38; 44; 215; 375].

3) вказівки на недоброякісність: *жупанина* [6, с. 375], *свитина* [6, с. 39; 99; 132; 315; 480], *ряднина* [6, с. 126], *торбина* [6, с. 37; 133; 309; 421] та ін.: *Чого ж смутна, невесела, / Заплакані очі? / У латаній свитинокці, / На плечах торбина, / В руці ціпок, а на другій / Заснула дитина* [6, с. 37].

Зменшено-пестливі суфікси можуть використовуватись у художніх творах і для стилізації під народнопоетичну творчість. У поезіях Т. Г. Шевченка, особливо в ранній творчості, це дуже чітко простежуємо: *Защебече соловейко / В лузі на калині, – / Заспіває козаченько, / Ходя по долині* [6, с. 56].

Тому на сторінках «Кобзаря» досить часто знаходимо такі поширені у народних піснях та думах слова, як *зозуленька* [6, с. 18; 199], *соловейко* [6, с. 24; 51; 208], *козаченько* [6, с. 15; 47; 56], *серденько* [6, с. 28; 35; 47; 51; 75], *чумаченьки* [6, с. 37; 221; 434], *вороженьки* [6, с. 31; 49] та інші.

Вирізняємо ще одну особливість мови поетичних творів Тараса Шевченка: використання суфіксів *-ен-*, *-ят-* при утворенні назв неістот для вираження лагідності та прихильності: *оченята* [6, с. 31; 50; 305], *бровенята* [6, с. 41; 45], *рученята* [6, с. 75; 273]: *Одна його доля – чорні бровенята, / Та й тих люде задрі не дають носити* [6, с. 41].

Стилістичної виразності художньому тексту надає суміжне повторення слів однакової чи спорідненої семантики. Але особливого значення цей прийом набуває, коли одне з них утворене за допомогою зменшено-пестливих суфіксів: *Той блукає за морями / Світ переходжає; / Долі-доленьки шукає – / Немає, немає...* [6, с. 237].

Розглянувши стилістичну роль суфіксів зменшеності-пестливості, висновуємо, що саме за їх допомогою у художньому тексті виражені найрізноманітніші емоційно-експресивні відтінки.

У поетичних творах Т. Г. Шевченка продуктивним засобом створення емоційного колориту, яскравості, образності мови є суфікси на позначення збільшеності-згрубілості (*-езн-*, *-ищ-*, *-юк-*, *-уга-*, *-юга-* та ін.). Вони відіграють важливу роль як експресивно-характеристичні засоби. У художній літературі ці афікси вживають для підкреслення різних відтінків:

1) великого розміру: *І шаблюка, мов гадюка, / Й ратище – дрючина, / Й самопал семип'яденний / Повис за плечима* [6, с. 243].

2) сили, міцності: *Чорна хмара з-за лиману / Небо сонце криє, Синє море звірюкою / То стогне, то виє...* [6, с. 64].

3) зневаги, презирства і загалом грубої характеристики: *Степи мої запродані / Жидові, німоті, / Сини мої на чужині, / На чужій роботі* [6, с. 194].

4) іронії: *Жидюга / Дрижить, зігнувшись / Над каганцем: лічить гроші / Коло ліжка, клятий* [6, с. 76].

5) сатири: *А ці добрі люде / Найдуть тебе всюди, / І на тім світі, добряги / Тебе не забудуть* [6, с. 439].

Висновки. Отже, проаналізувавши творення іменників за допомогою суфіксів на означення зменшеності-пестливості та збільшеності-згрубілості, висновуємо, що зазначені іменникові афікси дуже продуктивні у поетичній мові Т. Г. Шевченка і виконують вагомий стилістичний роль, оскільки надають найрізноманітніших емоційно-експресивних відтінків як окремому слову, так і реченню, і навіть цілому тексту. Також у поетичній мові Т. Г. Шевченка яскравих стилістичних можливостей набувають іменники, утворені шляхом словоскладання і дуже рідко – шляхом префіксації.

Література:

1. Ковалик І. І. Основні проблеми вчення про словотвір / І. І. Ковалик // Українська мова і література в школі. – 1970. – № 10. – С. 22–30.
2. Плющ М. Я. Словотворення та вивчення його в школі / М. Я. Плющ. – К. : Рад. шк., 1969. – 130 с.
3. Пономарів О. Д. Стилістика сучасної української мови / О. Д. Пономарів. – К. : Либідь. – 1993. – 248 с.
4. Сагач Г. М. Експресивний словотвір у фольклорі / Г. М. Сагач // Культура слова. – К. : Наукова думка, 1980. – Вип. 19. – С. 18–22.
5. Чередниченко І. Г. Нариси з загальної стилістики сучасної української мови / І. Г. Чередниченко. – К. : Рад. шк., 1962. – С. 264–284.
6. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.
7. Шевчук О. С. Стилістичні функції словотворчих засобів / О. С. Шевчук // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 5. – С. 30–36.

УДК 372.882.1

Дмитренко Наталія

НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «ШЕВЧЕНКО. УКРАЇНА. СВІТ» У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ

У статті обґрунтовано дидактичну ефективність методу проектів у системі формування комунікативної компетентності студентів педагогічних ВНЗ I-II рівнів акредитації на прикладі навчального проекту «Шевченко. Україна. Світ».

Ключові слова: інноваційні технології навчання, комунікативна компетентність, інтерактивні методи навчання, метод проектів, проект, комунікативно-діяльнісний принцип навчання мови, інформаційно-комунікаційні технології навчання.

В статье обосновано дидактическую эффективность метода проектов в системе формирования коммуникативной компетентности студентов педагогических ВУЗ I-II уровней аккредитации на примере учебного проекта «Шевченко. Украина. Мир».

Ключевые слова: инновационные технологии обучения, коммуникативная компетентность, интерактивные методы обучения, метод проектов, проект, коммуникативно-деятельностный принцип изучения языка, информационно-коммуникационные технологии обучения.

In the article the didactic effectiveness of the Method of Projects is proved in the system of the communicative competence formation for the students of the pedagogical High school of the I-II levels of accreditation on the basement of the studying project «Shevchenko. Ukraine. World».

Key words: Innovative learning technologies, communicative competence, interactive methods of teaching, method of project, project, communicative approach of the teaching language, informative-communicative teaching technologies.

Серед завдань, які постають сьогодні перед ВНЗ педагогічного профілю, найважливішим є «створення цілісної системи безперервної педагогічної освіти з урахуванням вітчизняного досвіду, національних традицій і тенденцій розвитку світових освітніх систем» [5, с. 9–23].

У реаліях глобального інформаційного суспільства особливо значущими є вимоги до системи підготовки вчителя початкової школи, зокрема, формування таких професійно-значущих якостей учителя, як потужний науковий потенціал, методична гнучкість і відповідальна особистісна позиція, гуманістична спрямованість у відносинах з учнями, батьками, колегами.

Як переконує досвід вітчизняної та зарубіжної системи освіти, одним із шляхів удосконалення професійної підготовки фахівців освіти загалом і вчителів початкової школи зокрема є використання інноваційних методів і технологій у навчально-виховному процесі, а саме методу проектів.

Мета статті полягає у тому, щоб розкрити дидактичний, розвивальний, виховний потенціал методу проектів як інноваційної педагогічної технології у системі формування комунікативної компетентності студентів педагогічних ВНЗ I-II рівнів акредитації на прикладі навчального проекту «Шевченко. Україна. Світ».

Основною метою навчання рідної та іноземної мови майбутніх педагогів є формування комунікативної компетенції, що означає оволодіння мовою як засобом міжкультурного спілкування, вміння використовувати мову як інструмент у діалозі культур і цивілізацій сучасного світу. Ця мета передбачає досягнення студентами педагогічних ВНЗ такого рівня комунікативної компетенції, який би забезпечував повною мірою ефективне спілкування в усній (говоріння, аудіювання) та писемній (читання, письмо) формах у межах визначення комунікативних сфер, тематики ситуативного мовлення та на основі вивченого мовного та мовленнєвого матеріалу.

Проблемі формування комунікативної компетентності суб'єктів навчального процесу приділяли увагу видатні педагоги та лінгвісти М. Бунаков, Ф. Буслаєв, В. Водовозов, К. Ушинський, В. Сухомлинський. Значний внесок у методику розвитку мовлення зробили Л. Авдоніна, М. Баранов, Б. Головін, Т. Ладиженська, М. Львов, Б. Панов, М. Рибнікова, А. Текучов, С. Чавдаров, Я. Стельмахович. На комунікативній спрямованості процесу навчання мови наголошували Т. Донченко, А. Купалова та інші дослідники. Сутність і структуру іншомовної професійної комунікативної компетенції з'ясовували А. Андрієнко, Г. Архипова, Н. Гез, С. Козак, О. Павленко, Н. Пруднікова, Ю. Федоренко, Н. Чернова та ін. Сучасна методична наука рекомендує весь процес навчання мови, як рідної, так і іноземної, спрямовувати на формування мовленнєвих умінь і навичок, вироблення комунікативної компетентності в результаті залучення учнів та студентів до вирішення мовно-мовленнєвих завдань на основі інтерактивних методів навчання (Ф. Бацевич, Л. Варзацька, М. Вашуленко, Л. Мельничайко, У. Кирмач, М. Пен-тилюк, М. Наумчук, О. Савченко, Л. Скуратівський, Г. Шелехова).

Продуктивність комунікації, тобто вміння спілкуватися з метою обміну інформацією, залежить від виконання таких завдань: ефективно отримувати інформацію, ефективно її передавати, досягати поставленої мети шляхом переконання співрозмовника й спонукання його до дії, отримувати додаткову інформацію про співрозмовника на основі знань про об'єктивні закономірності функціонування мови в суспільстві з метою визначення рівня соціально-культурного розвитку людини, здійснювати позитивну самопрезентацію – тобто справляти приємне враження про співрозмовника або читача на основі володіння культурою мовлення [8, с. 192].

Дослідники В. Аннушкін, В. Беломорець, А. Капська, Ю. Рождественський та інші відзначають, що рівень комунікативної компетентності суб'єктів навчального процесу не завжди виправдовує ті зусилля, які затрачаються на їхнє формування, і пояснюють це недостатньою розробленістю інтерактивних педагогічних технологій формування та вдосконалення комунікативних умінь і навичок на заняттях мови (рідної чи іноземної). Науковці підкреслюють: складність процесу формування комунікативної компетенції полягає у тому, що мовцем одночасно виконуються кілька операцій: аналіз мовленнєвої ситуації, добір лексичного варіанта мови, вибір стилю мовлення, граматичне конструювання висловлювання, логіко-композиційне конструювання тексту, врахування реакції слухачів або читачів на мовлення. Таким чином, необхідність реалізації комунікативно-діяльнісного принципу навчання мови у сучасній школі шляхом упровадження інтерактивних освітніх технологій є очевидною та актуальною.

Проведені Національним тренінговим центром США дослідження показують, що інтерактивне навчання дозволяє різко збільшити процент засвоєння навчального матеріалу, оскільки впливає не лише на свідомість студентів, а й на їхні почуття, волю (дії, практику). Результати цих досліджень відображені в схемі, що отримала назву «Піраміда навчання»: найменших результатів можна досягти за умов пасивного навчання (лекція – 5 %, читання – 10 %, аудіовізуальні методи – 20 %, демонстрування – 30 %), а найбільших – інтерактивного (групові дискусії – 50 %, дидактичні ігри – 70 %, навчання інших, застосування знань – 90 %) [4].

У. Кирмач підкреслює, що із численного арсеналу інтерактивних методів навчання до адекватних завдань формування комунікативної компетентності слід зарахувати метод проектів [4]. На наше переконання, метод проектів є одним із дієвих засобів оптимізації процесу формування комунікативної компетенції студентів педагогічних ВНЗ, який базується на принципах особистісно-діяльнісного підходу до навчання, активізації можливостей особистості, передбачає наявність суб'єктно-суб'єктних відносин, коли студент виступає не об'єктом, а суб'єктом навчання в умовах спілкування на засадах співпраці.

Метод проектів – це педагогічна технологія, що передбачає постановку реальної проблеми, практично значущої для учня або студента, для вирішення якої необхідні побудова алгоритму пошуку інформації, проведення дослідження, аналіз його результатів, створення нового кінцевого продукту, порівняння його з існуючим культурним зразком, оцінка його інновативності, презентація проекту. Відомості про використання цього методу у педагогіці подано у працях зарубіжних дослідників Дж. Дьюї, В. Кіппатрика, Е. Коллінгса, Т. Хатчинсона. Проблема проектної діяльності досліджено в численних роботах вітчизняних науковців у галузі філософії, педагогіки, психології – Ю. Бабанського, П. Блонського, Г. Ващенко, Л. Виготського, Б. Гершунського, В. Загвязинського, В. Ігнат'євої, Е. Каганова, І. Котова, М. Крупеніної, Л. Лебедевої, А. Леонтьєва, А. Макаренка, Р. Нємова, І. Підласого, Є. Полат, Л. Рубінштейна, А. Спіркіна, В. Сластєніна, Л. Фрідман, А. Хуторського, С. Шацького, В. Шульгіна, Г. Щукіної та інших.

Проте дидактичні особливості використання методу проектів у процесі навчання у педагогічних ВНЗ І-ІІ рівнів акредитації недостатньо мірою висвітлено у психолого-педагогічній літературі, хоча саме метод проектів, на наш погляд, надає можливість студенту сформувати та розвинути низку професійних компетентностей майбутнього педагога, в тому числі комунікативну компетентність.

Проект (від латинського «*proiektus*», буквально «кинутий уперед») – це задум, план, прообраз передбачуваного або можливого об'єкта; сукупність документів і розрахунків, необхідних для його створення [3]. Найбільш поширене визначення методу проектів таке: метод проектів – система навчання, за якої учні чи студенти здобувають знання і вміння в процесі планування і виконання поступово ускладнюваних практичних завдань – проектів.

Проект – цільовий акт діяльності, в основі якого інтереси суб'єктів навчального процесу; проектом є будь-який задум, що має мету, термін, конкретні кроки реалізації. На думку В. Гузєєва та інших науковців, метод проектів вимагає практичного використання теоретичних знань при вирішенні конкретних завдань або проблем у спільній діяльності студентів [1, с. 105-114]. Є. Полат підкреслює прагматичну спрямованість на результат проекту, який можна отримати при вирішенні тієї чи іншої практичної чи теоретично значущої проблеми. Цей результат можна побачити, осмислити, застосувати у реальній практичній діяльності. Щоб досягти такого результату, слід навчити дітей чи студентів самостійно мислити, знаходити і вирішувати проблеми, залучаючи для цього знання з різних галузей, уміння прогнозувати результат і можливі наслідки різних варіантів рішень, уміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки [7].

Таким чином, сутність проектної педагогічної технології полягає у функціонуванні цілісної системи дидактичних засобів (змісту, методів, прийомів тощо), що адаптує навчально-виховний процес до структурних та організаційних вимог навчального проектування. Воно, у свою чергу, передбачає системне і послідовне моделювання тренувального вирішення проблемних ситуацій, які потребують від

учасників освітнього процесу пошукових зусиль, спрямованих на дослідження і розробку оптимальних шляхів вирішення завдань, неодмінний захист кінцевого продукту, обов'язково особистісно або суспільно значущого, аналіз підсумків проекту.

Інноваційність методу проектів полягає у використанні інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), зокрема, з метою пошуку інформації використовуються пошукові інтернет-сервери та машини, для проведення аналізу результатів дослідження застосовуються програми Excel та Word, з метою підготовки кінцевого продукту та презентації його передбачається використання програм Power Point та Publisher.

Як зазначає І. Зімня, проект у дидактиці – це діяльність, що планується та реалізується учнями, студентами самостійно і в якій комунікація, мовленнєве спілкування вплетене в інтелектуально-емоційний контекст іншої діяльності [2]. Дослідниця спирається на думку Б. Ломова, котрий вказує, що йдеться не просто про дію, вплив одного суб'єкта на іншого (хоча це не виключається), а саме про взаємодію [6, с. 249].

Метод проектів, про що свідчить досвід проектної роботи в Луцькому педагогічному коледжі [9], значною мірою забезпечує формування комунікативної компетенції студентів: а) процес оволодіння мовним матеріалом та мовленнєвими навичками й уміннями здійснюється у контексті виконання індивідуальних творчих завдань; б) студенти (у складі малих груп або індивідуально) творчо працюють над виконанням особисто значущого для них проектного завдання, у якому кожен одержує свою частку роботи відповідно до особистих інтересів, нахилів, талантів; в) студенти самі відбирають необхідний матеріал, у тому числі мовно-мовленнєвий, планують зміст своєї діяльності та здійснюють її, досягаючи потрібного результату, що демонструється не оцінкою, а презентацією творчих розробок, буклетів, стінгазет, проведенням конференцій, виставок, показом фільмів, альбомів тощо; г) у навчальному процесі викладач виступає як організатор, керівник творчого процесу, як джерело ідей і порад.

Ми спробували дослідити ефективність використання методу проектів у процесі формування комунікативної компетенції майбутніх учителів початкової школи, залучивши студентів відділення «Початкове навчання» з додатковою кваліфікацією «вчитель іноземної (англійської) мови в початковій школі», «вчитель іноземної (німецької) мови в початковій школі», які пройшли спеціальний тренінг за програмою «Intel@Навчання для майбутнього» і отримали базові навички для виконання проектів (3 курс), а також студентів 1 курсу, які тільки набувають початкових навичок проектної діяльності, до участі у навчальному проекті «Шевченко. Україна. Світ».

Мета проекту – формування комунікативної компетентності (рідномовної та іноземномовної) майбутніх фахівців освіти; стимулювання студентів до самостійної навчально-пізнавальної діяльності; забезпечення можливостей для самоосвіти, саморозвитку, самовираження особистості у процесі пошуково-красназавчої роботи з метою дослідження питання «Тарас Шевченко і Волинь».

Теоретична складова проекту включає обсяг програмового матеріалу з навчальних дисциплін: «Українська мова», «Сучасна українська мова з практикумом», «Практичний курс іноземної (англійської) мови», «Теоретичний курс іноземної (англійської) мови», «Практичний курс іноземної (німецької) мови», «Теоретичний курс іноземної (німецької) мови», «Історія України», «Географія», «Інформатика».

Практична складова проекту спрямована на формування та удосконалення у майбутніх учителів початкової школи комплексних фахових умінь та навичок: а) загальнонавчальних: орфоепічних, орфографічних, пунктуаційних, лексичних, граматичних, синтаксичних; формування стійкої мотивації до вивчення рідної та іноземних мов; розвиток навичок користування довідковою літературою та іншими джерелами інформації; б) мовленнєвих: аудіювання, читання, письма, говоріння; перекладу з української на англійську мову; дотримання високої культури мовлення (українського й англійського); вироблення умінь і навичок в усіх видах мовленнєвої діяльності (аудіювання, читання, говоріння, письмо) і в різних сферах спілкування (особистісна, публічна, освітня); формування комунікативної компетенції; в) методичних: добирати відповідні форми і методи навчання, дидактичний матеріал; добирати оптимальні шляхи навчання; працювати з навчально-методичною літературою та іншими джерелами інформації; аналізувати, синтезувати, оцінювати отриману інформацію; розробляти план і алгоритм реалізації проекту; робити аналіз і самоаналіз діяльності у проекті; постійно удосконалюватись, підвищувати власний рівень навчальних досягнень (навички саморозвитку); виступати перед аудиторією, аргументовано висловлювати свою думку (комунікативні навички); г) інформаційно-комунікаційних: працювати з програмами Microsoft Office (Power Point, Publisher, Excel, Word) та пошуковими серверами Інтернету.

Студенти, працюючи у групах, досліджували питання: Тарас Шевченко – відомий чи невідомий? Тарас Шевченко – це символ України? Яку роль відіграла Волинь у долі і творчості Тараса Шевченка? Яке значення творчої спадщини Т. Шевченка для волинян? Хто досліджував питання про перебування Т. Шевченка на Волині? Чи відомий Т. Шевченко у світі? Чи потрібен Т. Шевченко сучасникам? Чи цікавий Т. Шевченко сучасним українцям? Навіщо Т. Шевченко світові?

На першому (підготовчому) етапі проекту студенти опрацьовували теоретичний матеріал з вищезазначених тем; обговорювали ключові та тематичні питання проекту, алгоритм дослідження, критерії оцінювання.

Другий етап мав на меті дослідження обраних тем, а саме: пошук інформації в науково-методичній літературі, ЗМІ та джерелах мережі Інтернет, опитування жителів Луцька та області, консультації з науковцями, краєзнавцями, видавцями – П. Крالیюком, В. Рожком, Н. Литвинюк, М. Мартинюком, екс-

курсії в Музей Шевченка, створений М. Куделею, у Національний історико-меморіальний заповідник «Поле Берестецької битви», у Дубнівську фортецю, у Почаїв, у села Секунь і Вербки (Ковельщина). Результати дослідження представлено у формі презентації Power Point, інформаційного листка та обговорено у колі однокурсників.

На третьому етапі з метою популяризації результатів проекту та подальшого його розширення студентами проведено ряд заходів: конференцію «Шевченко: відомий і невідомий», театралізоване дійство «Шевченко. Україна. Світ», конкурс читців творів Т. Шевченка, презентацію путівника «Шевченківські місця Волині», «Шевченківське свято» для учнів початкових класів школи-гімназії імені М. Левицького № 4 м. Луцька.

У ході проекту використано ряд інноваційних та інформаційно-комунікаційних технологій, які передбачають розвиток інтерактивних, комунікативних, комп'ютерних навичок, зокрема, навички роботи з комп'ютерними програмами Microsoft Office (Power Point, Publisher, Excel, Word), пошуковими серверами Інтернету та засобами мультимедіа.

Результатом проекту є укладений студентами українсько-англійський та українсько-німецький путівник «Шевченківські місця Волині». Результати дослідження репрезентовано на сторінках інформаційних бюлетенів, газети «Вісник коледжу», на сайті коледжу www.lpk.at.ua.

У процесі реалізації проекту ми дійшли висновку, що за допомогою навчального проекту «Шевченко. Україна. Світ» було створено умови для організації освітньо-розвивального середовища на основі збагачення особистісним змістом програмового змісту рідномовної та іншомовної освіти, в якому студенти виступають активними суб'єктами індивідуального професійного становлення; оцінки і самооцінки способів продуктивної навчальної діяльності; засвоєння нових знань студентами на основі постійного перетворення набутого суб'єктивного досвіду; структурування навчального матеріалу, забезпечення можливостей використання ІКТ, вибору змісту, виду та форми для виконання індивідуальних завдань – проектів відповідно до наявного суб'єктивного досвіду; формування комунікативної (рідномовної та іншомовної) компетентності майбутніх педагогів; активного стимулювання студентів до самостійної навчально-пізнавальної діяльності, забезпечення можливостей для самоосвіти, саморозвитку, самовираження у процесі здобуття фахової освіти.

Ефективність проекту підтверджується значним покращенням якості підготовки фахівців початкової школи, про що свідчать результати контрольних робіт з української мови, англійської мови, німецької мови, методики навчання української мови в початковій школі, методики викладання іноземної мови, а також підвищення теоретичного і практичного рівня проведення уроків у початковій школі студентами 3 курсу в рамках пробної педагогічної практики.

Отже, досвід упровадження методу проектів у систему фахової підготовки майбутніх учителів у Луцькому педагогічному коледжі доводить, що при раціональному плануванні, організації та управлінні самостійною та науково-дослідницькою роботою студентів на основі методу проектів підвищується ефективність навчально-виховного процесу та зростає якість підготовки спеціалістів для сучасної школи. Усвідомлення студентами істини, що в діяльності педагога гармонійно поєднуються теоретичні знання та мистецтво, нормативні елементи і творчість, стає рушійною силою для постійної самоосвіти, удосконалення педагогічної компетентності. Тому ми вважаємо, що метод проектів є інноваційною педагогічною технологією, здатною виконати одне з найважливіших стратегічних завдань на сьогоднішньому етапі модернізації вищої освіти України – забезпечення високого рівня підготовки спеціалістів, який відповідає міжнародним стандартам.

Незважаючи на різнобічність досліджень багатьох питань, які стосуються організації проектної діяльності, і безперечно теоретико-практичну значущість методу проектів як ефективної інноваційної педагогічної технології, проблема реалізації методу проектів у практику сучасної освіти залишається відкритою.

Література:

1. Гузев В. В. Консультации: метод проектов / В. В. Гузев, Н. В. Новожилова, А. В. Рафаева, Г. Г. Скоробогатова // Педагогические технологии. – 2007. – № 7. – С. 105 – 114.
2. Зимняя А. И. Педагогическая психология [Електронний ресурс] / А. И. Зимняя. – Режим доступу: <http://psychlib.ru/mgppu/zim/zim-001-.htm>.
3. Ісаєва Г. Метод проектів – ефективна технологія навчання [Електронний ресурс] / Г. Ісаєва. – Режим доступу: <http://osvita.ua/school/method/technol/1415/>
4. Кирмач У. К. Формування іншомовної комунікативної компетентності студентів як необхідна передумова їх професійного розвитку [Електронний ресурс] / У. К. Кирмач. – Режим доступу: <http://dspace.snu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/1884/1/2.pdf>
5. Концепція педагогічної освіти / Інформаційний збірник Міністерства освіти України. – 1999. – № 8. – С. 9–23.
6. Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / Б. Ф. Ломов. – М.: Наука, 1984. – 249 с.
7. Полат Е. С. Метод проектов [Электронный ресурс] / Е. С. Полат. – Режим доступу: <https://docs.google.com/document/d/13xOCJ50yaEkIzYq2kuRf3nbzVDewud6fcIkMzFqyrq4/edit?pli=1>
8. Практикум з методики навчання української мови / за ред. М. І. Пентилук. – К.: Ленвіт, 2003. – С. 192.
9. Федорець М. А. Навчальний творчий проект «Перекладацька діяльність Лесі Українки» / М. А. Федорець. – Луцьк: Педагогічний коледж, 2011. – 72 с.

УДК 821.161.2.0

Жалко Тетяна

ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ВІЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті порушено питання фольклорно-етнографічних візій Тараса Шевченка. Наголошено, що його творчість є органічним поєднанням фольклору та етнографії, а поезія загалом – витвір літератури високого художнього рівня, яка має потужний вплив на формування української національної ідентичності.

Ключові слова: Тарас Шевченко, традиційна культура, фольклор, етнографія, поезія.

В статье поднимаются вопросы фольклорно-этнографических видений Тараса Шевченко. Отмечено, что в его творчестве органично сочетаются фольклор и этнография, а в целом же поэзия Кобзаря является произведением литературы высокого художественного уровня, которая имеет мощное влияние на формирование украинской национальной идентичности.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, традиционная культура, фольклор, этнография, поэзия.

The article raises the question of folklore and ethnographic visions of Taras Shevchenko. It's been emphasized, that Shevchenko's art is natural combination of folklore and ethnography, and artist's poetry was a masterpiece of high artistic level literature as a whole, which actively formed the Ukrainian national identity.

Key words: Taras Shevchenko, traditional culture, folklore, ethnography, poetry.

Твердження, що цивілізація і народна поезія протилежні й несумісні, – помилкове
О. Потебня

Постановка проблеми. Творчості Тараса Шевченка судилася визначальна місія у пробудженні національної самосвідомості українського народу, у формуванні його національної ідентичності й культури.

Поезія Шевченка є органічним поєднанням двох начал – фольклорного й літературного. Усі його літературні твори зітані з фольклорного матеріалу. Тут і народні пісні та окремі рядки з них, і поезії в стилі народних пісень, народні образи, мотиви народних переказів, легенд, вірувань тощо, епізоди з історії та мотиви картин природи в народній традиції. Звідси, за рахунок перлин народної творчості, таке безмежне художнє багатство, така насиченість його поезій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання впливу української етнокультурної традиції на творчість Т. Шевченка завжди цікавила дослідників. Відомо, що внесок митця в розвиток української фольклористики та етнології значний. Мистецтвознавці, фольклористи, етнографи широко висвітлювали внесок Т. Шевченка в розвиток різних напрямів гуманітарної науки. Ще в ХІХ ст. професор М. Сумцов у своїй розвідці «О мотивах поэзии Т. Шевченко» звернув увагу на те, що його поезія тісно пов'язана з усною народною творчістю, і що «крайне трудно, почти невозможно определить, где кончается малорусская народная поэзия, и где начинается личное творчество поэта» [9, с. 211].

Найґрунтовнішою на цю тему працею в галузі шевченкіани залишається видана ще 1939 року праця Ф. Колесси «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка», що й досі не втратила своєї наукової вартості з огляду на об'єктивність автора та опору на багатство фактів і фаховий літературознавчий аналіз. Дослідник дійшов висновку, що вплив фольклору найсильніше виявився на ранньому етапі творчості Шевченка, переважно в ліричних поезіях, складених у пісенній формі, а також у баладах і деяких історичних поемах, далі ж він слабшав у міру розширення духовних горизонтів поета і втягнення його у сферу суспільно-політичного життя [4, с. 101].

Питанню взаємозв'язку народного мислення й світогляду поета, впливу усної народної творчості, відображення в поезії Т. Шевченка духовної культури українців присвятили свої розвідки Д. Яворницький («Народні основи в поезії Шевченка»), М. Плевако («Шевченко і критика»), В. Щепотьєв («Образи птахів у Шевченковій творчості. Матеріали до Шевченкової символіки та до питання про вплив народної поезії на Шевченка»), І. Пільгук («Шевченко і фольклор»), М. Грінченко («Шевченко і музика»), Д. Ревуцький («Шевченко і народна пісня»), Г. Сидоренко («Стиль пісенних творів Шевченка»), Ю. Івакін («Шевченко і фольклор») та ін.

Вивчаючи фольклорні мотиви у творчості митця, М. Шубравська об'єктом уваги обрала весільну обрядовість та атрибутику. Дослідниця наголосила, що поет, використовуючи народні традиції, дотримувався правдивості етнографічних реалій. Зокрема, здійснила порівняльний аналіз промови сватів у п'єсі «Назар Стодоля» з етнографічним матеріалом, зібраним П. Чубинським [13].

Побутову та звичаєво-обрядову культуру, народний календар українців став предметом наукової праці О. Кравець «Діяльність Т. Шевченка в галузі української етнографії». У дослідженні авторка сконцентровує увагу на внескові митця у розвиток української етнографії, зокрема подає широкий огляд звичаїв та обрядів, використаних Т. Шевченком у його творах, на конкретних прикладах з літератур-

но-малярського доробку поета розкриває особливості народної обрядовості, етикету, етнопедагогіки, світосприйняття та вірувань тощо.

Цікавою з точки зору етнографії є стаття Г. Скрипник, у якій усебічно розкрито розмаїття етнографічної тематики, що домінувала у творчості Т. Шевченка [8].

По-новому, з власною системою сучасних методів соціальної антропології та культурології підійшли до інтерпретації творчості Т. Шевченка Г. Грабович та О. Забужко [3].

Спробу синтетичного витлумачення міфологізму Шевченка зробив Є. Нахлік у масштабному дослідженні «Доля – Los – Судьба». Прагнучи до різнобічного й об'єктивного висвітлення проблеми та її інтерпретацій, автор доходить висновку, що Шевченко не лише артикулював міфи різних типів (найдавніші, дохристиянські; біблійно-християнські; козацькі й народно-патріотичні; національно-культурні), а й «по-своєму тою чи іншою мірою модифікував, достроював і навіть перестроював кожен із цих міфологічних блоків власними варіантами та версіями...» [6, с. 216].

Постановка завдання. Короткий історіографічний огляд дає підстави стверджувати, що дослідники провели значну роботу щодо накопичення фольклорного та етнографічного матеріалу творчості Т. Шевченка.

Мета статті – з'ясувати поетично-мистецьку складову творчого доробку Тараса Шевченка в контексті фольклору та етнографії.

Ми свідомі того, що на сторінках однієї розвідки неможливо відтворити весь фольклорно-етнографічний доробок митця, однак спробуємо зосередити увагу на домінантах і розставити основні акценти.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Незаперечний факт, що Кобзар дуже любив і знався на українській народній пісні, сам співав чудовим баритонном, дуже любив слухати кобзарів. Він був безмежно закоханий у героїчне минуле, перекази, закладені тією народною стихією, яка було природним середовищем існування поета в дитинстві: звичаї, обряди, народна етика і мораль.

З народною піснею було пов'язане все життя поета, нею визначається коло музичних явищ, що його оточували. Як згадував П. Куліш, поет глибоко переймався словами й музикою пісні, переживав її, сам був зворушений і слухачів зворушував, тим більше, що й голос у нього був дуже гарний: *«Ніхто ще не знав, що він, предивний, може найлучший співака народних пісень на всій Україні обох Дніпрових берегів, і сам я не думав, що почую в його піснях щось іще не чути... такого або рівного йому співу не чув я ні в Україні, ні по столицях»* [цит. за: 7, с. 181]. Такі відгуки непоодинокі.

Ось як у «Щоденнику» Т. Шевченко висловлював свою закоханість у народну пісню: *«По вечері я довго проходжувався навколо городу і, звільняючись потроху від впливу амбіції, привів нарешті свій гордий дух до нормального стану та тихо заспівав гайдамацьку пісню:*

Ой поїжжає по Україні та козаченько Швачка...

Від цієї улюбленої моєї пісні я непомітно перейшов до другої, не менш улюбленої:

Ой, ізійди, зійди ти, зіронько та вечірняя...» [10, с. 32].

Більше 60 поезій Т. Шевченка стали сприйматися як народні («Зоре моя вечірняя», «Нащо мені чорні брови», «Ой три шляхи широкії до купи зійшлися», «Вітер з гаєм розмовляє», «Летить галка через балку», «Породила мати сина в зеленій діброві», «Ой одна я одна, як билиночка в полі», «Якби мені черевик», «Утоптала стежечку через яр»), не кажучи про цілу низку окремих поетичних тропів з його віршів, які «розчинилися» у народній пісні. Цій природній адаптації його поезій сприяла їх ритмічна структура, що за підрахунками Б. Якубського складає 58 % [14, с. 126].

Його поезія глибоко пронизана символічними образами, взятими з усної народної творчості, з вірувань та повір'їв. Ці народні символи служать засобом узагальнення й емоційного вираження конкретних людських почуттів, думок, настроїв, складних психологічних процесів і утворюють парадигму романтичної умовності твору.

Т. Шевченко залишив у «Перебенді» цікавий перелік пісень, які йому найбільше були до вподоби: *Сяде собі заспіває: / Ой не шуми, луже! / Заспіває про Чалого – / На «Горлицю» зверне; / З дівчатами на вигоні – / Гриця та веснянку, / А у шинку з парубками – / «Сербина», «Шинкарку»; / З жонатими на бенкеті / (Де свекруха злая) – / Про тополю, лиху долю, / А потім – «У гаю»; На базарі про Лазаря, / Або, щоб те знали, / Тяжко, важко заспіває, / Як Січ руйнували* [11, с. 84].

У наведеному уривку чергуються веснянки й балади, історичні й побутові пісні. Зустрічаються різножанрові пісні і в інших творах Т. Шевченка. Так, у «Гайдамаках» і в «Невольнику» поет двічі згадує думу про бурю на Чорнім морі і Олексія Поповича; в «Гайдамаках» є й сороміцькі пісні, що співаються після весілля на перезві – *«Як була я молодою преподобницею»*.

Поет художньо інтерпретував народну демонологію. У творах «Княжна», «Тополя», «Причинна», «Лілея», «Русалка» представлені фактично всі основні персонажі української демонології, використані фольклорні сюжети про перетворення дівчини в дерево, про русалок (потерчат), упирів, відьом, про прикмети та віщування, заложних покійників, тощо: *«...А над самою водою / Вербка похилилась... / А на вітах гойдаються / Нехрещені діти. / Як у полі на могилі / Вовкулак ночує. / А сич в лісі та на стрісі / Недолу віщує / Як сон-трава при долині / вночі розцвітає...»*.

У творчому потрактуванні Т. Шевченка образ русалки «функціонально значно розширений, порівняно з народним його втіленням» [5, с. 248]. Образи русалок – це образи нижчої міфології. Однак Т. Шевченко

не вводить читача у світ фантастики. Тут надреальне пов'язане з дійсністю, а міфологічний світ, як і картина природи, створена автором, віддзеркалює внутрішній стан героїв. Дівчина, змучена самотністю («ні батька, ні неньки: одна, як та пташка в далекому краю»), шукає забуття. Зрештою, вона гине («Причинна»). Рибалка-сирота, нікому не потрібний на «цьому» світі, шукає порятунку у міфопросторі («Утоплена»). Для «Причинної», «Утопленої» та «Русалки» Т. Шевченка спільними є не лише соціальні мотиви й наявність демонологічного образу русалки. Ці твори мають спільний образ-код. Тому русалка тут сприймається і як символ трагічної долі сироти, і як покарання за здійснений злочин, і як жертва людських відносин.

Згідно з народними віруваннями, русалками ставали дівчата, які потонули або померли на Зелених свята. Також і ті, що були заручені і померли перед шлюбом, або й діти, що народилися мертвими або помирали нехрещеними – так звані страдчата чи потерчата. Українська міфологія трактувала русалок як дівчат-утоплениць, які, ставши такими, навіки вічні відійшли від буденного земного буття й переселилися в таємничу сферу.

За народними уявленнями, чіткої межі між русалками і людьми немає. Існування русалок є реально-фантастичним, а найстрашнішим є ті обставини, що привели їх туди з людського середовища. Таким чином, реальне й ірреальне ніби трансформуються. Фантастичне постає як виправдання. З одного боку, русалки – образи, витворені уявою, з другого – це загублені життя сиріт. А це вже земна реальність. Отже, витоки фантастичного, неймовірного поет шукав у реальному світі.

Потенціал Т. Шевченка у переосмисленні та новому трактуванні фольклорних образів невичерпний.

Поетична, прозова, образотворча та епістолярна спадщина Т. Шевченка розкриває його різнобічні дослідницькі інтереси. Водночас, вона є джерелом для висвітлення сутності української фольклорно-етнографічної традиції.

Певним новим етапом життя художника і поета можна назвати його співпрацю з Археологічною комісією в 1845-1846 роках. «Роз'їжджаючи по Україні з метою зарисовок історичних та археологічних пам'яток, Шевченко глибоко вивчає народне життя і збирає численні відомості з матеріальної і духовної культури українського народу» [2, с. 155].

У малярсько-літературному доробку Т. Шевченка чільне місце посідають описи, художнє відтворення явищ духовної культури і, зокрема, звичаїв та обрядів. Серед них чи не найповніше представлені родинні звичаї та обряди і, зокрема, весілля.

Майже всі епохи, які пройшло людство, пережила і українська весільна обрядовість. Тому вона найповніше відображає змінюваність норм, традицій та устроїв. Здавна вважали, що весільне дійство, як родовий ритуал, має безпосередній стосунок до життя цілого роду. Тому й весільні обрядодійства особливо привернули увагу поета і відбилися в його літературних та малярських творах.

Про рушники та святий весільний хліб неодноразово згадується у поемі «Наймичка»: «Розпитали, порадилися / Та й за старостами / Пішов Марко. Вернулися / Люде з рушниками, / З святим хлібом обміненим» [11, с. 304]; «Розвернулося весілля. / Музикам робота / І підковам. Вареною / Столи й лави мийуть...» [11, с. 305]

У «Причинній» поет вдало вплітає у картину похорону козака та дівчини атрибути весілля: «Збиралися подруженьки, / Слізеньки втирають; / Збиралися товариші, / Та ями копають...» [11, с. 54]. У наведеному уривку подружки – це весільні дружки, а товариші – дружки (боари). Т. Шевченко свідомо руйнує усталений народний звичай про заборону поховання самогубців за християнськими обрядами.

Інше смислове навантаження мають весільні атрибути в поемі «Катерина»: «Що весілля, доню моя? / А де ж твоя пара? / Де світилки з друженьками, / Старости, бояре?» [11, с. 69]. Перелічені дійові особи весільного обряду вказують не лише на його неможливість, а й символізують марність надій на щасливе подружнє життя.

У п'єсі «Назар Стодоля» Т. Шевченко описує сватання, яке за своїми ритуальними, магічними та жанровими ознаками ідентичне локальним варіантам. Поет не лише з етнографічною точністю й достовірністю передає увесь процес весілля, але й розкриває функції весільної обрядовості, що слугувала традиційно-правовою нормою регламентації життя сільської громади, узвичаєною формою узаконення нових соціальних ролей її членів.

Говорячи про етнографічні фіксації матеріалу, Т. Шевченко у згаданій драмі описує особливості народного харчування, а саме: розлого подає перелік основних страв святкового столу українців: «риба, м'ясо, баранина, свинина, ковбаса, вишнівка, слив'янка, мед...» [12, с. 221].

Більше того, у п'єсі «Назар Стодоля» Т. Шевченком по-науковому описано таку своєрідну форму дозвілля та соціалізації молоді як вечорниці.

Це були осінньо-зимові вечірні розваги неодруженої молоді, що відбувались у хаті. На вечорницях оповідали казки, співали пісень, грали у різні ігри, танцювали. Тут же обговорювалися найрізноманітніші сільські новини, поєднуючи дозвілля з роботою. Вечерю готували колективно із принесеної з дому крупи, накривали загальний стіл та вечеряли.

Шевченкова поезія є прекрасним матеріалом для простеження переходу сентенцій індивідуального творця до народної пареміології: «Не так тії вороги, / Як добрії люди – / І окрадуть жалкуючи, / Плачучи осудять»; «Немає гірше, як в неволі / Про волю згадують»; «І день не день, і йде не йде, / А літа стрілою, / Пролітають, забирають / Все добре з собою».

Робота Т. Шевченка в Київській археологічній комісії (1845-1857) хоч і тривала недовго, проте етнографічні малюнки «Селянська родина», «Сліпий», «Вдовина хата на Україні», «Хата над водою»,

«Селянське подвір'я», «Хутір на Україні», «В Решетилівці», «На пасіці», «Хата біля річки», «Хата батьків», «Хлопець з граблями» та багато інших, виконані переважно на території Середньої Наддніпрянщини (Полтавщина, Київщина, Чернігівщина), містять широку і достовірну інформацію традиційної культури українців: народного харчування, тваринництва, промислів та інших видів господарських занять.

Т. Шевченко найбільше замальовував об'єкти народної архітектури. Його картини «Повідь» (1845 р.), «Будинок І. Котляревського в Полтаві» (1845 р.), «Комора в потоках» (1845р.), «Андруші» (1845 р.), «На околиці» (1845 р.) та інші є цінним джерелом для вивчення народного житла.

Етнографічною точністю відзначаються й Шевченкові описи родин, хрестин та кумівства.

Часто-густо у прозових та поетичних творах натрапляємо на фрагменти описів Зелених свят (звичай «кличати» хати травами чи гіллям клена, липи, ясена, посипати долівку зіллям, травами).

У повісті «Близнець» Т. Шевченко описує характерний для українського громадського життя давній звичай толоки – спільної праці односельчан, добровільної й безоплатної. Її організовували на селі для виконання термінових робіт, що вимагали значної кількості осіб: збирання врожаю, вирубування лісу, спорудження будинків, спільний випас худоби тощо. Також звичною справою було звершення толоки народним гулянням – танцями і співами.

У цьому ж творі Т. Шевченко подає етнографічний опис українського різдвяного звичаю носити святочну вечерю родичам. Після урочистої вечері напередодні Різдва діти носили родичам вечерю і вітали їх зі святом: «Святий вечір! Прислали батько і мати до вас, дядьку, і до вас, дядино, святуу вечерю!» Поет вказує на відмінність цього українського звичаю від різдвяних свят інших народів [8, с. 10-11].

У етнографічній літературі маловідомий цікавий звичай викликання дощу під час засухи (його було зафіксовано на Київщині у 1980-х роках). Раненько, до схід сонця, будили дівчинку, проказували з нею молитву, а потім посилали її полити калину. Дівчина, набравши в рот води, не оглядаючись, бігла до калини і поливала її [1, с. 54]. Проте Т. Шевченко, очевидно, добре знав його і художньо відобразив у своїй творчості: *«То дівчина заручена / Калину саджає, / І сльозами поливає, / І господа просить, / Щоб послав він дощі вночі.../...Широкая, высокая, / Калино моя, / Не водою до схід сонця / Поливаная...»*.

Висновки і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. В цілому поезія Тараса Шевченка була витвором літератури високого художнього рівня і водночас літератури глибинно народної й питомо національної, яка відповідала найнагальнішим потребам національного буття. Т. Шевченко не першим в українській літературі звернувся до етнографії та фольклору, однак новаторство митця – у самовираженні через етнокультурні явища, майстерно відтворені у його творчій спадщині.

Література:

1. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу. На матеріалах святково-обрядової культури українців / В. Борисенко. – К., 2000. – 191 с.
2. Горленко В. Ф. Нариси з історії української етнографії / В. Ф. Горленко. – К., 1964. – 248 с.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К., 1991. – 212 с.; Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 144 с.
4. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Ф. Колесса. – Львів, 1939. – 286 с.
5. Мишанич С. Міфологія у творчості Тараса Шевченка / С. Мишанич. – К., 1996. – 320 с.
6. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Львів, 2003. – 568 с.
7. Пісні літературного походження / упоряд. В. Г. Бойко (тексти), А. Ф. Омеляченко (мелодії). – К. : Наукова думка, 1978.
8. Скрипник Г. Етнографічні аспекти творчості Тараса Шевченка / Г. Скрипник // Етнічна історія народів Європи. – К., 2000. – С. 4–12.
9. Сумцов Н. Ф. О мотивах поэзии Т. Шевченко / Н. Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1898. – Т. II. – С. 211.
10. Шевченко Т. Щоденник : для серед. та ст. шк. віку / пер. з рос. О. Косинського. – К. : Школа, 2003. – 272 с.
11. Шевченко Т. Г. Кобзар. Повна ілюстрована збірка [Текст] / передм. І. Дзюби. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля». – 2010. – 720 с. : іл.
12. Шевченко Т. Творчий шлях. Графіка та інші твори / Т. Шевченко. – К. : ТОВ «Видавництво Глорія». – 2014. – 400 с.
13. Шубравська М. Весільні обряди у творчості Т. Г. Шевченка. Гаптування рушників і сватання / М. Шубравська // Народна творчість та етнографія. – 1983. – № 2. – С. 42–49.
14. Якубський Б. Наука віршування / Б. Якубський. – К. : Слово, 1922. – 122 с.

УДК 821.161.2.0

Жулинський Микола

«ЗА ЩО Я ВКРАЇНУ ЛЮБЛЮ?» ШЕВЧЕНКОВІ – 200

У статті порушено питання розуміння поезії Тараса Шевченка в умовах Євромайдану. Доведено перегуки його творчості з сучасними подіями. Порушено питання вірності та зради, розглянуто проблему виховання національної еліти.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Майдан, поезія, національна еліта.

В статье поднято вопросы понимания поэзии Тараса Шевченко в условиях Евромайдана. Доказано созвучность его творчества с современными событиями. Изучены вопросы верности и предательства, рассмотрено проблему воспитания национальной элиты.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, Майдан, поэзия, национальная элита.

The article raises a question of understanding the poetry of Taras Shevchenko in the time of Euromaidan. Proved the consonance of his work with contemporary events. Raises the questions of loyalty and betrayal. And also studies the problem of education of the national elite.

Key words: Taras Shevchenko, Euromaidan, poetry, national elite.

Український Євромайдан вирує! На швидкоруч вибудованих барикадах, на наметах, на залізних бочках, кучугурах почорнілого снігу, на дерев'яних конструкціях, обплетених колючим дротом, на польових кухнях, на рукавах і спинах протестувальників – повсюди білють сотні прокламацій, звернень, лозунгів, гасел, епіграм, сатиричних малюнків, гумористичних звернень, віршованих інвектив на адресу влади. А над Майданом виділяються півметрові літери поетичного звернення Тараса Шевченка:

Борітеся – поборете,
Вам Бог помагає!

Цей заклик – із поеми «Кавказ», у якій поет ще до свого десятирічного заслання в солдати в степах України за Уралом в листопаді 1845 року висловив свій співпереживаючий біль і співчуття народам Кавказу, свою солідарність, закликаючи їх боротися за свою свободу і вірити Божій «силі і духу живому».

Уривок з поеми «Кавказ» читав на Євромайдані 21-річний Сергій Нігоян із Дніпропетровщини, який з перших днів мирного протистояння-протесту проти насилля влади був серед протестувальників. Неможливо стримати сльози, слухаючи записану в рамках телепроекту «Мій Шевченко» декламацію чорновологого красеня-юнака, якого снайперська куля скосила вранці 22 січня на смерть – в день державного свята Соборності та Свободи. Із неймовірною скорботою вдивляємося в телевізійні кадри, які обезсмертили його образ, вслухаємося в голос юного Сергія:

І вам слава, сині гори,
Кригою окуті.
І Вам, лицарі великі,
Богом не забуті.
Борітеся – поборете,
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая!

«Встане правда! встане воля!» – запевняє засіяні горем, залиті ріками крові кавказькі народи український поет. Але не забуває про долю свого, пригніченого колоніальним невільництвом народу.

Зразу ж після першої поїздки в Україну, де він перебував майже цілий рік, Шевченко напише в Петербурзі в червні 1844 року свою знамениту сатиричну поему «Сон». Молодий поет і художник наче зазирнув у безодню зла і безнадії. Він жажнувся, побачивши духовно спустошений край і уявлений свій народ – у жахливих злиднях і повному безправ'ї. Шевченка найбільше вразило те, що нещодавно гордий, вільнолюбний козацький дух згас, що національні почуття ледве жевріють у народній свідомості. Свій гнів і обурення колоніальною політикою самодержавної Росії він «переводить» на мову сатири, іронії, гротеску, «засилає» гострі інвективи в саму серцевину імперської системи – в царя і його двір, з боєм у душі, із скорботою і жалем роздумує над долею свого «неприятного краю».

Поетове «серце плаче, ридає, кричить», його душа наповнена непогамовною тривогою за сплюндровану рідну землю і за зничений стан духу й свідомості українського народу. Шевченко уявою, начебто увісні, піднімається над милим його серцю краєм і прощається з ним:

Прощай, світе, прощай, земле,
Неприятний краю,
Мої муки, мої люті

В хмари заховаю.
А ти, моя Україно,
Безталанна вдово,
Я до тебе літатиму
З хмари на розмову.
На розмову, тихо-сумну,
На раду з тобою;
Опівночі падатиму
Рясною росою.
(«Сон»)

Із надхмарних висот поет бачить-переживає історичну долю свого народу, зворушено оглядає ще остаточно не сплюндровані островки рідної країни, які зеленіють, вмиваються «дрібною росою», сподівається, що ніхто їх до тла не зруйнує, бо вірить, що його дума, його люта мука долетить до Бога і він скаже,

Чи довго ще на сім світі
Катам панувати??

Мимоволі згадується київський Майдан десятилітньої давності – 2004 року, коли на ньому клетотів помаранчевим гнівом й обуренням сотисячний український люд і над яким тріпотіли транспаранти із закличками та поетичними інвективами Шевченка:

Борітеся – поборете,
Вам Бог помагає!

За вас правда, за вас слава
І воля святая!

І поряд читаємо інші поетичні рядки Шевченка, які засвідчують глибокий біль і переживання поета від заподіяних Україні кривд своїми ж, не чужими людьми, а «рідними» правителями, від гіркого визнання національного розбрату та охолодження національної душі.

Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.

Чому і тоді, під час Помаранчевої революції, і тепер, на Євромайдані, так часто демонстранти звертаються до Шевченка, чому священики, які відправляють молебні на Майдані Незалежності, закликають словами Шевченка наповнювати свої душі глибокою вірою в Бога і Україну?

Чому на головній сцені Майдану між святими іконами портрет Тараса Шевченка – головна ікона Євромайдану, чому при вході до Київської міської державної адміністрації величезний портрет Кобзаря, чому стільки уривків його поезій ми чуємо і бачимо повсюдно на наметах і барикадах в центрі Києва?

Чому на екрані головної сцени Євромайдану демонструється документальний фільм про долю і творчість Кобзаря?

Чому один із опозиційних лідерів, народний депутат України, голова Всеукраїнського об'єднання «Свобода» Олег Тягнибок на запитання мітингувальників, який план дій Євромайдану, відповів: «Як хтось запитусь про план – кажу, відкрий «Кобзаря»: там план!» [3]?

І така відповідь із посиланням на безсмертну книгу українського народу – «Кобзар» Тараса Шевченка, яка з'явилася в світ у 1840 р. в Петербурзі, не випадкова, бо саме Шевченко вказав своєму народові

Чия правда, чия кривда
І чий ми діти,

запевнив, що козацька слава не поляже, «не вмере, не загине», що тільки національно свідомо людина, яка прагне свободи і справедливості, може пізнати, де «наша слава, Слава України!»

За два роки до свого передчасного відходу «на той світ, друже мій, до Бога» Шевченко грізно передрік:

Погибнеш, згинеш, Україно,
Не стане знаку на землі.

Страшне пророцтво. Поет вважав, що ця Господня тяжка кара не лише

За Богдана,
Та за скаженого Петра,
Та за панів отих поганих

Бог «до краю нищить» його Вкраїну.

Ця Господня кара, розмислює Шевченко в «подражанії» під назвою «Осія. Глава XVI», убиває його край «незримо і правдиво» тому, що не міг довготерпеливий держитель дивитися спокійно на гріховні діяння владних синів убогої України.

Сама розігнешся. Во злоби
Сини твої тебе уб'ють
Оперені...

«Мій любий краю не повинний!» – в печалі й любові звертається поет до Вкраїни.

Шевченко не випадково творить аналогії-перегуки долі України та Ізраїльського царства, відсилаючи читача до передрікань скорої загибелі Ізраїлю біблійними пророками Іезекіїлем («Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19») та Осією. Володарі Ізраїльського царства звиродніли від непогамованої жадоби збагачення, гордині та поклоніння чужим богам, а народ відступився від власної віри, знесилився духом і морально занепадав.

А ще раніше, 19 грудня 1845 року, Шевченко в циклі переспівів із Псалтиря – однієї з книг Біблії, які приписуються другому цареві Ізраїльсько-іудейської держави Давиду, звертається до Господа допомогти донести його Слово до рідного народу:

Молюсь, Господи, внуши їм
Уст мої глаголи.

Від імені свого знедоленого народу, покритого срамотою, розкраденого і пожерлого новими ворогами, покинутого «на сміх людям В наругу сусідам», поет молиться «серцем самотнім» Господові в надії на повернення йому доброї долі, на спасіння від злотворящих, на розсіяння тьми неволі. Бо вірить:

Колись Бог нам верне волю,
Розіб'є неволю.

Передусім вину за розтління рідної землі Шевченко покладає на її лукавих чад, уражених зрадою, взаємним поборенням, жадобою влади, захопленням набутих маєтностей, гріховними спокусами.

Україна в уяві поета постає в образі Божої Матері – Марії, яка, за визначенням філософа Сергія Кримського, «є зразком інтимного єднання з Богом шляхом боговтілення в людину, умовою народження, коли Слово стає плоттю, образом краси і благодаті» [2, с. 116].

У цьому «Подражанні» Господь з ніжністю звертається до України-Богоматері:
Воскресни, мамо! І вернися
В світлицю-хату; опочий,
Бо ти аж надто вже втомилась,
Гріхи синовні несучи.

І далі Господь покладає на Богоматір місію явлення пророчого Слова, бо Марія – мати Ісуса Христа, в іпостасі якого і проявилось Боже слово. Що має вістити Божа Матір цьому гріховному українському світові від імені Творця? Яке Слово вона повинна донести до цих лукавих чад? Очевидно, що цим Словом – Божим Словом, бо як засвідчено в Біблії, «на початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово», є і застереження, і фатальне пророцтво:

Пророчи своїм лукавим чадам,
Що пропадуть вони, лихі,
Що їх безчестіє, і зрада,
І криводушіє огнем,
Кровавим, пламенним мечем
Нарізані на людських душах,
Що крикне кара невсипуща...

Шевченко хоча і передрікає тяжку покару за всі ті злочинства і скверни, що їх натворили «сини сердечної України», застерігаючи: «Вас найде правда-мста», проте уповає на Слово, яке засвідчує Божу присутність у цьому гріховному світі.

І вже «без притчі», а від себе благає скорбну Матір провістити про особливу місію нового Слова, яке має народитися від правди, вселитися в людські душі, освітити їх світлом Істини і порятувати від фальшивої «ласки царської» окрадений люд.

Скажи, що правда оживе,
Натхне, накличе нажене
Не ветхее, не древле слово
Розтленное, а слово нове
Меж людьми криком пронесе...

Ідея здійснення Слова, його проростання істиною в свідомості й душах українських людей, віра в його місійне покликання були визначальними в творчому самозверненні Шевченка. Слово в його поезіях виконує функцію духовного наставництва, духовного просвітителя затемнених невольництвом душ, звільнення їх від тьми і скверни. Поет посилав в Україну це Слово до людей темних, незрячих, убогих, відсилав Слово правди і волі заради того, щоб і вбогодухі сановники, і трудящі люди «на їх окрадений землі» причастились істиною і очистилися духом. Та особливо гнівне і водночас благальне звернення Шевченко адресує тим, хто дере шкуру «з братів незрячих, гречкосіїв», хто цурається своєї мови, традицій, історії, хто не годен запитати себе:

що ми?..
Чиї сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?...

Шевченко гнівно таврує, із саркастичним блиском спопеляє тих, хто запліднений вірусом яничарства, зрадництва, угодовства незалежно, хто він – ясновельможний гетьман чи син батька, який проливав кров «за Москву і Варшаву», а тепер чваниться, що добре ходить у ярмі, «ще лучше, як батьки ходили».

Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття –

такий оціночний присуд здійснює Шевченко не лише «і мертвим, і живим», але й «ненародженим землякам» своїм «в Україні і не в Україні», пророчого застерігаючи їх від повторення ганебних вчинків – зрадництва, самоприниження й рабського впокорення національного духа, якими підло уславилися діди і батьки лукаві, «дядьки отечества чужого»

Україно! Україно!
Оце твої діти,
Твої квіти молодії,
Чорнилом політі.
Московською блекотою
В німецьких теплих
Заглушені!.. Плач, Україно!
Бездітна вдовице.

За рік до своєї передчасної смерті Тарас Шевченко пише вірш «Бували війни й військові свари...», в якому із сердечною гіркою свідчить про занепад національної гідності, про забуття національної слави і про виродження національної еліти.

Остались шашелі: гризуть,
Жеруть і тлять старого дуба...

Це вони, «раби, подножки, грязь Москви», змирилися зі своїм національним утиском, приниженням людської гідності, зручно, вигідно примостилися біля царського трона і висмоктують останні соки із «старого дуба» – України, вигризують все, що дозволяє царська милість, задля власного збагачення. Та поет вірить, що од коріння старого дуба – із глибин національного роду і народу проростуть зелені парості, які вибувають і знесуть трон та тих, хто присмоктався до старого дуба.

Людській шашелі. Няньки,
Дядьки отечества чужого!
Не стане ідола святого,
І вас не стане, – будяки
Та кропива – а більш нічого
Не виросте над вашим трупом.

Поетова душа кипить обуренням, гнівом і пекельною жагою помсти-мсти за поганьблену долю «України, бездітної вдовиці», його серце обливається «сльозою за Україну».

...Думи прокляті
Рвуться душу запалити
Серце розірвати.

Шевченкові думи переливаються в сльози. Він мріє засіяти щирими сльозами переліг національного забуття, зораний ним старим плугом, до якого поет викує зі свого «тихого слова» новий леміш і чересло. На які жнива сподівається вимучений «думами проклятими» поет, душа якого ось-ось спалахне від непосильної емоційної напруги?

Може, зійдуть і виростуть
Ножі обоюдні,
Розпанахають погане,
Гниле серце, трудне,
І вицідять сукровату,
І наллють живої
Козацької тії крові
Чистої, святої!

Та головним, визначальним ідейно-смісловим змістом Шевченкових прозирань у майбутню долю України було духовне воскресіння, національне прозріння українського народу, братання в єдиній родині, гармонійне співжиття в своєму рідному домі.

В своїй хаті своя правда,
і сила, і воля.

Він вірить, що його Слово – «велике» і «святе», «тихе, добре, кротке» Слово, яке даровано йому Богом, відкриє істину незрячим і глухим, німим розкриє рабські уста і захистить убогі душі від розтлінної кривди і гріховної скверни. А головне, долетить те Слово до Господа, і він, перейнявшись болями і тривогами поетової душі за долю утисненої нації, дослухається до його молитви:

А всім нам вкупі на землі
Єдинодумі подай
І братолюбіє пошли.

Поет усвідомлює, що без національно свідомої еліти, навіть без тих, хто в рабській покорі схилився перед троном і забув про біди і кривди рідного народу, не відродити рідний край, не розбудити від рабського сну народ. Але передусім ті, хто завдяки розуму і навіть вірнопідданому служінню колонізаторам, навіть вони, «раби, подножки, грязь Москви, варшавське сміття», повинні б прокинутися від сну національного забуття і перейнятися долею «найменшого брата». До них передусім і звертається Шевченко:

Розкуйтеся, братайтеся,
У чужому краю
Не шукайте, не питаєте
Того, що немає
І на небі, а не тільки
На чужому полі.

Тільки в своєму національному Домі, на своїй землі і серед своїх людей «своя правда, і сила, і воля». Саме тому Шевченко там, у чужім краю, за Уралом, благав «Богом ізбранну Марію» втішити його неспокійну, наповнену тривогою за долю «безталанної вдови» – України душу, оживити її натхненням – послати йому «святее слово, святої правди голос новий!»

Власна страдницька доля поета не хвилює. Навіть не переймається він тим, чи буде «жити в Україні, чи ні», чи згадають його, чи забудуть «в снігу на чужині – Однаковісінько мені».

Та Шевченка над усе тривожить і болить доля України, яка перебуває в рабському сні: «А Україна навіки,/ Навіки заснула». Його Слово і повинно розбудити приспані невольницькою долею душі, бо народ, який втрачає мову, історію, вітальну енергію і своїх духовних поведирів, приречений на вигнання з сім'ї світових народів. Цей стан байдужого, в лінівстві та безвір'ї, сну нації поет вважає національною самозрадою. Через те Шевченко немилосердно гнівний супроти тих, хто забув про свій національний обов'язок повсякчасно бити на сполох і не дозволяти своєму народові впадати в стан розпачу, безнадії, зневіри і байдужості до своєї власної долі. Хто вони, ті «злії люде», які, лукаві, можуть приспати його Україну? Поетові не однаково, що вони, свої і чужі «злії люде», «дядьки отечества чужого», підступні демони України – ці зловісні українські ворони, які з гурту своїх вельмож-запруданців «і дворянства страшну силу» розплодили,

Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...

Це найбільша печаль Шевченка.

О муко!
О тяжкая душі печаль!
Не вас мені, сердешних, жаль,
Сліпі і маліє душою,
А тих, що бачать над собою
Сокиру, молот і кують
Кайдани новіє.

Чи ж почують Шевченкову пересторогу самовигнанці з національної душі, ці духовні сироти, «раби з кокардою на лобі! Лакеї в золотій оздобі... Онуча, сміття з помела...»?

Чи Шевченкове Слово розтопить нарешті вогнем невидимим замерзлі в неволі душі живих, народжених і ненароджених його земляків?

Чи не настав уже той час, щоб дослухатися до благань поета і схилитися в молитві християнського всепрощення і національного замирення в ім'я добра і благополуччя народу власного, в ім'я України?

Це ж він, багатостраждальний і безкомпромісний Шевченко, перебуваючи в казематі, заповідав нам:

Смиріться, молітесь Богу
І згадуйте один другого.
Свою Україну любіть,
Любіть її... Во время люте,
В остатню тяжкую минуту
За неї Господа моліть.

Ось чому система ціннісних орієнтацій для українського народу виявилась актуальною і в наші дні. Шевченко покладав особливі надії на Слово, яке він «уповноважує» на особливу місію творення потужного силового поля духовної взаємодії між поетом і його народом. І це Слово, ці свої думи, «квіти мої, діти» поет виряджає з місією духовного пробудження української людини, бо його слово, його думи наділені енергією націєтворення через розгортання духовної історії України. Сам Шевченко як митець, і український народ як нація могли самоздійснитися передусім у рідному слові, яке відроджує історичну пам'ять народу, та в духовних межах національного світу. Саме від появи першої поетичної книжечки, яка містила усього вісім творів, під назвою «Кобзар» і розпочалася міфологізація постаті Шевченка. Поет свідомо «передає» свої функції оповідача центральному образowi – народному кобзареві, кобзареві-трубадуру, який не тільки виступає в ролі хранителя історичної пам'яті українського народу, але й своєрідним деміургом національного духовного космосу. Водночас у ліриці, в ліро-епосі Шевченка активно виступає й інший авторський образ – романтично-міфологічний образ Поета, який виконує місію пророка, апостола правди і науки.

Шевченко усвідомлював свою пророчу місію воскресителя народного духу, національної пам'яті, національної мови, українського Слова, бо Слово є могутньою естетичною силою, здатною підняти з колін імперську людину-раба, порятувати її від принизливого знеособлення, відкрити рабські уста і зігріти охолоді душі. В його розумінні Поет, Митець – виразник волі Господа, який запалює святим вогнем творчості обраних, наділяє їх особливим даром чути Слово і народжувати завдяки слову істину:

Жива
Душа поетова святая,
Жива в святих своїх речах,
І ми, читая, оживаєм
І чуєм Бога в небесах.

Чи не найголовнішою істиною в комплексі цінностей, що їх продукував Тарас Шевченко, було відродження української нації, набуття національної ідентичності, виборення свободи й незалежності.

В своїй хаті своя й правда

І сила, і воля.

Ось чому так емоційно чутливо сприймається й сьогодні творчість Тараса Шевченка, так органічно вона живе в етнонаціональному духовному просторі буття українського народу. Саме багато в чому завдяки Шевченкові такі всенародні протестні зрушення, як Помаранчева революція і Євромайдан, стали революціями духу. Духу національного, що поривається відродити й утвердити національну і людську гідність громадян України, добитися правди і справедливості ненасильницькими методами. А головне, консолідувати українське суспільство з метою активного державного самоздійснення на засадах нових, праведних законів, соціальної справедливості, рівноправності у стосунках між народами-сусідами, єднання в сім'ї європейських народів. Саме тому так сьогодні «запитуваний» Тарас Шевченко.

Його ідеї, образи, герої, його ціннісні установки, сама постать Шевченка – поета-пророка володіють потужним національно-смысловим потенціалом.

Шевченко як міфобраз, як національний пророк, національний символ посідає чільне місце в суспільній свідомості не лише українців, але й багатьох народів світу і є культовим явищем, що засвідчує винятково важливу роль таких історичних суб'єктів у формуванні національної ідентичності та колективної етнонаціональної цілості.

Таку ж функцію націотворця, виразника національних почуттів, прагнень і домагань свободи і незалежності, яким був Тарас Шевченко, виконували для своїх народів, формуючи їхню національну свідомість, А.Міцкевич і Ю.Словацький, О.Пушкін і М.Лермонтов, В.Гюго, Д.Леопарді, Д.Байрон, П.Шеллі, Г.Гейне, М.Богданович...

Слава тобі, любомудре,

Чеху-слов'янине!

Що не дав ти потонути

В німецькій пучині, –

звертався Шевченко в поемі «Єретик» до вченого-слависта Павела Йозефа Шафарика. Такі активні слов'янські діячі, як П.Й.Шафарик, К.Зап, В.Ганка, К.Гавлічек-Боровський, Ф.Палацький, Л.Штур, своєю науковою, літературною громадською діяльністю стимулювали національне відродження, організовували національні рухи, формували національну ідентичність своїх народів, домагалися виборення прав і свобод для всіх слов'янських народів.

Саме ці діячі національної мобілізації своїх народів і слов'янського відродження відгукнулися на заклик хорватського публіциста Івана Кукульєвича, який 20 квітня 1848 року запропонував провести Всеслов'янський з'їзд. Очолив організаційний комітет Слов'янського з'їзду відомий вчений Карл Зап, а Павел Йозеф Шафарик, В.Ганка, К.Гавлічек-Боровський, Ф.Палацький увійшли до його складу. Те, що славетний чеський історик і політичний діяч Франтишек Палацький був обраний президентом Слов'янського з'їзду, було закономірно. Усім було тоді відомо, що Ф.Палацький принципово зреагував на Франкфуртський національний конгрес, який відбувся в квітні 1848 року і на якому йшла мова про створення великої Німеччини – об'єднаної «на історичних підставах». Чеський історик у своєму зверненні наголосив на праві чехів жити в своїй державі, а не входити разом із іншими слов'янськими народами, які перебували в складі Австрійської імперії, до майбутньої Великої Німеччини. На відбудову своєї власної держави сподівалися і поляки, і словенці, і хорвати, і словаки, і серби... Європейська «весна народів» також мобілізувала національний дух українців, які вже в травні 1848 року створили Головну Руську Раду і обрали делегатів на Слов'янський з'їзд.

На з'їзді слов'янських народів, який відбувався упродовж 2 – 12 червня 1848 р. у Національному музеї в Празі, українці, незважаючи на участь паралельної, організованої поляками делегації, начебто від галицьких русинів, змогли заявити про свої права і вимоги, про які йшлося 12 травня 1848 року на Головній Руській Раді.

«Серед офіційних домагань Ради були наступні:

- 1) визнати в Австрії окремішність українського народу, яка повсюдно затиралася польським чиновництвом;
- 2) завести українську мову у діловодстві і народних школах;
- 3) у вищих школах;
- 4) щоб всі австрійські чиновники в Галичині знали українську мову і всі закони нею друкувалися;
- 5) створити систему освіти для греко-католицьких священників українською мовою, аби вони могли повноцінно виховувати народ;
- 6) зрівняти у правах і можливостях духовенство трьох обрядів;
- 7) щоб українці отримали гарантоване право на державні посади» [1, с. 54].

У Російській імперії українство перебувало в жахливому стані. Згадаймо бодай освітню реформу міністра народної освіти С.Уварова, яка розпочалася якраз у роки національного пробудження слов'янських народів. Ця реформа передбачала тотальну русифікацію народів імперії. Звернення Шевченка в поезіях до образів Яна Гуса, Жижки з Таборова, Шафарика, Колара, його участь у діяльності Кирило-Мефодієвського товариства, зокрема, сповідування ним ідеалів свободи рівності й братерства слов'янських народів, повага до їхніх мов, традицій, історії, звичаїв, усвідомлення необхідності цивілізованої інтеграції української нації в загальнослов'янський культурно-духовний простір – все це свідчить про поривання Тараса Шевченка максимально сприяти своєю творчістю, усім своїм життєдіянням національному самоствердженню своїх земляків, подати своєму народові ціннісні орієнтири для формування національної свідомості, національної ідентичності. Тому Тарас Шевченко посідає чільне місце серед слов'янських націотворців, серед будителів національного духу своїх народів, кожен із яких у тій чи іншій літературній формі висловив свою любов до свого народу, до свого краю, до своєї батьківщини, як це здійснив Великий Кобзар:

Свою Україну любіть,
Любіть її... Во врем'я люте,
В остатню, тяжкую минуту
За неї Господа моліть!*

Література:

1. Баган Олег. «І ми в Європі». Українство і слов'янська ідея в історії й перспективі / О. Баган. – Універсум. – 2013. – № 7-8. – С. 54.
2. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 116.
3. Україна молода, 17–18 січня 2014 р.

* Любить свою Украину... В годы
И тяжкие часы невзгоды
Её в молитвах поминать!
(Перевод Н.Панова)

УДК 821.161.2.0

Захарчук Ірина

ГРИГІР ТЮТЮННИК У КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПОЛІ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

Статтю присвячено розглядові естетичних засад літературного покоління письменників-шістдесятників. Особливу увагу звернено на творчість Григора Тютюнника в контексті переосмислення травми війни та кодифікації літературного героя.

Ключові слова: травма війни, мілітарний герой, жертва, канон, тоталітарна література.

В статье рассмотрены эстетические засылы литературного поколения шестидесятников. Особое внимание обращено на творчество Грыгора Тютюнныка в контексте переосмысления травмы войны и кодификации литературного героя.

Ключевые слова: военная травма, милитарный герой, жертва, канон, тоталитарная литература.

The article is dedicated to aesthetic issues of the generation sixties. Special stress is on Grygor Tutunnyk in context of bethinking of war impact and codification of the literary character.

Key words: war impact, military character, victim, canon, totalitarian literature.

Нові тенденції в літературі та мистецтві, які виникають на ґрунті хрущовської відлиги, стимулюють до переосмислення мілітарного міфу. Цьому сприяє поява постсталінського літературного покоління, для якого насущною стала проблема мистецького вибору. На рубежі 1950–1960-х років під впливом суспільних змін відбувається реструктуризація офіційної героїчно-патетичної парадигми війни. Опри-явнюється ерозія соцреалістичного канону через нефункціональність ідеологічної метафорики, зміну воєнного наративу, в якому особливо відчутною стає сповідальна лірична складова.

Особливо вражаючою поставала незбіжність між пропагованим досвідом колективних перемог, оптимістичної наступальної стратегії й трагічно-безпросвітніми буднями війни. Інтровертний спосіб кодифікації мілітарної свідомості зосереджувався довкола самопізнання та осягання життєвих цінностей, моральних випробувань, межових психічних станів.

Для нової літературної генерації тоталітарна міфологія перестала бути сферою віри і самонавіювання. У просторі української художньої свідомості здійснюється реміфологізація гегемонних мілітарних стереотипів шляхом витворення альтернативної шкали цінностей, які взувалися не на державні стандарти «колективного», а локалізувалися довкола родинних, професійних, ментальних вимірів. Євген Сверстюк зазначає, що «шістдесяті роки були часом великих збурень у цілому світі. На арену виходила радикальна молодь. Вона не хотіла того світу, який створили для неї батьки» [7, с. 23].

Стаття має на меті окреслити актуалізацію мілітарного міфу в естетичних пошуках митців-шістдесятників та на прикладі творчості Григора Тютюнника розкрити множинне наповнення української культурної ідентичності в епоху ерозії канону соцреалізму.

У системі художніх самоокреслень українських шістдесятників осмислення та кодифікація війни залишалися серед пріоритетних. Однією з причин такого явища виступає деконструкція совєтської *новомови* (термін Дж. Оруела), яка перебувала в центрі художньої стратегії нового покоління. Новомова як маніпульоване мовлення з метою впливу на масову свідомість передбачала, що «у певних контекстах і про певні суб'єкти говорити лише одним способом». Стихія магічності слова програмувала нав'язування виразного знаку цінності, який призводив до прозорої поляризації та сприймався як безсумнівний [2, с. 159]. Наприклад, для характеристики совєтського режиму традиційно вживалися означення: *небувалий, недосяжний, нездоланний, непохитний, непорушний, непереможний, могутній, життєдайний, самовідданий* тощо. Отже, й мілітарна свідомість формувалася з опорою на пишномовність, повторення ритуальних формул, які культивували війну як культуру повсякденності.

Увесь попередній досвід совєтської літератури виробив у шістдесятників стійку ідіосинкретизм до «високого стилю» та відчуженість від новомови, що дало поштовх до творення альтернативної наративної моделі та переписування мілітарного міфу. Через віднайдення нових вимірів у омовленні досвіду війни шістдесятники прокладають шлях до ревізії тоталітаризму й виразно дистанціюються від спадщини митців сталінського покоління.

У рецепції війни шістдесятники зміщують акценти до долі окремої людини, рядового солдата, трудівника тилу. Війна набуває виразно особистісних рис, пом'якшуючи бінарні опозиції герой – ворог, подвиг – зрада, кат – жертва. Зміна кута зору засвідчила, що нове покоління піддало сумніву образ війни, визнаний за єдино патріотичний і суспільно консолідуєчий. Це стосується передусім міфологеми героїзму, що підтримувала конкурентоспроможність канону. На утвердження героїчної складової мілітарного міфу мобілізувалися всі ресурси офіційних мистецьких інституцій. Героїзм як найвища моральна чеснота і показник політичної відданості сталінському режиму мав на меті закріпити гомогенність совєтської ідентичності в повоєнному просторі. «Загальний тон воєнного мистецтва мав бути дотепним

і оптимістичним; треба було наголошувати, що «український народ разом із своєю партією живе, бореться, працює...» [6, с. 35].

У мистецькій візії шістдесятників травма окраденого війною дитинства витісняє героїчно-патетичну інтерпретацію мілітарного досвіду і стає точкою відліку при деконструкції офіційної мілітарної ідеології. Варто зауважити, що зміна поколінь у повоєнному просторі Європи спричинює появу збіжних естетичних моделей у «переписуванні» досвіду війни. Нова генерація митців, чиє дитинство припало на час воєнного лихоліття, актуалізує пережитий психо-емоційний досвід у літературі та кінематографі. Як зазначає Ярослав Розумний, «/.../ всі вони почали писати приблизно десять-п'ятнадцять років після закінчення війни, що, згідно з висновками сучасної психології, є часом, коли в учасника або свідка будь-якого насилля чи психічного потрясіння, оживає після травматична «опізнана тривога» [6, с. 36]. Архетип «дитини війни» заступає монументально-усталену постать героя-воїна і входить у художню свідомість російської, польської та інших культур.

Серед знакових постатей у творенні авторського мілітарного міфу варто відзначити Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Романа Андріяшика та ін.

Творчість Григора Тютюнника акумулювала кілька моделей деканонізації офіційних мистецьких доктрин. Найвиразніша стосується осмислення війни як загибелі селянської культури, що опиралася на ритуально-обрядове буттєве наповнення. Увага до ритуально-обрядового чинника в художній версії письменника була спрямована на відтворення екзистенційного виміру буття індивіда, пошуку відповіді на питання «як жити, коли життя стає нестерпним» [4, с. 39]. Війна в інтерпретації митця постала не тільки явищем, що несе загрозу людському життю, а й потужним фактором, що прискорює знищення усталених культурних практик. Не випадково ключовою в художній системі митця стає формула «народження-одруження-смерті» з естетичними акцентами на останньому компоненті («Три зозулі з поклоном»). Смерть традиційного світу, закоріненого в трансцендентні координати, письменник осмислює як особисту драму й оголює ситуацію колоніальних чинників української культури, яка перебуває у стані глибокої кризи. Символом її є міфологема роздоріжжя. Її генеалогію митець досліджує через профанацію ритуально-обрядового буття. Ритуал, за Тютюнником, обростає все більш неорганічними, неприродними функціями, однак руйнування його сакрального виміру не привносить катарсису, а лише посилює стан тривоги й невизначеності («Оддавали Катрю», «Поминали Маркіяна», «Три плачі над Степаном»). Профанація ритуалу засвідчує факт упродовження модерної свідомості, що залишила на узбіччю зовнішню наповненість культу. Але поруч із цим модерна свідомість позбавила себе і духовної основи, що увібрала ірраціональна сторона ритуалу. Конфлікт між традиційною (звичаєво-обрядовою) та модерною (псевдоурбаністичною) культурою в Тютюнника досягається через ключову міфологеми передмістя. Символом духовного передмістя у письменника стає вся українська художня свідомість часів тоталітаризму. Україна та її духовна практика означається як маргінеси великої імперської культури. Цей фактор обумовлює творення міфу українського села, зруйнованого досвідом тоталітаризму, воєн, репресій, знищенням громадянського суспільства.

Мілітарний вектор у культурософії Тютюнника означив онтологічний вимір українських пошуків загубленої автохтонності, тому мікросвіт родини, яка зазнає найбільших випробувань під час війни, визначає рух авторських проєкцій у рецепції духовних потрясінь українського соціуму. Родинна стратегія стає засадничою в авторській розбудові мілітарного міфу. Така локалізація досвіду війни накладається на загальну настанову художніх пошуків шістдесятників. Традиційні цінності культури, які всіляко применшувалися та маргіналізувалися ідеологією советського тоталітаризму, в покоління «дітей війни» набувають нової актуальності. Війна крізь призму драматичних потрясінь конкретної родини визначає напрям письменницьких досліджень. Як переживає пересічна українська сім'я воєнні випробування і якою з них виходить – ця тема розгортається під пером Тютюнника у множинних варіантах.

Центральною постаттю в авторському міфі родини є батько. Як правило, він не присутній у фабульній моделі твору, а постає у спогадах сина – маленького хлопчика чи дорослого юнака. Рано втративши батька через війну або політичні репресії, син творить його ідеальний образ: «Я тільки трінь-трінечки пам'ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло й затишно, як під шапкою. Може, тому й зараз, коли я бачу на голівці якогось хлопчика батьківську руку, мені теж хочеться стати маленьким» [8, с. 21]. Досвід дитинства та юності, з якого насильно вилучений батько, стає для героїв Тютюнника особливо драматичним («Смерть кавалера», «В сутінки», «Дивак» та ін.). Відчуття окраденості, неповноти буття, приниження визначає спосіб світосприйняття дітей, які пізнають світ дорослих. Як зазначає Ніла Зборовська, травма відсутності батька в інтерпретації митця пов'язана з тим, що «національний батько хронічно витіснюється у сталінському соціумі як совісна, чесна людина, а зі сталінщини не повернулися найблагородніші, найсовісніші, романтичні батьки. Саме з ними пов'язується синівська ідентифікація» [3, с. 357].

Батьківський образ стає архетипним для творчості Тютюнника і твориться, як правило, в ідеальному вимірі («Три зозулі з поклоном», «В сутінки», «Облога» та ін.). Передусім, це індивідуальність, яка вищується над середовищем, наділена тонким відчуттям краси, здатна на жертвність заради родини та друзів. В уяві сина батько постає як майстер на всі руки, людина, яка любить і вміє гарно співати, спрагла до знань. Особлива шляхетність, душевна делікатність і відпорність до зла стають причиною її знищення з боку влади. Зримо присутні автобіографічні проєкції долі самого митця, який у спогадах відтворив образ власного батька – Михайла Васильовича Тютюнника, – репресованого режимом: «Мій

батько, кажуть, був гарний собою, розумний, сильний і з лиця моложавий. /.../ плотникував, косив, пиляв осокички довгою дворучною пилкою, нишком готувався до екзаменів у вчительський вуз. /.../ У тридцять сьомому році, коли батькові сповнилося рівно сорок (він з 1897 року), його заарештували, маючи на увазі політичний мотив, і пустили по сибірських етапах... У 1957 році прийшов папірець, який сповіщав, що батько ні в чому не винен і реабілітований посмертно» [1, с. 20]. Особистий досвід митець трансформує в художню версію, творячи образ цілого покоління найкращих українських чоловіків, знищених тоталітаризмом.

Подвійне кодування досвіду війни Григор Тютюнник здійснює через накладання альтернативи тоталітарній версії на сюжетну канву реального перебігу подій. Палімпсестна візія особливо зримо виявляється у світовідчутті дитини, підлітка, індивіда, психіка якого перебуває у стадії становлення. Травми довоєнного періоду накладаються на страшний і в основі своїй далеко негероїчно-патетичний досвід війни, утворюючи складний симбіоз потрясінь, душевних зламів, межових ситуацій.

Водночас є установка на відтворення тяжких і непривабливих буднів війни. Увага чотирнадцятилітнього Харитона зосереджена на долях пересічних людей, як правило, цивільних, їхніх стражданнях, проблемах, способі фізичного виживання. Серед психо-фізіологічних станів, що є визначальними для умов війни, виділяються *страх* і *голод*. Страх як природне людське почуття супроводжує Харитона під час його військової мандрівки. Страх смерті, фізичного каліцтва, насильства, страх за долю близьких і рідних людей виступають тими емоційними еквівалентами війни, які відображають порушення біологічної та соціальної рівноваги як одну з драматичних закономірностей збройних конфліктів. Тому в очах підлітка перемога у війні мислиться як відновлення гармонійності буттєвого наповнення, перевага тих моральних якостей, які війна знищила або породила їх девальвацію. «Ліквідуймо /.../ насильство, і тоді ми, люди, зможемо сказати: «Ми остаточно подолали у собі звіра», – заявляє рядовий солдат, в минулому вчитель історії [9, с. 70].

Мілітарний досвід Тютюнник кодифікує у виразно антиімперських координатах. Наступ у війні здобувається ціною величезних втрат колонізованих народів; українські чоловіки перетворюються на гарматне м'ясо і стають засобом для досягнення мети, яка формулюється як «перемога за всяку ціну» або «перемога одна на всіх». Герой новели «Чудасія» Мусій Приходько, безногий інвалід скаржиться: «/.../ Де ж те здоров'я візьметься, скажіть, коли на мій вік три голодовки випало і три війни!» [8, с. 50]. Ті ж, кому пощастило вціліти, передчасно помирають від ран і злиденного напівголодного існування, як-от батько Санька Бреуса з оповідання «Дикий»: «Батько вернувся з війни кривий і поранений у груди. Так він і в колгоспі робив, то вагарем, то сторожем, так і помер – кривий і поранений» [8, с. 233]. Поранення символізує стан українського чоловіка, який помирає, так і не зумівши духовно випростатися. Постать інваліда війни, людини, яка зазнала значних каліцтв, стає взаємооберненою до проекції «дитини війни». Фізичне каліцтво виступає не стільки показником героїства, скільки символізує упокореність перед владою та погляд людини, чиє світосприйняття війни свідомо ігнорується й применшується в офіційному дискурсі.

Альтернативну версію Великої історії Тютюнник розбудовує крізь феномен неповної родини, в якій, як правило, присутні мати, син і дід та відсутній батько («Дивак», «Обнова», «Три зозулі з поклоном», «Перед грозою» та ін.). Така родинна модель у письменника сягає травматичного досвіду війни та тоталітарних репресій. У топосі родини письменник оприявлює багатогранне явище етнонаціонального досвіду, який у посттоталітарну добу став предметом наукових досліджень. В українському варіанті тоталітарно-мілітарна спадщина виявилася у руйнуванні патріархального права. Репресії та моральне приниження, які випали на долю голови родини з боку влади, помітно похитнули авторитет батька в сім'ї. Немоżliвість прохарчувати сім'ю після колективізації та реальна загроза переслідувань і фізичного знищення змушували батьків залишати родину в пошуках заробітку або кращої долі [5]. Якщо додати до цього трагічний досвід війни з вражаючими жертвами саме з боку чоловічого населення, то деформація родинної структури перетворюється у визначальний фактор зміни суспільної свідомості та колективної національної ідентичності. Родина, з якої силоміць вирвано батька, зазнає незворотних трансформацій, дія яких часто не прогнозована.

Григор Тютюнник розгортає переконливу художню картину буття неповної родини. Неповнота як чинник аксіологічно-онтологічний своїм наслідком має формування світовідчуття дитини (переважно хлопчика), яке базується на жіночому психоемоційному досвіді. Його вияви знаходимо в перевазі кордоцентризму і появи симбіозу фемінізованого чоловіка. Становлення такого типу у текстах письменника відстежується від світу дитинства до старості («Дивак», «Печена картопля», «Нюра» та ін.).

Неповна родина як наслідок репресій і воєнного досвіду в творчості письменника є ключовим архетипом, який стає наскрізним для художньої свідомості шістдесятників. Неповнота як соціально-психологічний рівень самототожності хронологічно проектується на повоєнні реалії, тим самим продовжуючи й розбудовуючи цивільний міф досвіду війни та окупації. Феномен неповної родини функціонує в творчості Гр. Тютюнника в амбівалентних виявах. З одного боку, ціннісні орієнтири та моральна атмосфера відображають перевагу гуманістичних засад, а з іншого – відсутність батьківського права виховує чоловіків, які й у дорослому віці уникають серйозної відповідальності та потребують опіки й заступництва жінки. Феномен «м'яких» чоловіків не відповідав критеріям мілітарної свідомості, але виявив нові зміни суспільної структури, що зазнала посутніх деформацій.

Реінтерпретація мілітарного досвіду у версії Григора Тютюнника означила посутню корекцію канону соціалістичного реалізму. Найбільшою мірою це виявилось у зміні гендерної технології. Чоловіча свідо-

мість представлена, переважно, через світосприйняття підлітка, і ця стратегія є засадничою в авторській візії війни. Підліток є сиротою, в нього немає батька, зруйновано власний дім. Зовні така схема цілком відповідала міфу про державу як велику родину. Згідно з цим міфом, «кожна людина залишалася сиротою, доки «велика родина» [сиріч держава] не допомагала їй стати особистістю» [10, с. 93]. Зовні імітуючи канонічну модель, Гр. Тютюнник фактично підриває її зсередини, виявляючи нефункціональність і сконструйованість останньої. Герой письменника, залишившись сиротою, чітко відмежовує власну втрачену родину й державу, яка цю родину зруйнувала. Війна тільки посилює фіктивність «великої родини», батьківську іпостась якої представляють псевдокавалери. Чужорідність «великої родини» обумовлює зацикленість на світі дитинства та юності. Своєрідне «випадання», неприсутність мужньої зрілості є відмежуванням від канону дорослості, пропагованому державою. Між спадкоємністю з конкретною родиною та державним патерналізмом герої письменника надають перевагу власній сім'ї. Руйнуючи схему чоловічого змушнення (яке в офіційному каноні ототожнювалось з одержавленням), Тютюнник через іпостась підлітка творить альтернативу героїчному агресивно-маскулінному типу, альтернативу, яку вважає єдиною можливою та функціональною в ситуації ціннісної атрофії. Але створена митцем маскулінна модель виявилася засадничо амбівалентною. Підліток єдиний спроможний позбутися спадщини тоталітаризму та колоніалізму (упокорення, страху та безсилля), але його протест є, радше, стихійним і не переростає у свідому та цілеспрямовану стратегію дорослого чоловіка. Тому авторська версія маскулінності в Тютюнника відчутно фемінізується в сенсі протистояння владному дискурсу, орієнтованому на насильство, а відтак і на насильницьку гармонію, звідси випадання мужньої зрілості як свідомо оформленого протесту.

У підсумку варто зазначити, що під пером Григора Тютюнника кодифікація війни оприявнила глибину духовної трагедії, котра відлунювала в екзистенційному досвіді кількох наступних поколінь. Художня свідомість українських шістдесятників засвідчила ерозію мілітарної стратегії соцреалізму, котра, пройшовши шлях стереотипізації, зазнавала помітних збоїв при експлуатації мобілізаційно-апелятивного ресурсу. Реставрація українських моделей пам'яті про війну постала як насущна проблема на горизонті сподівань української гуманітаристики.

Література:

1. Вічна Загадка Любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника / [упоряд. А. Шевченко]. – К. : Радянський письменник, 1988. – 495 с.
2. Гловінський М. Новомова / М. Гловінський // 12 Польських есеїв [Пер. з польськ. М. Рябчука, упор. Б. Бердиховська]. – К. : Критика, 2002. – С. 158–182.
3. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
4. Мислівський В. Кінець селянської культури / В. Мислівський // Критика. – 2004. – Ч. 9–10. – С. 38–40.
5. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років / В. Нолл. – К. : Центр досліджень усної історії та культури «Родовід», 1999. – 560 с.
6. Розумний Я. Героїка чи анти героїка : тема війни в поезії шістдесятників і Нью-Йоркської групи / Я. Розумний // Сучасність. – 1986. – Ч. 11. – С. 34–45.
7. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К. : Знання, 1993. – 256 с.
8. Тютюнник Г. Твори / Г. Тютюнник. – К. : Молодь, 1984–1985 – Книга I : Оповідання. – 1984. – 328 с.
9. Тютюнник Г. Твори / Г. Тютюнник. – К. : Молодь, 1984–1985 – Книга 2 : Повісті. – 328 с.
10. Кларк К. Сталинский миф о «Великой семье» / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 72–96.

УДК 821.161.2.09

Іванова Ольга

ХУДОЖНІЙ ЧАСОПРОСТІР І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАнь «ЛИХА ДОЛЯ В МАРАКАЙБО» ЮРІЯ КОСАЧА

У статті розглянуто проблему національної та інших ідентичностей і їх вплив на сюжетну будову оповідань та на формування художнього часопростору. Досліджено, в рамках яких сюжетних елементів (кульмінація) відбувається оприявлення позиції головного героя, а також те, в яких часопросторових умовах (карнавальність) це стається.

Ключові слова: національна ідентичність, етнічна ідентичність, територіальна ідентичність, художній час, художній простір, сюжет, карнавальність.

В статье рассмотрено проблему национальной и других идентичностей их влияние на сюжетное устройство рассказов, на формирование художественного времени и художественного пространства. Исследовано, в рамках каких сюжетных элементов (кульминация) происходит проявляется позиция главного героя, а также то, в каких условиях художественного времени и пространства (карнавальность) это происходит.

Ключевые слова: национальная идентичность, этническая идентичность, территориальная идентичность, художественное время, художественное пространство, сюжет, карнавальность.

The article deals with the problem of national and other identities and their influences over the plot composition and forming of artistic time and artistic space. The author investigates in the moment of what plot elements (culmination) the position of a main character is being showed. Also she founds out what artistic time and artistic conditions (carnivality) Iurii Kosach used for that purpose.

Key words: national identity, ethnic identity, territorial identity, artistic time, artistic space, plot, carnivality.

Національна ідентичність – це феномен, який Юрій Косач кладе в основу більшості своїх творів. Збірка оповідань «Лиха доля в Маракайбо» не виняток. Вона й стала об'єктом аналізу цієї статті. За предмет дослідження обираємо національну ідентичність крізь призму художнього часопростору буття героїв-носіїв цієї ідентичності. **Мета статті** – з'ясувати особливості побудови сюжету оповідань, головними героями яких стали носії національної ідентичності, пояснити, як це пов'язано з її виписуванням, оприявленням, прослідкувати, у чому виявляється зв'язок художнього часу і художнього простору і яка роль цієї єдності в розкритті феномена національної ідентичності. Проведена робота створить базу для подальших досліджень часу і простору в інших творах Юрія Косача (чим і займається авторка статті у своїй дисертації), а також може дати початок компаративним студіям, присвяченим проблемам хронотопу і національної ідентичності у текстах різних письменників.

Для аналізу обираємо класифікацію Лії Грінфелд, яка, крім національної, етнічної, мовної, територіальної і т. п., називає ще й унікальну ідентичність «у сенсі «французькості», «англійськості» чи «німецькості» [1, с. 532]. Зокрема, національна ідентичність, на думку дослідниці, не завжди підкріплюється етнічною, яка включає в себе усвідомлення наявності таких «складників «етнічності», як мова, звичаї, територіальна єдність і фізичний тип» [1, с. 532]. Вона «є ідентичністю, яка полягає в належності до «народу», найважливішою ознакою якого є те, що його визначають як «націю» [1, с. 528].

Одне з небагатьох оповідань збірки, в якому герой має «чисту», не підкріплену етнічною чи унікальною, національну ідентичність, – це «Вечеря у Хіменеса». Із тексту дізнаємося, що Хіменес – прибічник «справи народного визволення» [2, с. 23]. Конкретної вказівки на країну, в якій відбуваються події, немає. Лише за окремими фактами можна припускати, що це Іспанія періоду стабілізації 20-х рр. XX ст. (Рада Трьохсот, узбережжя, іспанські чи португальські прізвища та імена, війна 1821 року тощо). Цікаво, однак, те, що розповідач використовує ключові слова «вітчизна», «традиції» у контексті опису героєвих ворогів (прихильників відновлення монархії) яким, напевно, теж можна приписати наявність національної ідентичності, адже вони вважали, що чинять добро для батьківщини. З оповідання лише невідомо, чи належали вони з Хіменесом до однієї нації – іспанської. Судячи із прізвищ, так.

Героїня оповідання «Пригода в Карфагені» Соледад, як і Хіменес, виявляється носієм національної ідентичності. Лише за окремими натяками в тексті (Латинська Америка, громадянська війна тощо) робимо висновок про те, що події відбуваються в Колумбії і що саме за інтереси народу цієї країни героїня бореться. Будь-які вказівки на інші типи ідентичності в межах нашого зацікавлення відсутні.

В оповіданні «Стопа кондотьєра» базова ідентичність для розповідача (в'язня) та наглядача – це територіальна: називають одне одного не інакше як земляками, наглядач у розмові озвучує мрії, пов'язані з традиційно асоційованим з українськістю (для героя вона неусвідомлена) підсонням: сум за рідною землею, думки про хату, город, господарство.

Анхела Кармелітана з оповідання «Фієста в Пуерто-Барріос» була наділена етнічною ідентичністю. А її чоловік Рафаель словесно подає висновок щодо своєї ідентичності, формування якої мало реальні фактичні підстави для вагання: «І в компанії я не хочу робити, нехай мули роблять. Я – ладіно, ти розумієш, я – сеньйор, як і всі інші, а не індіос нещасний, мене шанують» [2, с. 51].

Етнічна ідентичність героїні Енн з оповідання «Ганнуся» демонструється читачеві через згадування піснi, яку співали на її батьківщині.

Тепер звернімо увагу на те, як пов'язана побудова сюжету із розглянутими щойно типами ідентичності. Аналіз показує, що Ю. Косач зосереджується не на процесі їх формування, а на моменті підтвердження вірності їм чи відмови від них (ситуації внутрішньої боротьби, сумніву) чи навіть ви-явлення їх існування для інших героїв та читача («Пригода у Карфагені»). Найчастіше цей етап представлено у кульмінації. Хоча інші частини сюжету виявляються теж досить важливими.

Експозиція оповідання «Вечеря у Хіменеса» коротка, містить стислу інформацію про політичну ситуацію в країні, а саме про те, що реставратори захопили владу і жорстоко розправляються з прибічниками повстання. Зав'язка презентує головного героя оповідання – Хіменеса – в'язня-смертника, якого разом з іншими засудженими привезено на його ж віллу, в якій реставратори тепер влаштували бенкет і змусили прислужувати на святі.

Національна ідентичність героя моделюється саме на сюжетному рівні і вияскравлюється лише в кульмінаційній частині, коли полковник пропонує врятувати Хіменесові життя, а той відмовляється і робить це по-особливому – мовчить. Його мовчанка теж оригінальна: він починає звертати увагу на дрібні деталі одягу полковника, що могло б скласти враження про те, що Хіменес не думає над зробленою пропозицією. Однак наступна цитата спростовує цю думку: «По обличчю Хіменеса промайнула хмарка, згодом друга і третя. А тоді очі його відступили ще далі, обличчя стало ще худіше, загострилось. Очі припишкли в глибоких темних яминах» [2, с. 29]. Скидається на те, що герой напружено думає, можливо, його навіть переполюють емоції, яких він, однак, не демонструє, а ретельно приховує, відсторонюючись від співбесідника. Трохи раніше Хіменес почав був поважати полковника за те, що той дав йому змогу ще раз потрапити до свого будинку і згадати минуле щастя («За це одне можна було бути вдячним полковникові» [2, с. 28]). А пізніше розчарувався в ньому.

Далі – ще один, вже останній, позасюжетний елемент – опис морського пейзажу. Це дескриптивна пауза (за Женеттом), що повністю зупиняє хід розповіді. Роль такого відступу може бути потрійною: 1) заінтригувати читача: чи прийме Хіменес від своїх ворогів пропозицію врятуватися; 2) показати контраст між спокоєм природи та драматичністю життєвих подій: у той час як у будинку вирішується доля людини (нею самою!) – буде вона жити чи загине, – природа залишається спокійною і «байдужою» – незмінною і незрушною; 3) відобразити особливості психічного стану героя: цей образ моря просто виник в його уяві: на нього він «переключився» після недовгого моменту розглядання фрака полковника. Друга роль видається більш важливою, зважаючи на подальшу розв'язку – відмова врятуватися, яка стає очевидною сама собою: «Полковник помовчав, постояв і /.../ подався з кімнати» [2, с. 29].

Кульмінація – це пропозиція полковника і мовчазна відмова Хіменеса прийняти її. Мовчання може виражати категоричну опозиційність до реставраторів і, можливо, навіть зневагу і погорду, яких не було доти, але які почали виникати. Воно стає символом збереження вірності своїй національній ідентичності.

Цікаво, що автор обирає не події боротьби, а вечір-повернення героя до свого будинку – до родини, до себе самого. І у центрі – переживання цього тимчасового повернення як неймовірного щастя, яке, очевидно, полягало ще й у тому, щоб залишитися цілісним, зберегти вірність ідеї, не піти на компроміс із ворогом, і яке було настільки великим, що заступило собою думки про близьку смерть. Ю Косач робить багатозначний хід, ще на початку оповідання відкриваючи внутрішній світ героя, а в момент найбільшої напруги – різко міняє тактику письма, роблячи думки та емоції героя герметично закритими.

В оповіданні «Стопа кондотьєра» оповідач зосереджує особливу увагу на простому, одному із сотень повторюваних раніше і пізніше, ударі поліцейським в'язня-оповідача. Причина розкривається у словах, які йдуть за рядками, що наповнені ненавистю: «Коло мене стояв зовсім не буйволяка з оливковим обличчям і чорними вусиками, а літня вже людина з брезклом, посіченим зморшками обличчям, з виполовілими бровами, з вусами щіткою, з кролячими очима та ще й сутулувата. І я зрадів, дорога, справді зрадів, бо знаєте, кого це я зустрів у цій пустелі, під пекучим сонцем?» [2, с. 57] [земляка – О. Д.]. Напруга, що наростала поступово, різко спадає, зникаючи зовсім. Очікування, сформовані детальним виписуванням знущань поліцейських над героєм та його неприязні до них, не справдилися. Читач, ідучи за думками героя, міг уявити того, хто вдарив, таким, як описані раніше його «колеги». Проте цей поліцейський виявився земляком оповідача, і настрої героя різко міняється з негативного на радісний і навіть співчутливий. Ситуація незвична і певною мірою парадоксальна: земляк ударив земляка, а той зрадів зустрічі. Зав'язка, по суті, безконфліктна через те, що наглядч належить до однієї з героєм нації (української), а природність, із якою міняється ситуація в позитивний бік, свідчить про несумісність для оповідача конфлікту із земляком, а це, в свою чергу, уособлює збереження неусвідомлюваного відчуття єдності із представниками своєї нації. Розділення на своїх і чужих констатується ще в зав'язці: «/.../ але рвався до Канади, де і люди свої, і не така клята спекота» [2, с. 56].

Але конфлікт таки з'являється, проте вже у розвитку дії, в міру того як поновлюється і зростає неприязнь, а відчуття належності до одного роду змінюється іншим видом колективної ідентичності – ото-тожненням себе із групою в'язнів – і вірність їй. Це відбувається у момент кульмінації, коли оповідач,

як і Хіменес, опиняється в ситуації перед вибором між життям і смертю. Але пропозиція порятунку цього разу надходить не від поблажливого полковника, а особливе ставлення наглядача до свого земляка поряд зі свідомою тугою за батьківщиною, спогадами про звичний спосіб життя і земляків може бути витлумачене як прояв територіальної ідентичності. Відмінність ситуацій в обох оповіданнях полягає в тому, що у випадку з оповідачем «Стопи кондотьєра» немає й натяку на якусь боротьбу, вагання: процес прийняття рішення відбувається миттєво: [Наглядач:] «/.../ А ти лучче злязь, і я тебе за пуцуйбута якось вже залишу...» – [Розповідач:] «Ні, – сказав я, – мене з тими хлопцями сюди пригнали, то я вже з ними і далі поїду» [2, с. 58].

Героїня оповідання «Пригода в Карфагені» Соледад виявляється носієм національної ідентичності несподівано для читача: автор подає досить велику за обсягом (як для оповідання) експозицію, в якій оповідач (спекулянт і пройдисвіт – за підзаголовком твору «Розповідь пройдисвіта») створює образ жінки легкої поведінки. Він відчуває до неї інтерес, проте йому здається, що її душа порожня. Аж у кульмінації жінка виявилася учасницею повстання, яке відстоюватиме політичні права своєї країни. Попередні сюжетні елементи містять окремі деталі, що набирають ваги лише після подій, кульмінаційної частини. Діалог, розміщений у зав'язці, дає можливість зрозуміти, що національна ідентичність Соледад не базується ні на етнічній, ні на будь-якій іншій ідентичності: [Оповідач:] «А щодо національних даних?» – «Звідки мені знати? – відмовила вона майже вульгарно. – Мій батько був шведський моряк, моя мати – румунка, вона вийшла вдруге заміж за якогось дурня, правдоподібно грека /.../» [2, с. 30].

Анхела Кармелітана з оповідання «Фієста в Пуерто-Барріос» підтверджує вірність своєму народові (чи то пак племені пуебло), а через нього цілій расі, теж у момент кульмінації, виказуючи свого чоловіка Рафаеля, який видав індіанця Чічі. Чічі – хлопець з її місцевості (Сохіхо) – належав до групи захисників прав бідних на чолі з Америкіно Оспіною. У передмові до збірки Юрій Смолич зауважує, що активність героїні «відбувається якось неусвідомлено, як спонтанний вияв» [2, с. 7]. Із таким твердженням важко погодитися хоча б через те, що вже у зав'язці окреслюється конфлікт між Анхелою та Рафаелем щодо повстанця Чічі: героїня відмовляється позбутися хлопця. Розвиток дії показує незмінність її намірів. І нарешті вже перед кульмінаційним моментом вона згадує: «І раптом, як спалах фієсти, Анхела зрозуміла, що це ж те, про що він патякав цілу ніч, про що, одвернувшись до стіни, думав і вирішував. – Ти, – вп'ялася пальцями в його руку, – що ти таке надумав, чоловіче лихий? /.../ Ні, /.../ я не можу тебе лишити, бо ти накоїш біди» [2, с. 54]. Кожен сюжетний елемент демонстрував незмінність поглядів героїні і можливість категоричного вчинку. В найнапруженіший момент твору думки Анхели не доступні читачеві, однак розуміємо, що остаточним поштовхом став удар Рафаеля, а ситуація вибору, вагання, як і в оповіданні «Стопа кондотьєра», була лише теоретично можливою. Драматичні події розгортаються як наперед відомі чи сплановані героїнею. Коли напруга спадає, автор знову розкриває внутрішній світ героїні, щоб показати, що територіальна ідентичність бере верх над родинною, які в розглядуваному випадку не були жодним чином пов'язані.

Модель поведінки Рафаеля в контексті сюжетних перипетій ще більш зрозуміла. Поведінка героя вдало ілюструє обрану ним расову ідентичність (свідоме ототожнення себе з білими): суперечки з Анхелою в зав'язці та розвитку дії, не зрозумілі на той момент висловлювання («Ти мені цілу хату політики наведеш! Я не хочу того Оспіни знати, нікого з них не хочу знати. Вони мені їсти не дадуть, так і затам, що не дадуть» [2, с. 46]), роздуми, які в передкульмінаційний момент вияскравлюють його задум видати повстанця. Родина, поділена за національно-расовою приналежністю, виявляється не здатною до існування: після удару Рафаеля думки Анхели на час розв'язки спрямовані на земляка: «Чічі /.../ І той Чічі був із Сохіхо, як вона...» [2, с. 55].

Територіально-звичаєва ідентичність героїні Енн із оповідання «Ганнуса» теж виявляється в момент кульмінації. Власне, так, саме виявляється, а не підтверджується/спростовується. А найбільш несподіваним стає те, що пересічна американська повія пам'ятає і співає (!) пісню свого краю.

Вважаємо за необхідне детальніше дослідити обставини, в яких відбуваються вже розглянуті події, адже в окремих творах вони самі стають подіями і вписуються в загальну картину сюжету, перестаючи бути лише тлом.

Так, спільним для всіх текстів, є те, що герої існують і діють переважно в закритому просторі, головною характеристикою якого стає карнавальність у різних проявах.

Найвищий ступінь карнавальності притаманний обставинам, в яких відбуваються події оповідання «Фієста в Пуерто-Барріос». По-перше, тільки в цьому тексті свято персоніфікується, а його перебіг створює окрему сюжетну лінію, що розвивається паралельно з основною упродовж однієї ночі. Початок дійства співпадає із зав'язкою («Фієста – народне гуляння – тільки починала шаліти» [2, с. 44] – Рафаель бачить Чічі), розпал святкування – із розвитком дії («І ще якісь люди ішли і гомоніли, бо була ясна ніч і десь гуділи марімби фієсти. Діво, кому ще в голові танцювати?» [2, с. 48] – Рафаель іде з дому до корчми), завершення – із наближенням кульмінації («О діос, скільки ще тягнутиметься ця неспокійна ніч? /.../ Фієста затихала. Люди помаленьку розходились. Навіть молодь поверталася, несучи в руках маски і карнавальний одяг» [2, с. 53] – Рафаель удруге пішов із дому, щоб здати Чічі). До самої кульмінації зовнішній, відкритий простір (фієста) і внутрішній, закритий, в якому діють герої в художньому полотні твору, не перетинаються. Таку паралельність автор використовує створення контрасту зі злидними умовами життя та внутрішнім світом героїв: «Їй було боязко в цьому місті, дарма що воно ще гомоніло, все таке ж вогнисте, грайливе, насторожене» [2, с. 51]. Або ж Ю. Косач образно відтворює зародження,

розвиток та вирішення основного конфлікту твору і його наслідку – підтвердження своєї расової та територіальної ідентичності героїнею Анхелою. Важливо зауважити і те, що цей кульмінаційний момент відбувається не в будинку героїв, як усі попередні події, а в барі – місці, що традиційно асоціюється зі святкуванням.

Події інших оповідань теж відбуваються в закритих приміщеннях, переважно в барах, однак виявлення територіальної чи національної ідентичностей відбувається або в темному закутку після закриття закладу («Ганнуся»), або ж у готельній кімнаті оповідача («Пригода в Карфагені»), або на кухні будинку, де відбуваються урочистості з нагоди перемоги реставраторів («Вечеря у Хіменеса»). Винятком є лише оповідання «Стопа кондотьєра», де підтвердження національної ідентичності відбувається в інших умовах. Спільне те, що для оприлюднення своєї ідентичності героям потрібні такі умови, пов'язані із часопростором:

1) вийти за межі, на які поширюється свято як карнавал («Ганнуся», «Пригода в Карфагені», «Вечеря у Хіменеса»);

2) дочекатися його безпосереднього завершення у відкритому просторі, а самому стати причиною закінчення його «двійника» в закритому («Фієста в Пуерто-Барріос»: Анхела перервала гуляння в барі у Томаса своєю сваркою з Рафаелем).

Залишається з'ясувати причину того, чому в розглянутих оповіданнях Юрія Косача карнавал як простір і подія проявляється у багатьох різних варіантах і не сумісний із можливістю виявити національну ідентичність героя. Головна ознака карнавалу – масковість. Тож вона – ключ до розуміння поставленого вище питання. Носіння маски приховує справжню суть людини, змушує грати відведену їй роль (наприклад, танці під час фієсти). Виходить, увесь зовнішній світ, оточення героїв живе за правилами карнавалу. Внутрішній світ героя, його справжня ідентичність та можливість її виявлення захищені від штучності закритим відокремленим місцем (кімнатою). А оскільки йдеться про національну, територіальну чи територіально-звичаєву ідентичність, то виходить, що люди, які живуть у карнавальному просторі, свідомо чи несвідомо приховують саме її.

Однак у збірці є ще оповідання «Старий», в якому ситуація із сюжетними особливостями і карнавальністю діаметрально протилежна. Герої (заробітчани з України, Білорусі) ведуть розмову в барі про свою важку долю. Саме тут, як показують усі сюжетні елементи і підтверджує кульмінація, ці люди можуть на якийсь час стати самими собою, виявивши свою національну ідентичність. Кульмінація тут інша, ніж у попередніх, вона не така раптова і подією насичена, проте не менш напружена: нею стає жест головного героя Джорджа (Їгора на батьківщині), міміка, що супроводжується коментарем розповідача: «Він обхопив руками голову і закам'янів. Очі його помертвіли, стали важенні, безгучно ворухилися вуста. І я збагнув, чому він іноді сюди заходив, в цей клятий салун: тільки тут він оживав разом із піснюю, а це, може, не пісня була, а далека, літами замурована мрія» [2, с. 84]. Вихід із карнавального простору вже у розв'язці означає завершення бесіди-сповіді про тугу за батьківщиною, рідними людьми: «– Може, ще один круг поставиш, Джордже? – заглянув господар. – Тільки померці на свасей зямлі... – Но, – стиснув уста Джордж, – досить того добра». І ми покинули цю навісну, розспівану корчму і вийшли геть» [2, с. 85].

Таким чином, національна ідентичність, чи, радше, її підтвердження, виявлення стає не лише центальною проблемою розглянутих оповідань збірки «Лиха доля в Маракайбо», а й визначальним сюжетотворчим чинником. З'ясувалося, що художній часопростір та спосіб його представлення в текстах прямо залежить від виписування проблеми національної ідентичності. Це виявилось, зокрема, в таких моментах:

1) пильна увага Ю. Косача до національної ідентичності простежується і на подієвому рівні, роблячи її основним принципом його організації, що, у свою чергу, доводить розуміння автором національної ідентичності як важливого фактора, що впливає на життя людей;

2) побудова сюжету оповідань, перетікання одних сюжетних елементів в інші підпорядковані єдиній меті – виявленню або ж підтвердженню персонажами національної або територіально-звичаєвої ідентичності. Як показало дослідження, відмови від неї в досліджуваних текстах немає;

3) оприявлення позиції головного героя щодо національної ідентичності відбувається в рамках кульмінації і, власне, є самою її суттю;

4) кульмінаційний момент виявлення чи підтвердження національної або територіально-звичаєвої ідентичності відбувається в закритому місці, що просторово або часово відокремлене від карнавальних обставин інших подій, що символізують масковість (штучність) навколишнього світу.

Література:

1. Грінфелд Л. Типи націоналізму / Л. Грінфелд // Націоналізм: Антологія [2-ге вид.; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий]. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 525–536.
2. Косач Ю. Лиха доля в Маракайбо : Новели / Ю. Косач. – К. : Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1976. – 87 с.

УДК 821.161.2.09

Кир'янчук Богдан

ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ СИСТЕМНОСТІ В ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА

У статті доведено існування принципів герменевтичної системності в працях Івана Франка, які присвячені дослідженню творчості Тараса Шевченка. У цьому зв'язку йдеться про вагоме концептуальне навантаження таких герменевтичних чинників, як антидогматизм, аспект герменевтики індивіда, мовно-герменевтичний феномен, тлумачнє начало та ін.

Ключові слова: герменевтика, антидогматизм, герменевтика індивіда, мова, діалогізм.

В статье доказано существование принципов герменевтической системности в трудах Ивана Франко, посвященных исследованию творчества Тараса Шевченко. В этой связи говорится о весомом концептуальном содержании таких герменевтических факторов, как антидогматизм, аспект герменевтики индивида, культурно-герменевтический феномен, толковое начало и др.

Ключевые слова: герменевтика, антидогматизм, герменевтика индивида, язык, диалогизм.

The article proves the existence of hermeneutic system principles in Ivan Franko's works devoted to Taras Shevchenko's creative activity studies. Hermeneutic factors as anti-dogmatism, the aspect of individual hermeneutics, linguistic and hermeneutic phenomenon, interpretative beginning etc. The major thing in this conceptual point is some dialogic coaction of above-mentioned aspects which secures the deployment of hermeneutic procedural practice

Key words: hermeneutics, antidogmatism, individual hermeneutics, dialogism.

На вагомості герменевтичного розгляду літературно-мистецьких явищ наголошують такі вчені, як З. Лановик [5], М. Лановик [6], Ю. Ковалів [4], Т. Гундорова [3], Р. Мних [7], Ю. Борєв [1], Л. Врубель [2], В. Халізєв [16] та ін. Прикметно, що застосування герменевтичних підходів в українському літературно-естетичному досвіді має тривалу історію, хоча й не завжди безпосередньо пов'язувалося з використанням дещо пізніше усталеної в сучасному розумінні термінології. Вагомими в цьому плані є шевченкознавчі концепції І. Франка, виправдано базовані на тих внутрішньо-герменевтичних реаліях, які притаманні романтичним художнім системам Т. Шевченка, забезпечуючи їхнє промовляння та рецептивне оприсутнення.

Принцип герменевтичної системності є одним з найголовніших у статті І. Франка «Переднє слово [До видання: Т.Г. Шевченко «Перебендя». Львів, 1889]». Критик формулює коловий характер розуміння як базовий для осмислення творчої індивідуальності митця: «Для того докладний розбір «Перебенді» видається мені дуже важним для характеристики поетичного таланту Шевченка, як і для характеристики цілої одної доби нашої літератури» [10, с. 91]. Вагомим чинником герменевтичної системності є аспект герменевтики індивіда: «Основна ідея цієї невеличкої поеми – се давня ідея: протиставлення поета оточуючій його суспільності. Інтересно, однак ж, що *ідея ся зовсім чужа всякій поезії народній*, в котрій традиція, творчість масова цілковито стирає всяку індивідуальність і не дозволяє їй проявити себе» [10, с. 92].

Прикметно, що мислитель цілком у герменевтичному ключі висловлює поради реципієнтові з приводу джерельної бази, котра має стосунок до того, «Як звільня і з яким трудом індивідуальність людська в поезії виломлювалась з-під тиску формул і традицій...» [10, с. 92]. Як бачимо, йдеться про блискучу процесуальність герменевтичної систематики, в ході розгортання якої маємо діалогічну співдію аспекту герменевтики індивіда та антидогматизму.

І. Франко наголошує на істинному діалогізмові як одному з найбільш вагомим герменевтичних чинників. При цьому йдеться про уконститування поезії в її найголовніших параметрах, навіть у таких, котрі співвідносяться з референтністю, а не лише із власне вербальним виявом: «Поезія є тут *функцією суспільною* утилітарною в високому значенні того слова, просвітительською умів і серць тої самої *товпи*, котра тепер стала *братями* поета!» [10, с. 93]. І далі: «В тому двоякому напрямі – автономії особи і її позитивності – розвивались і розвиваються чимраз далі погляди людські від кінця ХVIII віку і до нині» [10, с. 93].

І. Франко має цілковиту рацію в тому разі, коли твердить, що герменевтика індивіда максимальною мірою суголосна з естетикою романтизму: «Романтизм в літературі, так само як якобінзм в політиці, значив перевагу геніальної особи над масою, перевагу генія над талантом і працею, а з тим і перевагу проблесків того генія, чуття і ентузіазму над одностайним, але млявим світлом звичайного розуму» [10, с. 93]. При цьому аспект герменевтики індивіда співіснує з антидогматизмом, у чому простежується послідовність дотримання герменевтичної системності: «Індивідуальність поета стала найвищою властю, виломлювалась з усяких правил і границь суспільних; поезія стала вітхненням, ясновидінням, чимсь божеським і безсмертним» [10, с. 93].

Учений розгортає власні мислительні операції в ключі герменевтичної процесуальності, послідовно продумуючи найголовніші віхи історії питання, пов'язаного з утвердженням авторської індивідуальності та прочитання її як тексту: «Поет-романтик де в чому схожий на поета Горацийового – він ставить себе непомірно вище товпи, зайнятої буденними інтересами і не спроможною навіть і розуміти його (...) Але він не пишається тим, навпаки, се його болить, він бачить в тім своє нещастя (...) Він не гордує товпою, навпаки, *він хоче бути їй позитивним, хоче послужити їй...*» [10, с. 93–94]. Як бачимо, конкретизація відбувається якраз на рівні герменевтики індивіда, розширеної до меж відношення-стосунку: «Він нещасний нещастям свого народу, цілого народу; як одиниця вибрана, він непомірно сильніше відчуває радощі й болі, ніж кожний інший чоловік; він, заступник народу, *терпить за весь народ* (...) На тій високій вишині, на яку тут поставлено індивідуальність поета, самі по собі пристають до неї *і якимось і месіанічні* погляди; поет хоче піднести, ущасливити свій народ, але сам, власною волею і силою (...) поет хоче піднести, ущасливити свій народ не силою фізичною, не освітою і наукою, він хоче «спасати» його, рушиться якимсь чудом, можливим тільки для всесильного чуття, стає месією, пророком і спасителем народним» [10, с. 94].

І. Франко виходить з герменевтичних позицій, порівнюючи твори Т. Шевченка «Перебендя» та А. Міцкевича «Імпровізації». При цьому вдало спостережено момент осмислення-завершення як базовий функціонально-поетичний компонент герменевтики індивіда, базований у самій художній текстурі твору. Зазначеній тональності напрочуд вдало відповідає характер цитат: «Його на сім світі ніхто не прийма», – каже про нього Шевченко. «Один він між людьми, як *сонце високе*. Його знають люде, *бо носить земля*» – т. є. знають тільки поверху, не входячи в його душу, в його таємні думи. Так треба й розуміти початкові слова поета: «Перебендя старий, сліпий, *хто його не знає?*» [10, с. 95].

Порівняльна характеристика обох творів просто-таки вражає феноменальністю герменевтичного проникнення. Воно постає довершеним саме в ключі герменевтичної системності: «Як поет Міцкевича чується «нещасним, трудячи голос і язик для людей», так само й Перебендя чує в собі роздвоєння і, хоч старається закрити не раз свій глибокий біль жартом та веселою пісенькою, то все-таки «заспіває, засміється. А на сльози зверне». Біль його пливе з того самого джерела, що й біль Міцкевичевого поета, – *з самоти між людьми*. «Один він між ними», – говорить Шевченко, – «нема йому в світі хати», «його на сім світі ніхто не прийма» [10, с. 95]. Отже, критик виявляє послідовність у інтерпретації того сенсу, який закладений у самому тексті та забезпечується його промовлянням, характеризуючи при цьому власне герменевтичну специфіку художнього системи.

І. Франко виправдано акцентує якраз на введенні образу Перебенді в площину відношення-стосунку, в сферу істинного діалогізму, що переконливо аргументує наявність внутрішньо-герменевтичного закорінення в тексті самого твору та мусить бути доконче віднайденою інтерпретатором: «Але за такою схожістю бачимо деякі дуже важні різниці між Перебендею і поетом Міцкевича. Поперед усього в Перебенді нема *ані сліду якимось поглядом* на народ як на масу, котру можна і треба ущаслилювати указом згори, *ані тіні якої-небудь месіанічної претензії* – бути спасителем, пророком свого народу. Перебендя попросту і без претензій робить свою скромну, але немаловажну суспільну службу: *він людям тугу розганяє*» [10, с. 95–96]. Площина відношення-стосунку як об'єкт поетикального зображення позитивно інтенсифікується, що постає вдало спостереженням критиком («ми можемо видобути трохи ширший погляд на діяльність кобзаря»): «В коротких, але з погляду на характеристику справді майстерських віршах Шевченко вказує нам його в різних обставинах, перед різною публікою: всюди Перебендя вміє держати себе відповідно до своїх слухачів, вміє найти пісню, яка їм найбільше до вподоби і яка найбільш відповідає його головній меті» [10, с. 96].

Площина відношення-стосунку постає тим середовищем, яке вміщує процес творчої самореалізації людини. При цьому простежується також зворотній момент, оскільки естетика творення забезпечує міжособистісну комунікацію: «В коротких, але з погляду на характеристику справді майстерських віршах Шевченко вказує нам його в різних обставинах, перед різною публікою: всюди Перебендя вміє держати себе відповідно до своїх слухачів, вміє найти пісню, яка їм найбільше до вподоби і яка найбільш відповідає його головній меті» [10, с. 96].

І. Франко переконливо вказує на центральні герменевтичні реалії художнього світу Шевченкового «Перебенді», котрі найперше мають стосунок до аспекту герменевтики індивіда, проте цілковито узгоджуються із системною специфікою внутрішньо-герменевтичного наповнення: «...погляд на кобзаря, як на вартового чистоти народного життя, людських і щирих відносин людей до людей...» [10, с. 98].

Мислитель вдається до герменевтичних операцій у процесі продумування сутності творчої індивідуальності Т. Шевченка, котра розгортається в координатах змінності та постійності. У цьому зв'язку маємо цікавий феномен того, як викристалізовується в свідомості критика той текст рецепції геніального митця, який є завжди неповторним, оскільки базується на сприйнятті людської особи. Водночас він вміщує й загальні риси, котрі засвідчують, насамперед, співдію антидогматизму та аспекту герменевтики індивіда: «Важно тут тільки ствердити факт, що постать лірника-кобзаря вже довгий час перед Шевченком використовувана і модельована була в літературі в спосіб, доволі схожий на те, що зустрічаємо й у нашого поета, і що він, творячи свого Перебендю, ішов по протоптаним слідам других, реасумував в собі давнішу традицію поетичну, приймаючи з неї одно, відкидаючи друге, поглиблюючи її декуди відповідно до свого таланту, але разом вкладаючи в неї *свою душу, своє життя, свої враження*» [10, с. 103].

І. Франко застосовує герменевтичні підходи в статті «Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка». Зокрема, наголошується увага на необхідності справжнього розуміння творів найбільшого національного поета, що є своєрідним ядром герменевтичного бачення: «У нас досі більше любувалися тими творами, більше декламували їх, аніж старались їх *розуміти*» [11, с. 45]. Учений виправдано виходить із позицій антидогматизму. У протилежному випадку простежується неможливість критично-літературного мислення: «Дві хиби нашої школи і нашого образования – застарілість наукового методу і застарілість самих поглядів на життя, світ і історію – не давали розвинути у нас критичній думці» [11, с. 45].

Критик виявляє герменевтичну специфіку мислення в оцінці роботи Партицького «Провідні ідеї в письмах Т. Шевченка». Він, оцінюючи сутність творчої індивідуальності геніального митця та заперечуючи її стагнаційно-усталене трактування, акцентує на антидогматизмі, котрий перебуває в органічній співдії з аспектом герменевтики індивіда: «Але іменно в тім лежить також її найбільша хиба, що Шевченко бересь в ній як *цілість*, як щось одностайне, викінчене і скристалізоване в собі, вважається радше твердим і недвижимим, хоч ясным, хрусталем, ніж чоловіком, що змінюється і розвивається; значиться, недостача *генетичного* методу» [11, с. 46]. Йдеться найперше про ту особливість, яка пов'язана з функціонуванням термінологічного апарату герменевтики, а точніше – його відсутністю, в добу І. Франка в українській літературно-естетичній думці. Звідси – зазначена вказівка, яка є герменевтичною в своїй основі.

Учений виправдано вказує на антидогматизм як вагомий герменевтичний чинник, що простежується в основі розгортання літературно-естетичної теорії та практики на діахронному рівні: «Звісна річ також, що новочасна штука, за почином Шекспіра і великих поетів та критиків німецьких (Лессінга, Гете, Шіллера), опрокинула ті єдності, крім єдності дійства: мусить же коло чогось громадитись увага читача, мусить же щось потручувати струни його чувств, щоб остаточно розбудити в них пожадане естетичне зрушення» [11, с. 52].

Прикметно, що І. Франко в герменевтичному плані трактує сутність художньої концепції поеми «Сон» у хрестоматійній на сьогодні статті «Темне царство». Аспект герменевтики індивіда постає розширеним до меж відношення-стосунку: «Про кінець темного царства не може вже бути й сумніву, коли поет у остатнім уступі «Сну» розкусив найбільшу його загадку, всевладність царя. Відки пливе та всевладність? Чи з справдішньої сили самодержця? Зовсім ні. Його сила власне в тих, котрі в нім бачать свою силу, в його рабах і знаряддях. Без них він безсилий, без нього вони безсильні. Отже, де ж лежить їх спільна сила? Власне в тих путах, що сковують їх одних із другими. Вони *сильні тим, що вони не-вільники й нелюди*» [15, с. 77]. Нормалізація ситуації, досягнення стану герменевтичного погодження також переконливо тлумачиться із залученням моменту герменевтики індивіда: «А скоро і в їх серцях защемить людське почуття, збудиться бажання волі, тоді й страшна їх сила розвіється, тоді настане кінець темного царства, не стане «ні власті, ні кари», розпочнеться нове царство, царство братолубія між людьми» [15, с. 77].

(Герменевтичні підходи наявні в продумуванні І. Франком природи творчої індивідуальності Т. Шевченка. Це, зокрема, простежується в статті «Тарас Шевченко і його «Заповіт». Автор виправдано акцентує на вагомості взаємозв'язку особи поета та текстового наповнення його творчості, що оприсутнюється як наслідок діалогічної взаємодії людини та мови: «А при цьому не знайдемо у нього ні сліду тієї примітивної безособовості, якою відзначаються справжні народні пісні, навпаки, вся його поетична творчість у дуже великій мірі має суб'єктивне забарвлення, вона є безпосереднім виявом його сильної і благородної індивідуальності» [14, с. 388]. Прикметно, що в системі патріотизму геніального митця критик справедливо увиразнює гуманістичний аспект, заснований на аспекті герменевтики індивіда, що пов'язується з неупередженим ставленням до людської одиниці в усій її повноті та неповторності: «Пристрасна любов до України, незламна надія на її відродження виявляються у Шевченка одночасно з такою ж гарячою, а zarazом простою і кришталіно чистою, незатьмареною ніякими філософічними сентенціями любов'ю до людини загалом, особливо до всіх бідних, пригноблених і покривджених, з любов'ю до всіх, що шукають правди і справедливості і за це терплять» [14, с. 388].)

І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» висловлює надзвичайно цікаве міркування, котре засноване на власне теоретичних та історичних моментах герменевтики. Йдеться про вияв антидогматизму, що стосується сприйняття та функціонування тих теоретико-літературних понять, які свого часу сформулював Арістотель: «Довгі сотки літ панувала отся фальшива і одностороння Арістотелева дефініція... люди ламали пута старих порядків і старих понять в політиці і науці, а Арістотелеві формули стояли собі нетикані» [8, с. 57]. Характерно, що процес правдивого продумування, а звідси – герменевтичного розуміння пов'язується якраз із романтичною добою, тобто з утвердженням герменевтики нового часу в найрізноманітніших аспектах її справжньої сутності, проте в цьому конкретному випадку – з антидогматизмом та посиленою увагою до проблеми людського індивіда: «Тільки під кінець ХУІІІ віку захитано їх авторитет; в поезії повіяло новим духом, що до нього приложено характеристику «*Sturm und Darn*g» («Буря і Натиск». – Б.К.). Його поклик був: емансипація поезії з конвенціональних повивачів в ім'я свободної, творчої індивідуальності, і тут же виринає знов розуміння поетичної творчості як *божевілля*» [8, с. 57].

Учений абсолютно виправдано акцентує на сфері відношення-стосунку, базуючи свої спостереження на українському романтичному матеріалі, а конкретніше – на творчості Т. Шевченка. Прикметно, що об'єктом спостереження постають саме ті реалії, котрі найбільш виразно характеризують ефект внутрішньогерменевтичного наповнення. Він констатує: «Сама думка, що поетична творчість є щось

відмінне від звичайного людського «я», вносить до нього щось особливе, проривається не раз і у Шевченка. Він дуже часто обертається до своїх «дум» як до якихось істот, окремих від нього, обдарованих власною долею» [8, с. 58]. У цьому ж контексті уміщені цитування, котрі унікальним чином передають герменевтичну специфіку поезії Кобзаря, вказують найголовніші шляхи її інтерпретації: «Думи мої, думи мої, Ви мої єдині, Не кидайте хоч ви мене При лихій годині. Прилітайте, сизокрилі Мої голуб'ята, Із-за Дніпра широкого У степ погуляти» [8, с. 58]. І. Франко висловлює масштабні узагальнення щодо герменевтичної природи романтичної естетики Шевченка, оприсутненої на рівні поезити художньої творчості: «Таких місць у «Кобзарі» чимало; їх можна би взяти за образіві речення, за конвенціональні звороти, якби вони не появлялися надто часто, власне, в пізнішій добі Шевченкової творчості, в тих його ліричних творах, де він добував найглибших, найсердечніших тонів, де був свободний від усеї конвенціональної фразеології. Ще виразніше бачимо се у вірші «Муза», котру поет величає своєю матір'ю і вчителькою» [8, с. 58]. Герменевтична аргументація блискуче виявляється знову ж таки в зверненні до Шевченкового тексту, в наданні змоги йому заговорити до реципієнта неповторністю власної мовної партії, котра в цьому випадку має, найперше, колосальне діалогічне закорінення, вміщене у відповідне середовище відношення-стосунку: «Моя порадонько святая! Моя ти доле молодая! Не покидай мене. Вночі, І вдень, і ввечері, і рано Витай зо мною і учи, Учи неложними устами Сказати правду» [8, с. 59].

І. Франко висловлює слушне міркування про осмислення Т. Шевченком проблеми мистецтва у герменевтичному ключі в габілітаційній лекції «Наймичка» Т. Шевченка». Йдеться про герменевтичну специфіку Божественного характеру поезії та мистецтва загалом, яка у найголовніших конститутивних рисах була ще помічена Платоном у його знаменитому діалозі «Іон». Мислитель зазначає: «Наразі я піднесу тільки одно, що мимоволі впадає в око кожному при читанні листів і повістей Шевченка. Є се його *адорація штуки*. Штука є для Шевченка чимсь божественним, вічним, чимсь таким, до чого треба приступати з побожним трепетом. Великі майстри штуки – поети, малярі та різьбярі є для нього предметом культу, він бажає мати їх діла все при собі, в найтяжчих пригодах життя він поперед усього думає про них, тужить за ними, а тільки опісля думає про предмети щоденної потреби» [9, с. 251].

І. Франко в статті «Тарас Шевченко» аналогічно акцентує на аспекті герменевтики індивіда, що довершено узгоджується зі специфікою романтичної естетики та засвідчує наявність герменевтичної системності: «Коли б мені прийшлося одним словом схарактеризувати поезію Шевченка, то я сказав би: *се поезія бажання життя*. Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірним ціле життя» [12, с. 264]. І далі: «Індивідуальність людська – без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята» [12, с. 264]. У вказаному плані заслуговує на увагу той факт, що в кількох статтях під назвою «Тарас Шевченко» І. Франко застосовує герменевтичні підходи до осмислення творчості митця. При цьому простежується поглиблення їхньої концептуальної вагомості, увиразнення системного характеру. Якщо наведені вище міркування містяться в праці, датованій 1891 роком, то в роботі, котра датується роком 1893, автор вказує на діалогічну співдію аспекту герменевтики індивіда з антидогматизмом як герменевтичним чинником: «Його названо селянським поетом *par excellence* – на мою думку, однобічно. Якщо виступає проти гніту, визискування і деморалізації, якщо викрешує громи на ляхів чи москалів, то вражає систему, а не людей. Людська індивідуальність, без огляду на стан, національність, віру, є для нього святою» [13, с. 283].

Аналогічно в останній статті акцентується увага на антидогматизмі як герменевтичному чинникові у зв'язку із характеристикою від протилежного, тобто, мається на увазі протистояння процесам герменевтизації тих явищ, яким притаманна гіпертрофована усталеність певних сутнісних моментів: «А в Галичині та ж слабкість цивілізаційного елементу... не сприяє розвиткові літературного й наукового життя, а тих не чисельних руських письменників і поетів, які з'являються тут, змушує притримуватися застарілих формулок, давно відкинутих у всьому світі ідей, витискає на них смутне тавро зацофаної й мертвої парафіяніщини» [13, с. 271]. У іншому випадку антидогматизм є вирішальним у продумуванні сутності творчої індивідуальності поета: «Нині, коли зникли упередження, коли пристрасті, розпалені поезіями Шевченка, вгамувалися і очистилися, коли можемо охопити оком майже всю його літературну спадщину, коли знаємо його життя, якщо не цілком, то принаймні досить детально, і можемо сприйняти його думки і погляди досить безсторонньо, – сьогодні, гадаю, можемо визнати за ним це високе становище без побоювань, що нас звинуватять у перебільшенні» [13, с. 273]. Як бачимо з наведеного, йдеться про вказівку на певне дистанціювання від часу діяльності митця, котре є доконче необхідним у процесі герменевтичного розуміння, на чому перед І. Франком справедливо наголошував Ф. Шляйєрмахер, а пізніше – М. Гайдеггер та Г.-Г. Гадамер.

Отже, І. Франко в процесі інтерпретаційного збагнення творчості Т. Шевченка послідовно виявляє герменевтичний характер мислення, який загалом притаманний його літературознавчим концепціям. Герменевтика в цьому зв'язку постає як цілісна система, заснована на діалогічній співдії мови як найголовнішого герменевтичного чинника, аспекту герменевтики індивіда, антидогматизму й, безперечно, власне тлумачного начала. Найголовнішим при цьому є існування названих категорій в їхньому художньо-поетичному еквіваленті в тих текстах Т. Шевченка, які постають об'єктом розгляду. Думається, що такий підхід, продуктивно започаткований свого часу І. Франком, визначає перспективу майбутніх досліджень творчості найбільшого українського поета.

Література:

1. Боров Ю. Герменевтика. Герменевтическая интерпретация. Герменевтический круг / Ю. Боров // 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. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму [видання друге, перероблене та доповнене] / Т. Гундорова. – К. : Часопис «Критика», 2009. – 448 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. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів: у 50 т – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
9. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка / І. Франко // Шевченкознавчі студії [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 235–256.
10. Франко І. Переднє слово [До видання : Т. Г. Шевченко «Перебендя». Львів, 1889] / І. Франко // Шевченкознавчі студії [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 89–108.
11. Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка / І. Франко // Шевченкознавчі студії / [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 45–56.
12. Франко І. Тарас Шевченко / І. Франко // Шевченкознавчі студії / [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 256–265.
13. Франко І. Тарас Шевченко / І. Франко // Шевченкознавчі студії / [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 270–283.
14. Франко І. Тарас Шевченко і його «Заповіт» : Зібрання творів: у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 386–388.
15. Франко І. Темне царство / І. Франко // Шевченкознавчі студії / [упоряд. М. Гнатюк]. – Львів : Світ, 2005. – С. 56–77.
16. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

УДК 821.161.2.09

Кир'янчук Ігор

ПОШУКИ ІДЕАЛУ ЛЮДИНИ: ШЛЯХ ДО ВІДНАЙДЕННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ОРЕСТА І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті інтерпретовано вірші Тараса Шевченка («Думи мої, думи мої...», «Чи то недоля та неволя...», «Не женися на багатій...») і Михайла Ореста («Преображення звичайних», «Душа спустошена, отруєна злобою...», «Доля творена»), які мають схожу тематику і спільний підтекст. Вони стосуються думки як вічного матеріалу для творення поезії та душі як чинника людського безсмертя, який надовго хочеться зберегти у вимірі святості. Доля – людський шлях у безсмертність – виявляється ареною епохального двобою добра і зла. Доля прагне волі, що поведе людську істоту справжнім шляхом у прийдешність. Поезії передають авторські роздуми та хвилювання, які у слові здобули свою вічність. Душі Ореста і Шевченка прагнуть чистоти, думки – натхнення, а долі – реалізації. Саме завдяки чіткому укоріненню у вічність слова українських геніїв добувають свою невимірність.

Ключові слова: поезія, думка, слово, буття, душа, гріх, світ, мораль, людство, доля, вічність.

В статті інтерпретовано стихи Тараса Шевченка («Думы мои, думы мои...», «Неволя, или горе злое...», «Не женись на богатой...») и Михайла Ореста («Преображение обычных», «Душа опустошена, отравлена злобой...», «Судьба творимая»), которые имеют похожую тематику и общий подтекст. Они касаются мысли как вечного материала для создания поэзии и души как фактора человеческого бессмертия, который надолго хочется сохранить в измерении святости. Судьба – человеческий путь в бессмертие – оказывается ареной эпохального поединка добра и зла. Судьба хочет воли, которая поведет человеческое существо действительным путем в грядущее. Поэзии передают авторские размышления и волнения, которые в слове получили свою вечность. Души Ореста и Шевченко стремятся к чистоте, мысли – к вдохновению, а судьбы – к реализации. Именно благодаря четкому укоренению в вечность слова украинских гениев добывают свое бессмертие.

Ключевые слова: поэзия, мысль, слово, бытие, душа, грех, мир, мораль, человечество, судьба, вечность.

The article interprets Taras Shevchenko's verses («Thoughts, oh, my thoughts...», «Is that misfortune and captivity...», «Do not get married a rich girl...») and Mykhaylo Orest's («Transfiguration of the ordinary», «The soul is devastated, poisoned with the malice...», «The fate is created») that have a common subject and joint implication. They deal with the thought as an eternal material for creating poetry and the soul as a factor of a human immortality which tends to save itself in the dimension of sanctity for a long time. Fate is a human way to eternity, it turns out to be the stage of epoch duel of good and evil. Fate aspires to freedom, which will lead human being on the truthful way to the future. The verses convey authors' reflections and disturbances that gained their eternity in a word. The souls of Orest and Shevchenko strive for purity, their thoughts aspire to inspiration, and fates try to attain realization. And it is some distinct inveteracy into eternity that forwards the words of these two Ukrainian geniuses to gain their everlasting existence.

Key words: poetry, thought, word, existence, soul, sin, world, ethics, humanity, fate, eternity.

Тарас Шевченко, на відміну від Михайла Ореста, є найбільш досліджуваним автором в історії української літератури. Його слово надихало цілі покоління творців наукової думки до праці. До сучасних літературознавців, які апробували тексти Тараса Шевченка, належать В. Смілянська [26; 27], Н. Чамата [27], Ю. Барабаш [2], І. Дзюба [7], Г. Грабович [3; 4], П. Іванишин [8; 9], Г. Штонь [30], Г. Клочек [17] та ін.

Михайла Ореста у своїх наукових роботах досліджували І. Кошелівець [20; 21], Н. Кирієнко [14; 15; 16], В. Державин [5; 6], І. Качуровський [11; 12; 13], Т. Салига [23], О. Астаф'єв [1], Я. Славутич [24; 25], І. Костецький [18; 19], М. Ільницький [10] та ін.

Михайло Оrest і Тарас Шевченко творилися у вимірі буття різних часів, проте, можна стверджувати, що поети, кожен по-своєму, ставали увиразнювати свої епохи. Шевченко писав у час, коли варто було довести існування держави – України – як такої, котра посідає своє справедливе місце на карті Європи. Оrest же будив своїм поетичним словом у період, коли Землю покрила темрява післявоєнних років, які змусили людство здригнутися та задуматися над сенсом існування людини у світі. Відповідно, творчість Тараса Шевченка глобалізувалась у співвідношенні Україна-Світ. Поет створив свою геніальну світоглядну нішу, на яку взяв незримий тягар бути співцем забутого краю. Він розтлумачив, що світ – це Україна, а Україна для нього – це світ. Михайло Оrest же синхронізувався у яскравому співвідношенні Світ-Духовність. У післявоєнні роки, коли над світом постала загроза «кінця речей», на теренах Орестового бачення сформувалась провідна тема – тема вічності, яка у різнопланових контекстах перепліталася з тематиками смерті, любові, ненависті, грішності, гармонії, добра і зла. Філософія Михайла Ореста увібрала всі ті риси, які турбують людство протягом багатовікової історії, називаючись одним

поширеним словом – мораллю. Мораліст України Шевченко та мораліст світу Орест заповнили своїми творами бездоння української літератури.

У вірші «Думи мої, думи мої...» автор розмірковує над роздумом як процесом осягнення волі. Воля може поставати у багатьох різносторонніх образах. У Шевченка вона є прообразом вічної погоні за щастям свого народу. Воля промовляє крізь Шевченка словами, щоб його народ почув та відчув усе сказане у собі. Поет просить у думок – як безперестанного потоку натхнення – аби вони не полишали його у період духовної порожнечі. Адже без думок-провісників поет-геній не зможе вижити. Вони – єдине, за що можна ухопитися в гнітючий момент часу. Думки – це вічність у моменті («Думи мої, думи мої, Ви мої єдині, Не кидайте хоч ви мене При лихій годині» [29, с. 118]). Поет хоче бачити біля себе українські думки. Думка про Україну рятує душу митця від повнір'янь, тому він їй вірить і довіряє найсвятіші почуття. Поет на чужині. Він хоче відчувати Україну у собі. Лише у процесі роздуму – у період заглиблення в уяву – йому являються рідні простори («Прилітайте, сизокрилі Мої голуб'ята, Із-за Дніпра широкого У степ погуляти З киргизами убогими» [29, с. 118]). Шевченко порівнює думки з самою людиною. Для нього вони є організмом, який живе, відчуває та існує як у людині, так і паралельно з нею. Думки поета переповнені смутком, адже його Батьківщина поневолена. Киргизи бідні, як і українці, проте вони мають волю. Вони можуть самі вирішувати, як їм творитися («Вони вже убогі, Уже голі... Та на волі Ще моляться Богу» [29, с. 118]). Думки, слід зазначити, рятують Шевченка від руйнації душі, яка стала символом усієї української нації. Душа прагне розмови з думками, аби поєднатися у нерозривному вирі почуттів («Прилітайте ж, мої любі, Тихими речами Привітаю вас, як діток, І заплачу з вами» [29, с. 118]).

У поезії «Преображення звичайних» на перший план виходять авторські роздуми про думку як про безпосередню суть, закладену у вірш. Епіграфом до твору взята фраза німецького класика Рільке – «Зі свого свята дарую їм барви»; вона відповідає змісту усього вірша; її суть полягає в тому, що думка дарує свою красу словам і в її межах слова дійсно постають прекрасними. Автор підкреслює у першому ж рядку, що саме думки і почуття є джерелом, з якого виникають слова. Тобто, слово виявляється у їх невидимих кордонах («Мислі й чуття небуденні створили для себе на вираз Теж небуденні слова» [22, с. 136]). Перефразовуючи: там, де думка є носієм чогось нелюдського, вищого та незвіданого, там і слова постануть відповідними. Автор самовідкривається, промовляючи, що саме думки є тим життєстверджуючим фундаментом, на якому й підіймається у небо споруда поезії («Світлі й вельможні, вони Творять опору, обличчя і тон поетичної мови» [22, с. 136]). Орест вважає, що той матеріал, який виходить з людського серця, і є дарувальником самого поетичного слова. Бо слова бувають різними, а думка робить їх у своєму просторі такими, якими вони постають у віршах («З ними в сусідстві слова скромні, звичайні, бліді Барв набирають яскравих, одержу святну одягають» [22, с. 136]). Тобто, автор описує сам процес творення поезії під кутом співвідношення: думка-слово. Він каже, що слово прямопропорційно залежне від думки, в якій воно виникло. Саме завдяки співвідношенню думки і слова й постає перед читачем вірш. Вони визначають його рівень та перспективність у майбутті («І, мов колона гінка, зноситься цілісний вірш» [22, с. 136]).

У поезії «Чи то недоля та неволя...» автор розмірлює над святістю, яку затьмарило людство на берегах його людської душі. Душа є безсмертною, тому переступ через неї є посяганням на вічне. Це розуміє й поет, болісно реагуючи на небажані зміни у середовищі власного внутрішнього «я». Він намагається збагнути, що ж стало чинником його духовної безодні («Чи то недоля та неволя, Чи то літа ті летячи Розбили душу?» [29, с. 231]). Шевченко розділяє себе – як людину і свою душу – як особу, показуючи таким чином, що дух людини – окремішній: він є даниною неба і перебуває у безугавній залежності від вчинків людської істоти. Поет звинувачує людей у тому, що вони затьмарили сяйво його душі. Він вважає, що людська гріховність повилася у гріх і його, здолавши його внутрішнє єство з плачевними наслідками («Чи ніколи Й не жив я з нею, живучи З людьми в паскуді, опаскуdiv І душу чистую?...» [29, с. 231]). Він розлучений на людей, які називають його дух священним. Адже саме вони спричинили падіння його долі у вимір гріха («А люде! (Звичайне, люде, сміючись) Зовуть її і молоді, І непорочною, святою, І ще якоюсь...» [29, с. 231]). Поет розгніваний на суспільство, яке приймає та сприймає людський гріх як вияв буденщини. Він вважає, що його оточують бездушні монстри з масками людей, які винні у гріхопадінні нетлінної душі. Вони, наче болото, затагнули його безсмертя до себе, у смертність («Вороги!! І люті! люті! Ви ж украли, В багно погане заховали Алмаз мій чистий, дорогий, Мою колись святу душу! Та й смієтесь» [29, с. 231]). Він вважає людей не гідними називатися християнами, адже вони зруйнували безсмертність, дану йому як душу. Лірик навіть вже й не може пригадати, чи було його внутрішнє єство безмірно саяливим («Нехристияне! Чи не меж вами ж я, погані, Так опоганився, що й не знав, Чи й був я чистим коли-небудь» [29, с. 231]). Люди опустили його з небес, які були притаманні поетовому духові («Бо ви мене з святого неба Взяли меж себе» [29, с. 231]). Він докоряє людям за те, що навчився творитися («і писать Погані вірші научили» [29, с. 231]). Він вважає, що його творіння стали причиною падіння із небес. Він прийняв неправду за правду, втративши найсокровенніше через людську гріховність («Ви тяжкий камінь положили Посеред шляху... і розбили О його... Бога боячись! Моє малеє, та убоге, Та серце праведне колись!» [29, с. 231]). Поет вважає, що людина без правди йде по бездоріжжю. Вона не знає шляху. Вона бачить лише гріх, який вимірює час до її загибелі. Поетові важко від розуміння своєї приреченості у цьому несправедливому світі – світі без правди («Тепер іду я без дороги, Без шляху битого... а ви! Дивуетесь, що спотикаюсь, Що вас і долю проклинаю, І плачу тяжко» [29, с. 231]). Тепер поет, як і всі люди – через людей – стає соромитися своєї душі, яка прийняла гріх. Вона втратила святість («і, як ви... Душі убогої цураюсь, Своєї грішної душі!» [29, с. 231]).

Вірш «Душа спустошена, отруєна злобою...» нагадує моралізаторський роздум про людську душу. Автор щиро вірить, як доводять численні твори, у її безсмертя. У вірші він явно демонструє, що його людська душа перебуває під гнітом цього несправедливого земного світу. Хоча, варто зазначити, він має довіру до власного духовного єства і виявляє впевненість у тому, що його душа все ж таки здобуде світло та не піддасться злому законодавству цього світу. Автор звертається до власної душі, мовби виправдовуючись за свої грішні вчинки, які віддзеркалились на нематеріальному рівні. Ще Оскар Уайльд у своєму творі «Портрет Доріана Грея» написав геніальну думку, що постала одним із основних ключів для осмислення тексту. Він зазначив, що людське тіло і людська душа мають відмінну зовнішність. Тобто, зовнішність тіла, залежно від його чистоти, передається на душу. Як бачимо, Орест вибачається перед своєю душею за те, що він отримав тяжкий удар від долі та був, згідно змісту, трохи відторгнутий від істинної величі духу. Він говорить, що душа його покрита невидимими ранами, які він якомога скрупульозніше намагається вилікувати («Душа спустошена, отруєна злобою; Смерч бідоносних літ промчався надо мною» [22, с. 58]). Тобто, саме життя зробило так, що душа стала перебувати у полоні згубної ненависті та почала прагнути якнайшвидшого буттєвого реваншу. Автор, сповідаючись перед своїм читачем, говорить, що він втратив усю свою вершинну суть, яка була притаманною у минулому часі. Життя почало змінювати його зсередини. Він це відчуває («Все, чим давніш я жив, поблякло і пропало, Я чую біль утрат і жалю гострі жала» [22, с. 58]). Та він вірить, що його душа є могутньою за його свідомість, за гріховний прояв, і сподівається, що могутність, яку вона в собі приховує, можна перевтілити у щит для оборони від того коефіцієнту життєненависті, який він, не жадаючи, здобув. Він впевнений у тому, що його внутрішній світ здатен змінити й світ зовнішній. Бо внутрішній світ, хоч і вдатний мати на собі вплив від видимого світу – як своєрідна оболонка – проте й він здатен протистояти тому, що йде від навколишнього буттєвого середовища («Та знаю я: в тобі заховано потугу Спокоїти мій біль і злагідняти тугу» [22, с. 58]). Автор вірить, що його душа може і буде протистояти злу. Адже вона сильна («Своєю світлістю ти гониш темну нехоть» [22, с. 59]). Поет мріє опинитися у середовищі власних спогадів, де все було не так; де все буяло перспективою. Він хоче повернутися своєю свідомістю у вимір буття минувшини («І в час німих нічниць, коли повіє легіт Ласкавих спогадів, я, спраглий, хочу снити Долину давніх літ п'яниво духовиту» [22, с. 59]). А там, у минулому, відкритому в середовищі споминів, він хоче побачити своє серце, яке було чистим та первозданим, не підвладним злободенщині («Де серця доброго невиснажена сила Свій табір радісний востаннє таборила» [22, с. 59]).

У вірші «Не женися на багатій...» реалізуються авторські роздуми про долю, яка постає у трьох абсолютних відмінних образах. Перший, негідний людини, стосується багатства. Воно притягує, та зрештою залишає людину без жаданих результатів («Не женися на багатій, Бо вижене з хати» [28, с. 286]). Другий, властивий бідності, також є небажаним. На думку поета, існування за канонами скрути є самозаглибленням у безодню, з якої, зрештою, не можна буде витягнути голови. Бідність вимагає жертви. Жертви часу («Не женися на убогій, Бо не будеш спати» [28, с. 286]). Третій образ здається поету неперевершеним. Він, незважаючи на постійну тяготу самотності, є вирішальним для творення буття. Доля бути вільним – ось що є найголовнішим для людської душі. Вільна людина не живе на марне («Оженись на вольній волі, На козацькій долі» [28, с. 286]). Воля – це фундамент. А яка на ньому зросте споруда – це вже неважливо. Важливою залишається реалізація власного свободолобивого єства («Яка буде, така й буде, Чи гола, то й гола» [28, с. 286]). Шевченко підкреслює, що людській душі не визначальні ні гроші, ні безгрошів'я – їй вагомий вибір. Тоді людина, у повній волі, зможе жити в окремому власному, не підвладному буденщині, світі. Хоч він і самотній, але він лиш твій («Та ніхто не докучає І не розважає – Чого болить і де болить, Ніхто не питає» [28, с. 286]). Дехто вважає, що разом бути легше. Так відбувається торжествування суспільності («Удвох, кажуть, і плакати Мов легше неначе» [28, с. 286]). Проте, насправді, у самотності більше правди. Вона – закон, який підтверджує земне життя і заперечує вічність («Не потурай: легше плакати, Як ніхто не бачить» [28, с. 286]).

У поезії «Доля творена» автор розмислює над сутністю людської долі, яка постає на аренах протистояння двох абсолютно відмінних буттєвих станів: добра і зла. Доля є шляхом трьох часових рамок: минулого, сучасності та майбуття. Вони мають різну форму та відмінне обрамлення. Вони перетинаються, проте йдуть своїм неповторимим шляхом. Доля має свої закони, які не завжди розуміють люди. Поет це усвідомлює і намагається розтлумачити у вірші («Немов чітка повторність приказок В устах людей, в душі не раз у мене» [22, с. 166]). Доля має свою чітку законодавчу базу, яка походить і від людства, і від чогось вищого. Навіть душа здатна відчувати істинність її природи. Доля складається з днів, які людина проживає у житті. Вона існує, містачись деś посеред історичного буття, проте її дуже складно відчутти («Вклинаючись між буднє і щоденне, Чуття незнаного лунає крок. Його не розгадаю я» [22, с. 166]). Доля не може привести автора до рідних просторів, і йому здається, що вона у ньому самому відгукується хрипким голосом поразки. Він хоче змінити свою долю, хоча розуміє, що тут у нього влади нема («Проте Не знаком він, що, молод і безхмарен, Мене до рідних міст і рідних царин День, лицар переможний, приведе» [22, с. 166]). Його доля сповнена темряви, крізь яку лише час від часу проблискує легке світло («Він, крок – похмурий» [22, с. 166]). Автор (який водночас є і ліричним героєм твору, адже пише про свої власні переживання) мислить, що його доля схожа на темні спогади з минулого. Вона жахає своєю невідворотністю, і стає видаватися, що її хід плине всупереч бажанню автора. Доля стає для автора символом нерадісності («Може, то вампір Заглухлих спогадів про чорні роки В свідомість б'ється тупо і жорстоко?...» [22, с. 166]). В його уяві постають найстрашніші кадри з життєпису («Кати, тортури,

жах ночей, ясир...» [22, с. 166]). Проте він усвідомлює, що його мучинецький шлях належить минулому часу («Ні, давні муки вигасли давно» [22, с. 166]). Автор бачить перед собою шлях у майбуття, який постає набагато перспективнішим, ніж той, що звивався раніше. Серце не бажає бути раненим спогадами («Неси́ла їм відгомони тривожні Розкочувати у душі, спроможній Майбутнього відчуті знамено» [22, с. 166]). Ореста цікавить, з чого ж складається його доля? Він доходить до висновку, що вона постає з дуже багатьох чинників, які він не може передбачити власним людським розумом («Що доля власна? Міріади во́ль Жили і діяли перед тобою» [22, с. 166]). Уся історія залежить від того, якою її залишили для тебе. Ти народжуєшся та живеш у реальності, яку для тебе підготовлює світ. Проти дійсності людина не піде. Тому стає важко від усвідомлення тієї істини, що є багато речей, які просто неможливо змінити («Їх безмір тиранічною вагою Упав на тропи постаючих доль» [22, с. 166]). Автор не дивується від розуміння того, що людське горе часто є необґрунтованим. Тобто, воно виступає не просто як плата за злочиння, а може бути реалізованим у бутті як понаднормове («Чи диво, що припалих міра бід Є більша за твою вину потворно?» [22, с. 166]). Часто людина, нарікаючи на несправедливість долі, говорить справедливі слова («Що скарга права на жорстокість жорна» [22, с. 166]). У людини внаслідок усвідомлення власної недолугості часто-густо з'являються зловісні думки, які ведуть її душу до безодні («Порочних помислів тяжкий похід Триває спозадавна» [22, с. 166]). Вони, потворні нелюдські думки, здатні перетворити зло на поводи́ря світу («їх жезла Знак вибавить міста, знесе святині» [22, с. 166]). Автор виявляє істину, записуючи її у сентенцію: від гріховної думки до вчинення злочиння – лише один крок. Проте він може стати фатальним («Гріхове, мисль опанувавши нині, Гріховні завтра витворить діла» [22, с. 166]). Людська історія спинається у гріхопадінні («Стаючим днем правує давнина – Похмура, ненасичена, невщухла» [22, с. 166]). Проте гріх не спинається. Він розвивається у геометричній прогресії і прагне перейти своїм поганьбленим кроком у грядущі часи («Злочинствами і згубою набухла, В прийдешнє проривається вона» [22, с. 166]). Щоб спинити рух зла, на противагу вривається добро. Воно творить свою блаженну дійсність, яка приречена потонути у пам'яті поколінь («Тоді Добра самозабутній Чин Підносить руку в дорогім зусиллі» [22, с. 167]). Воно прагне, аби люди припинили чинити усталені в своєму світі жажіття і перейшли на сторону світла («Щоб чорно нарастаючої хвилі Спинити клекіт і нестямний рин» [22, с. 167]). Зло починає саморуйнуватися, не відчуваючи недавньої потуги. Коли люди віддають владу добру, його супротивники стають безвладними («Вали відкочуються. Тихне звір. Його жада не нищить і не палить» [22, с. 167]). Тоді доля на деякий час повертається обличчям до людини і вона бачить свій неповторний шлях до істини («І світло Блага можновладно ралить Понурих вод подоланий простір» [22, с. 167]). Проте люди продовжують визнавати спокуси зла за істинність, що дає йому шанс на реванш проти добра («Але підступний потайний бурун З-під ніг вихоплюється зголодніло...» [22, с. 167]). Зло починає свою лиху діяльність, переслідуючи тих, хто несе у світ правду («...Розстріляного праведника тіло Додо́лу падає» [22, с. 167]). Коли гине хороша людина, пекельність святкує, адже зникають перепони на шляху до знищення людства. Зло завжди аплодуватиме людським стражданням стоячи, бо воно живе та насичується бідами («Мільйони лун Нестерпним ляском голосно вістять Про темну, про пекельну перемогу» [22, с. 167]). Воно відчуває, що після зникнення багатьох добрих доль йому розв'язуються руки і з охотою приходить робити людям смерть («Вперед! В дні незахищені! В дорогу Відкрити! Впала ненависна гать!...» [22, с. 167]). Зло стрімко летить у майбутнє, руйнуючи на своєму шляху усі перепони для зародження лжеістини («Прийдешнє сталося. Встає воно, Як хмара, розгортається над нами» [22, с. 167]). Майбуття страшить своєю приреченістю. Воно ще не відбулося, але внутрішнє людське єство відчуває страшенну тривогу («Спадає, дише, розсуває брами І душам стукає в білде вікно» [22, с. 167]). Частина людства намагатиметься протистояти воїнам тіні, проте сил забракне і страх увійде у світ («І не скувати молитвам тонким Його напругу і огроми зросту» [22, с. 167]). Зло забиратиме в людей найцінніше, знаходячи тропу до їхніх сердець («В дім душ воно іде і по помості Проходить тяжко, кроком громохким» [22, с. 167]). З'явиться усвідомлення, що злу протистояти дуже важко, а спокуса дає шанс на перспективи. Проте спокушені зрадять найсвятіше і тоді збудеться жах у земному світі («То перша вість: навальне розбиття Зв'язків у світі, буряне зступання Кіл життєвих, хаос...» [22, с. 167]). А після цього усе земне йтиме до свого останнього дня. Він нестиме у собі мовчання, яке символізуватиме смерть людства за гріхопадіння («І вість остання: Беззвучний вітер з лон передбуття» [22, с. 167]).

Михайло Орест і Тарас Шевченко є творцями своїх феноменальних художньо-філософських світів, які ввібрали у себе високохудожні цінності слова. Думки у поетів виявляються живими, існуючими поза межами самого автора. Думки – це створювачі світу поезії. Вони, претендуючи на вічність, вбирають у себе епоху людських роздумів. Раними поетичні душі, повиті різноплановими філософськими думками, відчувають непомірну гріховність земного світу. Вона стає на шляху до людської святості, забираючи таким чином шанс на існування за принципами неба. Поети хочуть бути ближче до неба, вбираючи його блиск за кордони власних думок та власних душ. Поети живуть небом, яке перетворює їхні роздуми на безкінечний вимір слова...

Література:

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / О. Астаф'єв. – К. : Либідь, 1998. – 234 с.
2. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова / Ю. Барабаш. – К. : Темпора, 2011. – 510 с.

3. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович. – К. : Часопис «Критика», 1998. – 208 с.
4. Грабович Г. Шевченкові «Гайдамаки»: Поема і критика. / Г. Грабович; наук. ред. О. Федорук. – К. : Критика, 2013. – 360 с.
5. Державин В. Великий осяг ідеалізму в поезії (Михайло Орест «Держава слова») / В. Державин // Авангард. – 1953. – № 6-7. – С. 49–53.
6. Державин В. Книга поета-мислителя (Михайло Орест «Гість і господа») / В. Державин // Державницька думка. – 1952. – № 7-8. – С. 88–91.
7. Дзюба І. Тарас Шевченко: життя і творчість [2-ге вид., доопрац.] / І. Дзюба. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
8. Іванишин П. Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / П. Іванишин. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2001. – 174 с.
9. Іванишин П. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія / П. Іванишин. – Київ. : Академвидав, 2008. – 392 с.
10. Ільницький М. Замкнене у магії слова / М. Ільницький // Дзвін. – 1994. – № 4. – С. 21–23.
11. Качуровський І. Кілька слів про поета [М. Ореста] / І. Качуровський // Дзвін. – 1994. – № 4. – С. 22–23.
12. Качуровський І. Про поезію Михайла Ореста / І. Качуровський // Орест М. Пізні вруна. Книга поезій п'ята. – Мюнхен : Ін-т літ-ри ім. М. Ореста, 1965. – С. 5–10.
13. Качуровський І. Творчість Михайла Ореста / І. Качуровський // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147–166.
14. Кирієнко Н. Григорій Сковорода та Михайло Орест : паралелі творчості / Н. Кирієнко // Актуальні проблеми сучасної філології : Зб. наук. праць. – Рівне, 2005. – Вип. 14. – С. 71–79.
15. Кирієнко Н. Трагічне світосприйняття в ліриці Михайла Ореста / Н. Кирієнко // Питання літературознавства. Наук. збірник. – Чернівці, 2005. – Вип. 12 (69). – С. 182–188.
16. Кирієнко Н. «Я вернувся до тебе, отчизно моя...» Естетична система Михайла Ореста / Н. Кирієнко. – Чернівці: Букрек, 2008. – 192 с.
17. Клочек Г. Поезія візуальності Тараса Шевченка : монографія / Г. Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
18. Костецький І. Антологія піднебесного. До шістдесятиріччя Михайла Ореста / І. Костецький // Сучасність. – 1961. – № 12. – С. 44–50.
19. Костецький І. Михайло Орест (50 років життя – 25 років творчості) / І. Костецький // Київ. – 1951. – № 6. – С. 285–291.
20. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптомом (Михайло Орест і Володимир Державин) / І. Кошелівець // Березіль. – 1993. – № 3-4. – С. 20–27.
21. Кошелівець І. Про Михайла Ореста / І. Кошелівець // Сучасність. – 1963. – № 10. – С. 34–42.
22. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / М. Орест; упор. та авт. передм. С. Павличко. – К. : Основи, 1995. – 526 с.
23. Салига Т. Стильова диференціація в західноукраїнському та українському еміграційному поетичному процесі міжвоєнного періоду (1914-1941 рр.) : дис. ... д-ра філософії / Т. Салига. – Мюнхен, 1993. – 323 с.
24. Славутич Я. Мислитель у поезії: Михайло Орест / Я. Славутич // Меч і перо: Вибрані дослідження, статті та огляди. – К. : Дніпро, 1992. – С. 290–303.
25. Славутич Я. До 100-річчя від дня народження Михайла Ореста / Я. Славутич // Зарубіжна література. – 2002. – № 15 (квітень). – С. 17.
26. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка / В. Смілянська. – К. : Наукова думка, 1981. – 256 с.
27. Смілянська В. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : [монографія] / В. Смілянська, Н. Чамата. – К. : Вища школа, 2000. – 207 с.
28. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко; гол. ред. М. Жулинський. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 1 : Поезія 1837-1847 / перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
29. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко / гол. ред. М. Жулинський. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 2 : Поезія 1847-1861 / перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
30. Штонь Г. Духовна структурованість вірша Шевченка / Г. Штонь // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 46–50.

УДК 821.161.2.09

Кодак Микола

ПОЕТИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКА В «ЄРЕТИКУ» Й ПІЗНІШИХ ПОЕМАХ

У статті розглянута поетика поем Тараса Шевченка. Особливу увагу звернено на вивчення авторської свідомості та інтертекстуальні зв'язки з іншими творами.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, авторська свідомість, інтертекстуальні зв'язки..

В статье рассмотрена поэтика поэм Тараса Шевченко. Особое внимание обращено на изучение авторского сознания и интертекстуальные связи с другими произведениями.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, авторское сознание, интертекстуальные связи.

In the article raises the poetics of Taras Shevchenko's poems. Particular attention is paid to the study of the author's mind and intertextual connections with other works.

Key words: Taras Shevchenko, poetry, author's mind, intertextual connections.

Нас особливо цікавитиме динаміка авторської свідомості. В «Єретик» це найвиразніше означається на останній фазі життєдіяльності героя (тут – і наратора).

Автор – Тарас Шевченко – започаткував твір дуже широким (і водночас локалізуючим) горизонтом осмислення дійсності. В цих обшарах і витає свідомість авторської присвяти «Шафарикові», чільна в поемі «Єретик», зведений в основній частині на постаті чеха Яна (Івана) Гуса...

До цієї поеми Шевченко мислив дуже амбівалентно, але «в межах». Ці «межі» автору «Кобзаря» надавалися реалією «грає синє море», на іншому кінці було суто людське «а думка говорить». От саме ця реалія «думка» – й спровокувала, запліднила можливість її ранньої розщепленості, по суті діалектичну. До чого й вдається Ян Гус, у слов'янському світі перший діалектик (на релігійному підкладі).

В діалектиці «Єретика» першим зухвалим аналізом – з багатьма (аж до граматички) наслідками – виявилася сцена, в якій постає дійсний «випад» проти папської булли. Він набуває доволі розлогої експлікації.

У наступній – після «Єретика» – поемі Т. Г. Шевченка «Наймичка» цілеспрямованому аналізу піддається внутрішнє зосередження героїні:

«За що вони мене люблять?

За що поважають?

О Боже мій милосердний!

Можє, вони знають...

Можє, догадались;

Ні, не догадались...

Вони добрі...»

І наймичка

Тяжко заридала.

Як показує експлікація цього фрагменту епітет «добрий» набуває нових обертонів у сюжеті «Наймички».

Наступний твір Т. Г. Шевченка – поема «Кавказ» присвячена Якову де Бальмену.

Вже в другому реченні ми зустрічаємо той же епітет «добрий»:

Що день божий добрі ребра

Й серце розбиває.

На мою думку, тут епітет «добрі» введено в текст не без впливу ширшого контексту, що й схиляє до сумніву. (Сумніву, який розхитується тільки авторитетами).

Як пізніше писали Ілля Пригожин та Ізабелла Стенгерс у монографії «Час, Хаос, Квант»: «Прокладаючи стежину, що уникає драматичної альтернативи між сліпими законами і довільними подіями, з'ясовуємо, що значна частина конкретного світу довкола нас досі «висковзувала із гніздечок наукової мережі», якщо скористатися виразом Уайтхеда. Перед нами відкрились нові горизонти, виникли питання, появились нові ситуації, що криють в собі небезпеку й ризик. Ми, – продовжують автори, – живемо в особливо виділений момент історії й живемо надією, що нам удалось передати це переконання своїм читачам» [3, с. 263].

**Шевченко в моєму серці
«Ще як борці у нас ходили»**

Слова, з якими в моїх думках виникають визначені й досить виразні асоціації, належать Тарасу Григоровичу Шевченку:

«Тоді якраз борці ходили...»

Вони – не з ряду частоцитованих, не з тих, що перебувають постійно «на слуху». Більше того, вони належать до числа доволі рідкозгадуваних, можна навіть сказати – малопам'ятних.

Бо й у доробку поета згадуваний епізод промайне посеред низки невеликих творів (чи то епізодів, начерків), які належать «дозасланському» періоду Шевченкової творчості.

...Насправді ж, як виявилось внаслідок уточнення (шляхом перевірки пам'яті – зібранням творів Т. Г. Шевченка), цей епізод давно відбрунькувався й мисленно розрісся в моїй уяві до самостійного епізоду вже під дією самого життя, його зодчеських потенцій...

У Шевченковому тексті це було початком «Титарівни» і звучало воно дещо інакше. Та й в усному переказі, що й говорити, в основу лягло не власне поетове слово, а тільки життєва основа, тобто достеменність буття.

...Одна з моїх бабусь – Секлета Степанівна, була наймолодшою в руськополянській гілці мого «родства» – гілки подніпровського діда, козацького нащадка Ларіона Степановича. Він «прибився» в призаходське село, що тяжіло до одеської залізниці й складало для цукрозаводу «живу силу» й таким чином живило його.

Родинним переказом про «руськополянську» бабусю була розповідь про її нещасливу долю. Сталося так, що вона стала ранньою вдовою... Звідти і повелося переказувати її історію, починаючи словами: «Якраз борці тоді ходили».

З деталей переказу варто відтворити таке: поєдинок борців, котрі «у нас ходили», закінчився тим, що молодому зухвало-запальному чоловікові Секлети довелося схопитися з борцем. Поєдинок, як казали, був досить нетривалим, а може, і взагалі миттєвим. Хлопець-борець підсік свого добровільного напарника, підняв над собою, закрутив ним та й опустив, чи, як повторювалось у переказі, «простелив». Це й стало його кінцевою драмою в дідовій родині, а згодом – драматичним переказом з літературною, шевченківською генезою.

Цією генезою поетично, а відтак і історико-психологічно оповиті щонайменше ті з естетично сприйнятливих слухачів, реципієнтів, кому Бог дав здатність перемножати сприйняте, виводити його на зв'язок з усією сумою потенційно зв'язаних резонаторів, що приводяться в рух першопоштовхом.

Саме так, як своєрідний тригер (запускач), спрацював і сюжет (точніше – його поетичний елемент) «Титарівни». Саме з цього твору й походить двокатренний зачин до цієї поеми (хоч вона у Шевченка жанрово й не означена). Проте, як на чуйне вухо, резонанс Шевченкового твору лине далеко далі. Й мимоволі хочеться, аби він ще й ще посилювався. Тож наприкінці нашого сюжету зачитую цей зачин:

Давно се діялось колись,

Ще як борці у нас ходили

По селах та дівчат дурили,

З громади кпили, хлопців били

Та верховодили в селі, –

Як ті гусари на *постой*.

Ще за гетьманщини святої,

Давно се діялось колись.

І «гусари», і «постой» здобувають свої оцінки в осмисленні Шевченка і – «вичурно» відмінні в історичній ретроспективі від так само давньої «гетьманщини святої». Нині ми й не дивуємося з цього приводу: історія мудра, хоч так і не може нічому навчити.

Література:

1. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко; гол. ред. М. Жулинський. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 1 : Поезія 1837-1847 / перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
2. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко / гол. ред. М. Жулинський. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 2 : Поезія 1847-1861 / перед. слово І. Дзюби, М. Жулинського. – 784 с.
3. Пригожин И., Стенгерс И. Время, Хаос, Квант. К решению парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1999. – 263 с.

УДК 821.161. 2-14.09

Кочерга Світлана

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ І ГЕРМЕНЕВТИЧНІ «ГОРИЗОНТИ» ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

Стаття порушує питання специфіки герменевтичного прочитання творчості Лесі Українки лідерами духовного руху 60-х років XX століття. До уваги взято новаторські тлумачення Є. Сверстюка, І. Дзюби, Л. Костенко, Д. Павличка та ін. Розглянуто роль окремих артефактів, що засвідчують реінтерпретацію феномену Лесі Українки. У статті доведено, що перегляд унікальності хронотопу художнього світу письменниці дав імпульс для культурософських досліджень її творчості новим поколінням літературознавців. Водночас «злиття горизонтів» шістдесятників та визначної поетеси кінця XIX – початку XX ст. сприяло формуванню аксіологічної системи шістдесятництва, реабілітації світоглядного національного компоненту, послідовно деформованого під впливом соціалістичної ідеології.

Ключові слова: герменевтика, «горизонт», «переклад», дисконтинуїтет.

Статья поднимает вопросы специфики герменевтического прочтения творчества Леси Украинки лидерами духовного движения 60-х годов XX века. Учитываются новаторские толкования Е. Сверстюка, И. Дзюбы, Л. Костенко, Д. Павлычко и др. Рассмотрена роль отдельных артефактов, удостоверяющих реинтерпретацию феномена Леси Украинки. В статье доказано, что обзор уникальности хронотопа художественного мира писательницы дал импульс для культурософских исследований ее творчества новым поколением литературоведов. В то же время «слияние горизонтов» шестидесятников и выдающейся поэтессы конца XIX – начала XX в. способствовало формированию аксиологической системы шестидесятников, реабилитации мировоззренческого национального компонента, который последовательно деформировался под влиянием социалистической идеологии.

Ключевые слова: герменевтика, «горизонт», «перевод», дисконтинуїтет.

The article raises the problem of generations continuity and hermeneutic «translation» of Lesya Ukrainka's works into the language of a new era made by leaders of spiritual movement so-called «shistdesyatnytstvo» (sixties of XX century).

Only few works of Lesya Ukrainka were rejected as apocrypha («Boyar», «The Voice of a Russian Prisoner», etc.). But in terms of totalitarianism and authoritarianism the author's thought became apocryphal. Compatriots were imposed the cult of sick body, the spirit of competitions was falsified, reduced, sometimes ostracized in return. However, it can be noted that the problem of discontinuity was realized in the 60-70's of the XX century. As well as increasing of the interest in conceptual monographs of Mykola Zerov, Mychaylo Dry-Khmara and other scholars of Lesya Ukrainka that were repressed and destroyed by the system.

The article focuses on the innovative interpretations of the writer's phenomenon in the issues of philosophers and poets. Usually writer's analyzes of the works of their colleagues is significantly different from the literary-critical activity as a special kind of aesthetic and cognitive practices, similar to essays. But this kind of the essays pioneered the future literary researches. For example, a dissident Yevgen Sverstyuk denied fundamental atheism of Lesya Ukrainka, stressing her inherent ethical, «chivalrous» consciousness. Ivan Dziuba treated writer's creative work in paradigm of such measurements as historical issues, political, intellectual and artistic life of Europe and Russia of that time. Lina Kostenko proposed to interpret Lesya Ukrainka's texts in time slices of contemporary, historical past and projections for the future. Another concept of intertemporal proportions of Lesya Ukrainka's poetry was offered by the poet Dmitry Pavlichko. Shistdesyatnyky focused their attention on the writer's searching of the answers to eternal «damn question» about humanity, singled her main motives that propaganda of pseudoscience pushed to the margins – the will, national salvation, loyalty, generosity.

The reinterpretation of Lesya Ukrainka's phenomenon was also realized thanks to different artifacts. These include the sculpture of V. Beard, which was secretly installed in Mariinsky Park in 1965; the biographical novel A. Kostenko; the film «I Come to You», director Mykola Mashchenko, scripted Ivan Drach; poetry Vasyl Stus «How good that I'm not afraid of death....».

Generally the leaders of the sixties movement managed to clear Lesya Ukrainka from ideological layers and represent her as an example of an autonomous spiritual sovereignty. The article proves that review of unique time-space of Lesya Ukrainka's art world gave impetus to culturosonian researches made by new generations of scientists. At the same time «the fusion of horizons» of the shistdesyatnyky and the great poet of the late XIX – early XX century contributed to the formation of axiological system of the sixties, rehabilitation of ideological national component, which had consistently deformed under the influence of socialist ideology.

Key words: hermeneutics, «horizon», «translation», discontinuity.

У герменевтиці XX століття повсякчас перебувала у фокусі проблема спадкоємності епох. Перехід між ними зумовлює минуле «перекладати на мову» нової епохи, яка, своєю чергою, теж буде «пере-

кладена». Роль перекладача виконує сам час. Він оперує значно більшим масивом інформації, яка дає нові ключі для розуміння минулого. Філософи давно звернули увагу на потребу «пізнання пізаного», «відновлення зрозумілого».

Г.-Г. Гадамер увів у науковий обіг термін «горизонт». В автора – один горизонт, у реципієнта – інший. Ми можемо зрозуміти не більше ніж те, що можемо саме ми, люди свого часу, своєї культури. Філософ стверджував: горизонт теперішнього часу не існує сам по собі. І абсолютно так само не існує сам по собі горизонт історичний, як щось таке, до чого ми могли б прорватися. Розуміння є процесом злиття цих горизонтів, які лише ілюзорно існують незалежно один від іншого [5]. За Гадамером, інтерпретатор покоління наступників, здійснюючи операцію «застосування тексту до своєї ситуації», не модернізує його, не «підганяє» сенс відповідно до актуальних проблем, «злоби дня». Він приречений на роботу не так реставратора, як реконструктора змісту твору, чий циклічні надбудови суголосні потребам своєї епохи. Часова дистанція зумовлює відмову від дублювання наявних констатацій, а тому з'являються нові відповіді, досі не такі очевидні або й невідомі.

Доба шістдесятництва позначена розломом між консерватизмом офіціозу, з одного боку, і динамікою суспільної думки (без права голосу), з іншого. Однак витіснене на маргінеси ставало впливовим і набирало авторитету попри репресії, замовчування та ігнорування.

Гуманітарна наука, яка перебувала в координатах ідеології, обтяжена наглядчачами системи, рухалася вперед надто повільно і важко. Дамоклів меч, що навис над літературознавством, давався взнаки у тогочасних працях щільністю соціалістичних мантр, нетерпимістю до питома національного. Причому діапазон причин цих неплідних блукань видається різним: від широти засліплених манкуртів до елементарного бюргерського пристосування. Талановиті науковці змушені були притлумлювати свої новаторські ідеї, іти на компроміси, оскільки «чесність із собою» карали комунікативною ізоляцією.

Так зване «лесезнавство» повоєнних десятиліть канонізувало образ Лесі Українки як «друга трудящих», нещадної поборниці націоналізму, переконаної атеїстки, великої шанувальниці російської літератури. Безперечно, ці штампи звужували масштабність постаті письменниці, а подекуди й фальшували сутність її творчості. Проте не так багато творів Лесі Українки були відкинуті як апокрифи («Бояриня», «Голос однієї російської ув'язненої» та ін.), натомість апокрифічною ставала думка письменниці для сучасників, було нав'язано культ недужого тіла, а велич духовних змагань затьмарено блиском псевдопієтету.

Українське літературознавство 60-70-х років обережно порушило питання дисконтиїнутету, продемонструвало прагнення повернутися до традиції осмислення творчості Лесі Українки без ідеологічного фальшування. Як відомо, величезний прорив в осягненні феномену письменниці здійснили науковці 20-х рр. ХХ століття. Однак надзвичайно цінні монографії М. Зерова, М. Драй-Хмари та В. Музички в нових політичних умовах фактично були піддані остракізму. У багатьох виданнях світогляд Лесі Українки автори ретельно підганяли під марксистсько-ленінські стереотипи, як-от: «Суспільно-політичні і філософські погляди Лесі Українки» І. Головахи, «Леся Українка. Критико-бібліографічний нарис» О. Дейча, «Леся Українка. Літературний портрет» А. Каспрука, «Леся Українка та зарубіжні культури» І. Журавської, «Леся Українка в літературному житті» Л. Міщенко, «Леся Українка и мировая культура» П. Охріменка й О. Охріменко та ін. Але було б помилкою міряти доробок дослідників творчості Лесі Українки однією міркою. Не можна перекреслити обережні намагання окреслити контури «іншої» Лесі Українки в доробку О. Бабишкіна, рідкісною ґрунтовністю відзначена праця О. Ставицького «Леся Українка: етапи творчого шляху». До речі, в ній, міркуючи про «священий хист» та занепад таланту в трактуванні Лесі Українки, О. Ставицький досить близько підійшов до бачення тих пророчих елементів тексту, які є кодом трагедії «корозії таланту» постреволуційної доби, але насправді жодних паралелей він не проводить. Справжнім лицарем Лесі Українки проявив себе Г. Аврахов, який не лише залишив цінні студії, але й став на про з системою, за що поплатився відстороненням від активного наукового життя на цілі десятиліття. Ці та інші дослідники, які залишили свій слід у рецепції Лесі Українки ХХ століття, заслуговують перепрочитання й об'єктивної оцінки в естафеті поколінь інтерпретаторів письменниці.

Однак паралельно світогляд Лесі Українки та її художній світ ставали об'єктом осягань на вістрі прориву ідей шістдесятництва, де лідерами були поети, філософи, мислителі, яким вдалося акумулювати дух своєї епохи. З іншого боку, вони запліднювали громадську думку новими критеріями, формували інтелектуальну парадигму оцінки національних геніїв. Зважаючи на своєрідність інтелектуалізму епохи, нині бачимо сегмент, який умовно можна назвати *фольк-наука*, оскільки оригінальні спостереження та умовиводи, що справді репрезентують «історичний переклад», народження змістових глибин творчості класиків бунтівним поколінням шістдесятників, народжувалися в усних промовах, дискусіях, тиші тюремних камер, а отже, не завжди були зафіксовані або ставали доступними загалу з певним відтермінуванням. Проте дисидентський погляд на Лесю Українку чи не найточніше відображає поступ осмислення письменниці добою та потребує системного узагальнення, спроба якого запропонована в цій статті.

До слова Лесі Українки чи не найчастіше звертався філософ-дисидент Є. Сверстюк, який вважав себе земляком письменниці. Він із сумом спостерігав змагання пігмев-дослідників, що понаписували лукаві «паперові гори», які нагадують звичайні замовляння, шаманські повтори сакрального імені задля утвердження аксіологічної системи панівної партії. 100-літній ювілей письменниці, який відзначали 1971 р., спричинив справжні баталії апологетів культу і духу Лесі Українки, яким Є. Сверстюк дав крилате ви-

значення – «на барикадах шістдесятництва». Особлива роль у цьому протистоянні належала редакторам літературних і наукових часописів, які правили статті, скорочували або забороняли їх друк, натомість давали світло інтерпретаторам-фарисеям. Для Є. Сверстюка було очевидним штучне ототожнення голосу Лесі Українки з висловлюваннями деяких її революційно налаштованих героїв. Натомість можна було спостерегти вперте ігнорування її протесту проти морально-етичної невибагливості, яка роз'їдає будь-яку ідею, руйнує творчий потенціал нації, що є одним із найважливіших застережень письменниці. Є. Сверстюк – один із шістдесятників, який сформував концепцію лицарства письменниці, що її пізніше почала активно поширювати О. Забужко. Найбільше його хвилювало перекручування пафосу Лесі Українки в релігійному аспекті, брак осмислення етики стоїцизму, що є наскрізною у філософії письменниці і вкрай необхідною для українців, яких очікували ще тривалі десятиліття боротьби за незалежність України, за гідність, цинічно зневажену в радянській імперії. Водночас Є. Сверстюка важко запідозрити в намаганні гіперболізувати християнські витоки самосвідомості Лесі Українки, що виявлено в деяких дослідженнях після краху радянської системи. Віддаючи належне духовності письменниці, підпорядкованої владі внутрішнього етичного закону, він розумів: Лесі Українці з її незалежним характером «нелегко було примиритися з офіційним авторитетом Церкви, яка вже не мала морального забезпечення і по суті дискредитувала високі євангельські істини» [13, с. 25]. Категорія віри, вироблена нею, – явище однозначно інтелігібельне, трансцендентне, формоване не без сумнівів і полемічної гостроти внутрішніх аргументацій, що особливо переконливо засвідчує драма «Руфін і Присцилла».

Знакова роль Лесі Українки в особистому житті Є. Сверстюка та загалом у русі шістдесятництва осмислена в його лекції «Міт Лесі Українки» (2008). Системі не вдалося зробити письменницю «декоративною постаттю» завдяки завзятому опору плеяди однодумців. Це вони висміювали статті, що писали на замовлення КГБ, домагались донести до читача свою думку, нещадно блоковано зовні, організовували вечори, просто читали вірші з певністю, що «слово Лесі Українки розкріпає, випрямляє, будить сонних і підбадьорює лякливих» [12, с. 15]. Є. Сверстюк одним із перших рішуче відкинув штучні космополітичні концепції і наголосив: у творах письменниці пророки є героями зазвичай національними – українськими, грецькими, ізраїльськими. Ці твердження, що стали звичними нині, для свого часу були викликом, на який не забарилась із відповіддю репресивна машина.

Інтелектуалізм Лесі Українки належить до пріоритетів в осяганнях І. Дзюби. Як і Є. Сверстюк, він трактував звертання Лесі Українки «до драматичних епізодів історії Ізраїлю, щоб алегорично висловити ідеї українського визвольного руху та залучити українську історію до контексту світової через біблійні мотиви» [2, с. 150]. І. Дзюба бачить «феноменальне з'явище» Лесі Українки в парадигмі трьох вимірів: історичні проблеми України...; політичне, інтелектуальне й мистецьке життя тогочасної Європи та Росії; вічні «кляті питання» людства, без мучення якими немає великого поета» [8, с. 171]. Прагнення до всебічності в осмисленні творчої спадщини Лесі Українки – ще одне підтвердження затребуваної шістдесятниками наукової чесності, про яку годі було говорити в радянському літературознавстві, коли, виконуючи партійне замовлення, науковці переважно тенденційно вибирали фрагменти художнього світу письменниці, зміщували в ньому акценти і наполягали на цій вибірковості у пропагандистських по суті студиях. Універсальність Лесі Українки до певної міри відстоювали дослідники 20-х років, однак варто наголосити, що тоді ще не були опубліковані всі твори Лесі Українки. І. Дзюбі належить одне з перших прочитань вилученої з літературного обігу в Україні драми «Бояриня» в дисидентській за духом статті «Та, що пильнувала ватри» [7], написаній до 50-річчя з дня смерті письменниці і поширеній у самвидаві (1963). Окремі свої роздуми про письменницю фрагментарно він опублікував в українській періодиці, але лише за часів незалежності його есеї стали доступні читачеві вповні.

Воля, національний порятунок, вірність, шляхетність – основні мотиви письменниці, які І. Дзюба піднімає на вищий регістр в українській суспільній думці. «Для Лесі Українки, – слушно зазначає він, – була характерною не ідеологічна чи специфічно релігійна свідомість, за якою вона не визнавала функції об'єктивного судді реальності, а якраз свідомість культурна, а ще більше – етична» [9, с. 9]. І ця етична свідомість спонукала Лесю Українку турбуватись про конфлікт поколінь, переживати розрив батьків і дітей. Причому Дзюба, безсумнівно, думав про своїх ровесників, коли говорив про Лесині сумніви щодо «достойності зміни».

Свій внесок у спробу реінтерпретації шістдесятниками Лесі Українки зробила Л. Костенко. Складається враження, що цих двох поетес пов'язує особлива комунікація; на нашу думку, вона глибинно-міцна, але водночас негласлива, інтимна. Інколи Л. Костенко називають другою Лесею Українкою, що видається не зовсім коректним, іноді сучасники з іронією висловлюються про змагання письменниць-жінок за титул Лесі Українки сьогодення, але цей піар не стосується вищезазначеної комунікації. Сама Л. Костенко не згадує ім'я Лесі Українки всує, але напрочуд точно характеризує художній світ останньої в передмові до видання драматичних творів, що побачило світ 1989 р. «Поет, що ішов сходами гігантів», – так називається ця передмова, яку В. Панченко вважає недооціненою коштовністю в доробку поетеси-шістдесятниці. Авторитетний літературознавець висловлює жаль, що для багатьох ця стаття залишилась непоміченою, «потонувши» в «суспільних виривиськах на рубежі 80-90-х років». Однак і через кілька десятиліть філігранна точність думки Л. Костенко дивує прозорливістю. Стає очевидним, що ця передмова містить чималу кількість ідей, концепцій, які знайдуть відображення у багатьох працях дослідників творчості Лесі Українки кінця ХХ – початку ХХІ ст. Має рацію О. Боронь, яка зазначає: «Без сумніву, письменницький аналіз творчості своїх колег містить подекуди присутні спостереження й

оцінки, проте за своєю природою він принципово відрізняється від літературно-критичної діяльності як особливого виду естетико-пізнавальної практики, наближаючись до есеїстики» [1, с. 55].

Л. Костенко дає точну й аргументовану оцінку діапазону творчої думки Лесі Українки, що дозволяє зарахувати її до когорти вибраних, геніальних митців: «Вона писала в трьох вимірах – у вимірі сучасних їй проблем, у глибину їх історичних аналогій і в перспективу їх проєкцій на майбутнє» [10, с. 54]. Шістдесятиниця діагностує жанрову своєрідність доробку Лесі Українки, вбачаючи в ній домінанту «найпотужніших реєстрів трагедії». У фокусі есеїстики передусім перебуває тема Руїни у творчості Лесі Українки-драматурга, власне, не тільки в сенсі одного з найтрагічніших періодів нашої історії, а Руїни як ментальної ознаки, що й досі залишається таємницею національної самоідентифікації українців. Водночас цю рису компенсує унікальна напруженість вікової ностальгії за Україною «іншою», витвореною уявою численних поколінь. Ідеться про специфічно українську модель ностальгії, таку, яку можна відчувати на кораблі національної культури, що час від часу потрапляє в Бермуди, зникає в небутті, витіснений на маргінеси культурою імперською. Однак Л. Костенко певна, що цей корабель, попри всі перешкоди, прямує в море світової культури, і одним із його найталановитіших, найвідважніших керманівців стала письменниця-жінка, Леся Українка.

Дисидентські роздуми над Словом Лесі Українки до певної міри були рефлексіями, утвердженням сенсу вибраного власного шляху, який не могли зрозуміти та оцінити їхні опоненти. Образ сильної духом Лесі Українки надихав інакодумців на обстоювання своєї аксіологічної ієрархії. І. Світличий влучно назвав поезію Лесі Українки «крицею, що не іржавіє». Але навіть в авторів, які не цурались компромісів, а подекуди й відкритого пристосуванства, вимальовується образ Лесі Українки, вивиснений над усіма мірками, що були допустимі в елейних чолобитних Лесі Українці з боку літераторів, вихованих під впливом канонів соцреалізму. Скажімо, Д. Павличко, який мав неабиякий пієтет до Лесі Українки й неодноразово звертався до її спадщини у своїх есеях, хоч і з певним атеїстичним підтекстом надмірно експлуатує штамп «прометеївського духу», усе ж слушно наголошує на шекспірівському розмахові, з яким письменниця «напластовувала одну епоху на іншу», на її художницькій спостережливості, «з якою находила спільні риси в людях різних часів, відчуття міжчасових пропорцій, з яким вона робила історію реальністю, а реальність – підтекстом історії» [11, с. 197].

Деякі спроби наблизити Лесю Українку до сучасника були в мистецтві. У шістдесяті роки популяризували книгу М. Олійника «Дочка Прометея», щоправда, у ній відбиток заангажованості домінував над естетико-етичним наповненням. 1971 р. свою художню версію біографії письменниці опублікував А. Костенко. Ця праця була значно чеснішою, на що вказувала з-за океану сестра письменниці Ізидора Косач. Свої змагання за Лесю Українку відбувалися в образотворчому мистецтві. Особливо вони були помітними у скульптурі. Слід нагадати, що історія пам'ятників Лесі Українки напрочуд складна. Навіть на могилі письменниці, на Байковому кладовищі, погруддя з'явилося лише напередодні Другої світової війни, оскільки за життя Олена Пчілка рішуче відкидала пропозиції від влади більшовиків щодо вшанування доньки, щоб не осквернити її пам'ять «нечистими руками». Перші пам'ятники письменниці відкрили в Грузії та в Америці. 1965 р. з'явилася скульптурна постать Лесі Українки в Маріїнському парку (скульптор В. Бородай), що з ентузіазмом сприйняло братство шістдесятників. «Ніхто не оголошував про відкриття пам'ятника Лесі Українки, – згадував Є. Сверстюк, – а тим часом вона наче сама стала між деревами і йде на повен зріст. Усі пішли дивитися – справді йде! Начальство заметушилося: хто дозволить?» [13, с. 16]. Але енергія 100-річчя письменниці прорвала всі ідеологічні шлюзи, її бронзовий чи мармуровий силует ставав окрасою цілої низки українських міст, серед них і Ялти, де місцева влада чинила тривалий прихований спротив. Естетика скульптурних робіт засвідчувала певний паритет між трактуванням Лесі Українки як втілення радянських чеснот і новітнього бачення шляхетної українки-інтелігентки.

Ювілей Лесі Українки спричинив нову хвилю національного піднесення після урочистостей і герців навколо вікопомних дат Тараса Шевченка 1961 і 1964 р. Зокрема обставини дозволили зняти фільм «Іду до тебе» – значним успіхом вітчизняного кінематографа. В основу фільму, що нагадує ліричну мозаїку, режисер М. Машенко взяв кіноповість І. Драча про чотири роки життя письменниці (1897-1901), творчим апогеєм яких стало створення драматичної поеми «Одержима». Сценарист спромігся відійти від комуністичного міфу, він вдало використав мемуари та епістолярій Лесі Українки. Нехарактерною для того часу стала перевага лінії особистого життя над громадською позицією. За тодішніми неписаними рекомендаціями на головну роль у фільмі була запрошена росіянка Алла Демидова. Однак слід сказати, що талановита актриса під час роботи над роллю по-справжньому захопилась Лесею Українкою, наділила свою героїню інтелектуальною снагою, винятковою гідністю і створила кінообраз, що досі вважають неперевершеним. На довгі роки Алла Демидова зберегла трепетне ставлення до української поетеси, про що вона неодноразово говорила, писала в спогадах, підкреслюючи, що внутрішній діалог актриси й письменниці продовжувався і після зйомок.

Французький кінознавець Л. Госейко високо оцінив втілену А. Демидовою новаторську ідею І. Драча-сценариста: «Одна й та сама актриса виконує роль поетеси й роль героїні її поеми» [6, с. 242]. Але якщо художні прийоми фільму отримали всебічне схвалення, то його ідейний компонент викликав нарікання. В одній із доповідних записок відділу ЦК компартії України, своєрідного «всевидаючого ока» доби, було зазначено: «Сценарій позначений серйозними ідейно-художніми недоліками. У процесі зйомок перероблявся, тричі змінювався склад постановочних груп... Однак у фільмі... не були до кінця

подолані закладені в сценарії недолики: Леся Українка зображена однобічно, поза її діяльністю як представниці революційно-демократичного руху, дещо перебільшено національний момент» [15]. З висоти нашого часу ця важка перемога Лесі Українки над системою не впадає в око, глядача скоріше дивуватимуть реверанси авторів перед ідеологічними кліше, прикмети типового «соціального замовлення». Проте варто визнати: І. Драч був одним із лідерів тогочасного поступу в перепрочитанні Лесі Українки, недарма, щоб виправити помилку, Київській кіностудії ім. О. Довженка було рекомендовано звільнити письменника з посади члена сценарної майстерні кіностудії «з огляду на серйозні ідейно-художні вади в його літературних сценаріях, що призвели до значних моральних і матеріальних збитків» [15]. Має рацію Л. Брюховецька, констатуючи: «Через думку Лесі Українки у фільмі «Іду до тебе» «було порушено ще одну табуовану тему: доля України, української мови» [3, с. 35].

Зусиллями національної еліти 60-х років ім'я Лесі Українки на скрижалях національної пам'яті стало в ряд з іменами українських геніїв Т. Шевченка, І. Франка. Нерозривну єдність духових лідерів як неоціненну спадщину підтверджує тихий голос Василя Стуса в поезії «Як добре те, що смерті не боюсь я...»:

Так хочеться пожити хоч годинку,
коли моя розів'ється біда.
Хай прийдуть в гості Леся Українка,
Франко, Шевченко і Скворода [14, с. 15].

Отже, лідери шістдесятницького руху спробували очистити від замулення засадничу ментальну аксіологію українців. У своїй творчості вони викривали духовне рабство і ренегатство, визнані комуністичним офіціозом як чесноти. Утім, «нотки рабства» (за висловом Є. Маланюка) нерідко звучать і в їхній творчості. Насущою потребою доби став авторитет духовної суверенності, у мозку і серці, що спричинило актуалізацію творчості Лесі Українки, її перепрочитання. У низці тогочасних есеїв та артефактах постать Лесі Українки, її спадщина були інтерпретовані по-новаторськи. Відкрито замовчуваний або неосмислений раніше спектр художнього світу письменниці, що зумовлює більшу адекватність оцінки його масштабності. Передусім на перший план винесено просторові й часові координати художнього світу, а результатом цього відстороненого огляду стає розсування горизонтів думки авторки. Дотикаючись до тексту Лесі Українки, шістдесятники відкривали в собі потенціал філософів, герменевтів, драгоманів, ведучи за собою літературознавців нового покоління. Водночас вони розсували власні горизонти культурних ейдосів, адже «помічна роль філософа – не другорядна роль: ведучи вгору інших, провідник сам щоразу наново торує свій шлях» [4, с. 3].

Література:

1. Боронь О. В. Методологічні засади та нагальні завдання літературно-критичної практики / О. В. Боронь // Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності. – Випуск 12. – 2009. – С. 53–58.
2. Божук А. Українсько-єврейські взаємини в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (на матеріалі творів Лесі Українки, Івана Франка та Степана Васильченка) / А. Божук // Культура народів Причорномор'я. – 2012. – № 230. – С. 150–152.
3. Брюховецька Л. І. Героїчне у фільмах Миколи Мащенка 1970-1985 років / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. – 2013. – № 1. – С. 33–36.
4. Гаврилів Т. Ахілєсова п'ята Ганса-Георга Гадамера / Тимофій Гаврилів // Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе. – Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2002. – С. 3–7.
5. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1 : Основи філософської герменевтики. – 464 с.
6. Госейко Л. Історія українського кінематографа / Л. Госейко. – К. : Книж. вид-во КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
7. Дзюба І. «Та, що пильнувала ватри» (До 50-ої річниці з дня смерті Лесі Українки) / Іван Дзюба // Леся Українка. «Бояриня». – Торонто, 1971. – С. 110–128.
8. Дзюба І. М. Леся Українка / І. Дзюба // З криниці літ : у 3 т. – К. : Києво-Могилянська академія, 2007 – Т. 3 : Літературні портрети. Дніпровський меридіан. Зі спогадів. – 2007. – С. 168–218.
9. Дзюба І. У світі думки Лесі Українки. / І. Дзюба. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 44 с.
10. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів / Ліна Костенко // Українка Леся. Драматичні твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–58.
11. Павличко Д. Магістралі слова : літературно-критичні статті / Дмитро Павличко. – К. : Рад. письм., 1977. – 311 с.
12. Сверстюк Є. Міт Лесі Українки / Євген Сверстюк. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – 33 с.
13. Сверстюк Є. На святі надій / Євген Сверстюк. – К. : Наша віра, 1999. – 538 с.
14. Стус Василь. Твори : У 4-х т. / Василь Стус. – Львів : Просвіта, 1995. – Том 2 : Час творчості. – 429 с.
15. Шаповал Ю. Невже це було нещодавно? Про деякі партійні документи 60-70-х років [Електронний ресурс] / Ю. Шаповал. – Режим доступу: <http://www.memorial.kiev.ua/statti/78-nevzhe-ce-bulo-neshchodavno.html>

УДК 821.161.2.09

Криловець Анатолій

ОБРАЗ МИТЦЯ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «У ПУЩІ»: ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ

У статті досліджено філософські аспекти у змалюванні образу митця в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі». П'єсу розглянуто в літературному контексті доби та тісному зв'язку з іншими творами української письменниці.

Ключові слова: філософська опозиція, драматична поема, індивідуалізація, митець, мистецтво, дисгармонія, свобода творчості.

В статье исследуются философские аспекты в изображении образа художника в драматической поэме Леси Украинки «В пуще». Пьеса рассматривается в литературном контексте эпохи и в тесной связи с другими произведениями украинской писательницы.

Ключевые слова: философская оппозиция, драматическая поэма, индивидуализация, художник, искусство, дисгармония, свобода творчества.

Philosophical aspects in portraying the character of an artist in the dramatic poem «In the Dense Forest» by Lesya Ukrainka are analyzed in the article. The play is considered in the literary context of the epoch and in the close relation to other works of the Ukrainian authoress.

Key words: philosophical opposition, dramatic poem, individualization, artist, art, disharmony, freedom of creativity.

Складний комплекс моральних, соціальних, естетичних та філософських проблем досліджується в драматичній поемі «У пущі». У центрі твору – доля скульптора Річарда Айрона. Митець і обмежена пуританська громада в Масачузеті, Річард і меркантильний дух жителів Род-Айленда, Венеція – країна хисту й Італія «високих дождевих порогів» та «палаців меценатських» [7, 5, с. 46] – такі основні сюжетотворчі філософські опозиції драматичної поеми.

Починається твір доволі спокійно. Ніщо, здається, не віщує майбутніх протиріч і конфліктів. Річард, закінчивши роботу, згадує рідну Темзу. Гіркі нотки ностальгії звучать і в словах його сестри Крістabelle: «За що Господь нас покарав вигнанням?» [7, 5, с. 10] Мати Едіта вважає гріхом нарікання на долю, а потім запитує, чи син піде на зібрання християнської громади. Річард відмовляється, посилаючись на втому і нецікаве пояснення проповідника Годвінсона.

ЕДИТА

*Для щирої душі, незлого серця
не треба **красномовства**, тільки **правди**
і слова Божого.*

РІЧАРД

Я сам читаю

Святе письмо. Там красномовство єсть. [7, 5, с. 12]

Отож уже з першої сцени виникає антиномія краси і правди, яка стає чи не найважливішим рушієм сюжетної дії твору, а згодом визначає ідейно-проблемні рівні й основні мотиви художньої філософії драматичної поеми «У пущі».

Річарда як митця й естета не влаштовує сама лише правда. Відсутність у правді краси для нього рівнозначна бездуховності, етичній неповноцінності. Правда, яка так потрібна для душі, – категорія радше етична, ніж гносеологічна. Це – правдивість. Отже, скульптор Річард Айрон, по суті, розуміє, що «відокремлювати проблему краси від проблеми добра і зла – чисто спекулятивна, штучна, довільна, до того ж і гвалтовна стосовно дійсності, а тому й філософічно безплідна операція» [3, с. 50].

І справді, естетичний гандж поєднується з моральними вадами. Так, Річардів небіж Деві виліпив із хліба фігурку Годвінсона і показує її дядькові: «Се, бачиш, Годвінсон, – він довгополий, круглоголовий, з книжкою в руках, широкий рот, од вуха аж до вуха, а вуха, бач, стримлять. Такий він, правда?» [7, 5, с. 16] Сам Годвінсон ще не з'являвся на сцені. Відомо лише, що Едіта незмінно називає його не інакше, як «шановний Годвінсон», а Річард охарактеризував його як кепського промовця. Тож естетично потворний образ Годвінсона антиципує такі етичні недоліки проповідника, як фарисейство, релігійний фанатизм, бездушність, жорстокість, обмеженість світогляду, духовне убогство.

Опозиція між Річардом і Годвінсоном лежить не стільки і не тільки в площині етичних цінностей, скільки в площині естетики. Дисгармонія між мрією про високе, світле і прекрасне життя і духовно анемічним животінням пуританської громади є відправним моментом у розвитку конфлікту особи й середовища. Протиріччя естетико-етичного плану Леся Українка тісно ув'язує із філософською опозицією волі – неволі. Так, коли в Річарда «не було дозвільної хвилини», він «сам про себе забував не раз:

вдень працював, вночі, як мертвий, спав», «став волом, мов Вавилонський цар...» [7, 5, с. 13] І коли така хвилина з'явилась, він «вернувся в людський образ» [7, 5, с. 13]. Слово «дозвільна» того самого кореня, що й слова «вільна», «воля». Тож тільки вільна душею і тілом людина здатна горіти у вогні натхнення, перетворювати світ за законами гармонії і краси, взагалі – жити повнокровним життям. Проте зв'язок цей не лише односторонній. Оскільки воля чи її відсутність у душі людини є іманентною ознакою, яка, перебуваючи в комплексі з іншими чинниками внутрішнього порядку, формує особистість, її духовний світ, – то людина, що дбає про свій естетичний розвиток, зауваживши «етичну неповноцінність негарного добра» [4, с. 47], намагатиметься звільнити від нього себе та інших. Перефразовуючи відому сентенцію: краса рятує світ, можна сказати, що краса рятує і кожному окрему людську особистість, бо ж робить її дух *вільним*, а душу *визволяє* від зла і скверни.

У своєму повсякденному житті Річард Айрон керується радше естетикою, аніж етикою. Дізнавшись, що Едіта віддала його віск, такий необхідний скульпторові у хвилини натхнення, громаді на свічки, «аби при них читати Боже слово» [7, 5, с. 14], Річард дуже розгнівався на матір. Едіта докоряє синові за зневагу і просить, щоб Бог простив йому цей гріх. Проте Річард вважає, що «Прощати чи карати – Боже діло, а людям се ні на що не потрібно. Чи я помстився б за таку кривду, а чи простив, як наш закон велить, то кривда не змінилася б від того...» [7, 5, с. 15] Великою мукою для митця є «...зайві руки, позбавлені коханої роботи, єдиної, що красила життя, се гірше, ніж непростена провина, ніж муки совісті...» [7, 5, с. 15] Проте не слід добачати в образі Річарда якийсь імморалізм чи ніцшеанське стояння «потойбіч добра і зла». Відомо ж бо, що скульптор, щоб порятувати родину від скрути, покидає мистецький гурт у Венеції, що він виявляє справжню турботу про ближнього, допомагаючи нещасній Ріверсовій жінці. Тож несамохіть вимовлені слова зневаги до матері – ні що інше, як звичайний афект. Власне, краса, до якої так поривається неспокійна і пристрасна душа Річарда, за принципом калокагатії єднається з добром і справедливістю. «Світло, яке випромінює естетика на нас самих і на світ, – споріднене з світлом сумління» [4, с. 47], – справедливо підкреслював Е.Райс. Служіння красі для Річарда як естета є водночас і служінням добру.

Образ скульптора типологічно споріднений з образом художника Корнія із п'єси В.Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Тільки якщо Корній у своєму служінні мистецтву нерідко розходиться з мораллю (в творчій нестямі він поривається передати на полотні «чудову блідість» і «рисочку страждання» хворого Лесика, згодом дружина позує йому з уже мертвою дитиною), то в особі Річарда естетичний ідеал єднається з етичним більш органічно.

«Pereat mundus, fiat ars» («Хай згине світ, а хист хай буде»), – читає Деві напис на фігурці, привезеній Річардом з Італії. Це парадоксальне прислів'я, часто вживане «в Венеції у скульпторських гурті» [7, 5, с. 19], лише на перший погляд здається негацією етичних цінностей чи виявом творчого егоїзму митця. Насправді ж – воно є філософською опозицією часового і вічного. Світ скінчений у кожній окремій людській індивідуальності, обмежений часом її біологічного існування. Мистецтво, будучи художнім виявом інтросвіту творця, підносячись над біологічною природою людини, єднає епохи і народи, рятує від небуття вселенський огрім людських думок і почувань у різні часи. Отже, парадоксальність викарбуваної на статуї мистецької філософії криється в іронічному підтексті: якщо справдиться друга її частина, тоді перша звучатиме «fiat mundus!» Істинно сказано: краса рятує світ!

Опозиція часового і вічного – одна з основних у драматичній поемі «У пущі» – знаходить свій подальший розвиток у Річардовій інтерпретації євангельської оповіді про Марту і Марію (Лука 10; 38–42). Цю оповідь він витлумачує

...дуже просто:

що Марта дбала про потреби часу,

Марія ж прагнула того, що вічне. [7, 5, с. 64]

«Іти услід Марії» [7, 5, с. 65] – таке життєве кредо скульптора.

Людина, яка повністю віддається служінню майбутньому і вічному, неодмінно – раніше чи пізніше – знайде точки дотику часу до вічності, бо ж час входить у контекст вічності. І тоді часове для такої людини саме по собі переростатиме у вічне. «Сфера вічності – це сфера інваріанта, архетипу, котрий у часі, історії проявляється в незліченних варіантах; вічність стає сферою світових архетипів» [8, с. 281–282], – писав Ф. Федоров.

Річард, який раніше «знав лиш бідність артистичну, ощадність бачив, працю невсипущу», «жив серед краси і мрій», згодом побачив «жорчі голоду» [7, 5, с. 40] і визнав: «Так, замість мрій тут потребують хліба! І я за се в них каменем не кину...» [7, 5, с. 41] Тож служачи мистецтву (вічному), він намагається в міру своїх сил дбати і про родину та ближніх (часове). Трагедія Річарда як митця не в тому, що його «мрія відірвалася від землі» [1, с. 188], як указував О. Бабишкін, а радше в неспроможності реалізувати внутрішню свободу в умовах пуританської блокади й моральної самотності. «Душа моя вже все перемогла і вільна стала, наче сарна в горах. А ви її хотіли б загнзудати...» [7, 5, с. 88] – говорить скульптор. Однак внаслідок перебільшення своїх можливостей Річард недооцінює впливу на пуритан проповідника Годвінсона: «Хай він має в громаді силу, я – на самоті, то й буде з нас обох» [7, 5, с. 55].

Річард – особистість глибоко індивідуалізована. Як митець, він наділений розвинутим почуттям внутрішньої свободи, на обмеження якої реагує болісно, вразливо. Творча праця єднає Річарда зі світом краси, з важливими для нього естетичними й моральними цінностями. І хоч у Масачузеті скульптор не знаходить однодумців – колишній його товариш Джонатан «...пиху покинув і в покорі духа оддав на

службу Господу себе» [7, 5, с. 51], зрадивши високе мистецтво, – все ж Річард відчуває силу своєї творчості навіть «на самоті». Його мистецтво викликає в громади страх, несприйняття і навіть ненависть, але в жодному разі не байдужість. Від споглядання його статуї в багатьох пуритан «...побожна відроза бореться з натуральним подивом до гарного твору» [7, 5, с. 91]. Мистецтво скульптури виводить Річарда на «шлях спонтанних зв'язків зі світом» (Е.Фромм), проте ці зв'язки не самодостатні. «Для зв'язку індивідуалізованої людини зі світом існує тільки один продуктивний шлях: активна солідарність з іншими людьми, спонтанна діяльність (любов і праця), котрі знову з'єднують її зі світом, але вже не первинними узами, а як вільного і незалежного індивіда» [9, с. 40].

Однак у процесі індивідуалізації в характері Річарда з'являються нові риси. Так, спочатку скульптор не мислив себе поза громадою. Власне, Річард прагнув служити красі і розкривати перед людьми світ прекрасного, залучати їх до високого мистецтва. Повертаючись із Італії, митець мріяв, «що в сій громаді, серед нового краю» він розпалить «одвічної краси нове багаття...» [7, 5, с. 47]. Проте дуже скоро натрапляє на холодну стіну нерозуміння і ворожнечі. Зустрівши Джонатана, Річард сподівається мати в його особі товариша й однодумця. Скульптор ще повен сил, енергії та впевненості в собі: «Все на користь! І пуща, і терни, все на користь! Нічого не боюся!» [7, 5, с. 48].

Але Джонатан уже не той, що був раніше. Взаємозв'язки з громадою не поліпшуються. «Надміру запальний, Річард не вміє і не хоче переконати в своїй правоті інших, повернути і повести за собою. Він не знаходить шляху до серця своїх земляків і не шукає його» [2, с. 75]. Навпаки, в процесі індивідуалізації Річард стає все більш амбітним, він втрачає зв'язки навіть із тими членами громади, котрі могли б бути його співниками (наприклад, Джонатан, Калєб, Абрагам Сміт). Гордий, впевнений у тому, що його сила «на самоті» нічим не поступається Годвінсоновій силі в громаді, Річард кидає виклик пуританам, чим, по суті, провокує погром ними своїх мистецьких творів.

Залишивши Масачузет, митець оселяється в Род-Айленді, де працює вчителем. Річард врешті-решт здобуває тут *свободу від* фанатично настроєної юрби, але *свободи творчості* як внутрішнього стану душі, вогню натхнення, фантазії він уже не знає. Тільки ненастанна боротьба за право творити і бути митцем, обстоювання моральної валідності свого екзистенційного вибору гартує дух людини, розвиває в її душі те почуття, яке Е.Фромм називав *позитивною свободою* дій, що не отожднюється з *негативною свободою від* впливу певних сил, середовища. «...Ми зачаровані, – писав філософ, – зростанням свободи від сил зовнішніх щодо нас, і, як сліпці, не бачимо тих внутрішніх перепон, примусів і страхів, котрі готові позбавити всякого смислу всі перемоги, одержані свободою над традиційними її ворогами» [9, с. 95–96]. І справді, кількісна свобода, здобута Річардом, не переростає в якісну свободу.

Леся Українка, як і в «Кассандрі», в драматичній поемі «У пущі» випробовує людську особистість на стійкість, використовуючи вже відому морально-філософську тріаду: віра – воля – обов'язок. Річардові не бракує віри у правоту своєї справи, моральної переконаності. Він людина з цілком сформованими ціннісними орієнтаціями.

*І розум мій, і серце, й віра кажуть,
що путь моя правдива. Але єсть
вагання інші – їх перемогти
далеко тяжче, надто самотньому...* [7, 5, с. 57]

Вагання ці – естетичного порядку. Як митець, Річард надзвичайно самотній. Відсутність спонтанних зв'язків із колегами по хисту дезорієнтує його. «Який він самотній, Боже правий!» [7, 3, с. 126] – говорила Міріам про Месію. «Який я самотній, Боже правий!» [7, 5, с. 120] – вторить їй Річард уже в Род-Айленді, де він звільняється від ворожого щодо себе пуританського середовища. Однак звільнення від боротьби, від постійного спротиву фанатикам позбавляє Річарда найважливішої життєвої настанови – *сили волі*.

Цій внутрішній драмі митця повністю присвячена вся третя дія твору. Гостра драматична напруга, яка підтримувала неослабний інтерес до стосунків скульптора з громадою в попередніх діях, тут спадає, у третій дії «переважають рефлексії Річарда, розмови на мистецькі і філософські теми, які не дають нічого для дальшого розвитку сюжету. Але в той же час третій акт має особливо глибокий ідейний зміст. Тут підсумовується пройдений Річардом шлях, порушуються важливі питання філософії мистецтва» [6, с. 100].

Загальну тональність третьої дії задають слова з «Божественної комедії» Данте: «І мовила вона: немає більше болю, як пригадати собі часи щасливі при злиднях...» [7, 5, с. 94]. Цей вступ сприймається як своєрідний лейтмотив до всієї дії. Постійні пригадування кращих часів італійського і навіть масачузетського періодів життя, звернення до минулого, болісні пошуки причин занепаду таланту складають основу Річардового світовідчуття в Род-Айленді.

Митця прикро вражає, що до його скульптурних витворів ставляться тут, як до звичайного ремесла. Він із жалем говорить про масачузетський період свого життя і творчості: «Чи не краще було тоді, як руки фанатичні мої утвори в порох розбивали? Бо се ж таки було якимсь признанням, що хист мій справді може мати силу...» [7, 5, с. 97]. Утилітарне ставлення до мистецтва не лише ображає Річарда, а й прискорює занепад його таланту. Праця вчителя не приносить скульпторові задоволення. «Дуже зле для нас» [7, 5, с. 106], – говорить Річард Магістрові, маючи на увазі себе і свого співрозмовника, який колись був визначним ученим, а нині вчить дітей лічби. У розмові з Магістром скульптор піднімає складні питання філософії мистецтва, вказує на принципові відмінності між науковим і художнім спо-

собом пізнання дійсності. «Люди й покоління – се тільки кільця в ланцюгу великим всесвітнього життя, а той ланцюг порватися не може» [7, 5, с. 106], – висловлює свою думку Магістер. Ту теорему, яку не встиг докінчити вбитий варварами Архімед, дописала рука нащадка. «І ніхто не скаже, де діло предка, де потомка праця, – вони злились в єдину теорему» [7, 5, с. 106].

Річард же вважає, що такий підхід неприйнятний для мистецтва, і наводить інший приклад: із численних спроб доточити статуї Венери Мілоської руки жодна не була вдалою («До статуї ніщо не йде, робота поколінь не злилася») [7, 5, с. 107]. Справжнє мистецтво неповторне, оскільки позначене талантом митця, його творчою індивідуальністю. Втрачене у мистецтві не повернеться ніколи, ніяка спадкоємність тут не допоможе. Тому Річарда зовсім не вабить перспектива стати в Род-Айленді «невидним підмурівком храму хисту» [7, 5, с. 109], не втішає його й те, що своєю непомітною вчительською працею він підготує таких учнів, які талантом переростуть і вчителя. «Гадаєте, що людські душі камінь, що можна їх на підмурівки класти? Гадаєте, що тільки людське тіло боїться смерті, а живій душі конать не страшно?» [7, 5, с. 109] – ставить перед Магістром риторичні запитання скульптор.

Відкидаючи пряму спадкоємність у царині мистецтва – намагання завершити чийось творчу роботу тільки б знеособлювало явище глибоко індивідуального характеру, – Річард визнає лише спадкоємність духу, бунтарського, пристрасного. Неспокійний дух свого роду, в якому були лолларди, вікліфовці, «незалежні», «незгідні» і «рівноправці», Річард заповідає дорогому синові своєї душі – небожеві Деві, який подає надії як художник. Внутрішньо зламаний, скульптор, не бачить сенсу повертатися в Масачузет до родини: «Нащо б я вернувся? Щоб угасити душу молодечу? Тепер він пам'ятатиме довіку, що був колись у нього дядько Річард, одважний, вільний і непримиримий, покірний тільки правді і красі» [7, 5, с. 117]. Ці слова сприймаються як духовний заповіт митця молодому Деві.

Важливий штрих до філософської палітри драматичної поеми «У пущі» вносить сцена розмови Річарда з Антоніо. Душевну драму митця, зумовлену вже згаданим вище діалектичним протиріччям між ціннісними орієнтаціями, що складають стару форму, і відсутністю волі як набутих у процесі суспільної практики новим змістом, Антоніо витлумачує як філософську опозицію мрії і дійсності:

*Життя і мрія в згоді не бувають
і вічно борються, хоч миру прагнуть.
А в skutku боротьби – життя минає,
а мрія зостається. [7, 5, с. 131]*

Вірячи в перетворюючу силу мистецтва, Леся Українка рішуче віддає перевагу формі – мрії.

Свою найкращу статуєтку, найдосконалішу форму, скульптор називає мрією. До речі, поняття «мрія» для Річарда тотожне ідеалу – естетичному (прагнення творчим актом досягнути вселенсько-космічну гармонію краси і світу) та соціальному («Свята, велична мрія, що ніби люди можуть вільні бути...») [7, 5, с. 102] Митець переконаний, що «ніхто живий без мрії не прожив» [7, 5, с. 101]. Неспроможність наблизитись до своєї мрії, досягнути її в мистецтві скульптури спричиняє не тільки важкі душевні муки, а й фізичне згасання. Дочасно посивілий, Річард аналізує своє життя, робить підсумки. Думки про смерть стають невідступними. В останній монолог митця вриваються звуки заупокійної меси. Очікуючи вже близької смерті, Річард немовби слухає панахиду по своєму страченому життю. Дисгармонія між мріями й дійсністю суттєво обмежуючи цілепокладання людської життєдіяльності, безпосередньо позначається на характері осмислення індивідом сенсу власного буття.

Література:

1. Бабишкін О. У мандрівку століть: Слово про Леся Українку / Олег Бабишкін. – К., 1971. – 272 с.
2. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема : Проблематика, жанрова специфіка / Л. С. Дем'янівська. – К., 1984. – 160 с.
3. Райс Е. Естетика й етика / Е. Райс // Сучасність. – 1965. – № 10. – С. 49-75.
4. Райс Е. Естетика й етика / Е. Райс // Сучасність. – 1965. – № 11. – С. 39-61.
5. Соловьев Владимир. Смысл любви / Владимир Соловьев. – К., 1991. – 64 с.
6. Ставицкий О. Ф. «У пущі» Лесі Українки / О. Ф. Ставицкий // Радянське літературознавство. – 1959. – № 3. – С. 100.
7. Українка Леся. Зібрання творів : У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975-1979.
8. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига, 1988. – 454 с.
9. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М., 1989. – 272 с.

УДК 821.161.2-6.09

Криловець Наталія

ОБРАЗ САДУ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті досліджено особливості змалювання образу саду в поезіях Тараса Шевченка та Ліни Костенко. Звернення до віршів поетеси переконливо засвідчує тяжіння до шевченківської поетичної традиції.

Ключові слова: образ саду, світ людини, світ природи, мотив, символ.

В статье исследовано особенности изображения образа сада в поэзии Тараса Шевченко и Лины Костенко. Обращение к стихотворениям поэтессы убедительно свидетельствует о тяготении к шевченковской поэтической традиции.

Ключевые слова: образ сада, мир человека, мир природы, мотив, символ.

The peculiarities of the representation of the image of garden in Taras Shevchenko's poems as well as in Lina Kostenko's poetry are under consideration in the article. The succession of T. Shevchenko's literary tradition is clearly brought out by the reference to L. Kostenko's poems.

Key words: the image of garden, human world, the world of nature, motive, symbol.

Знаменно, що образ саду в поезії всіх народів світу посідає чільне місце. Очевидно, цьому сприяє широке розповсюдження цього образу у фольклорі, а також його використання у християнській символіці. Сад виступає у свідомості людини як маленький рай (організований простір), що має певні межі і несе позитивну емоційно-психологічну енергетику.

Сад є відповідником психологічних станів у поезії. У літературознавчих та культурологічних студіях, присвячених образу саду, він трактується передусім як елемент культури, невід'ємна складова частина естетично-практичної діяльності людства, що поєднує світ людини зі світом природи.

О. Астаф'єв зауважує, що в «європейській культурі сад здебільшого співвідноситься з уявленнями про світ як витвір Бога-художника, про світ як утрачений рай, країну вічного щастя й повноти буття, і нарешті, про сад як стан людського духу» [1, с. 53].

У художній свідомості сад переважно асоціюється на символічному рівні з ідеєю світового дерева й моделює універсальну концепцію світу в його вертикальному і горизонтальному вимірах. Що стосується української філософської лірики, то Е. Соловей зауважує, що «образ саду може бути виразним підтвердженням системного характеру не лише творчості філософського поета, а й цілої національної філософсько-поетичної традиції <...> Образ саду в межах цієї традиції має багатий ореол чи ауру, широкий асоціативний спектр» [12, с. 305].

Тож цілком закономірним є звернення українських митців (Тарас Шевченко, Леся Українка, Олександр Олесь, Богдан Лепкий, Богдан-Ігор Антонич, Павло Тичина, Володимир Свідзинський, Володимир Сосюра, Максим Рильський, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Леонід Талалай та ін.) до правдивого образу саду, який набуває художньої багатозначності у їхніх творах.

В українську романтичну поезію образ саду як маленького раю, святого місця ввів Тарас Шевченко. Пізніше цю традицію продовжили й інші українські митці. Сад є провідним образом і у поезії Ліни Костенко. Зазначимо, що любов поетеси до саду згодом переросте у любов до лісу.

З'ясувати філософське й художнє багатство, своєрідність образу саду в поезії Тараса Шевченка та Ліни Костенко і є метою нашого дослідження.

Образ саду в романтичній поезії яскраво виражав бунтівний, пристрасний дух внутрішнього світу героя, його емоційний стан. Відтак в романтичній літературі панував буремний пейзаж, пройнятий настроєм несамопитості, дикості. Внесок Тараса Шевченка в романтичну поезію про сад є досить вагомим і значним.

Поет своїм славнозвісним віршем «Садок вишневий коло хати» утвердив й увіковічнив сад як необхідний атрибут української сім'ї, як святе місце, де люди знаходять спокій, затишок. Сад стає таким собі тихим раєм на землі. Про це Тарас Шевченко говорить і в інших віршах:

Поставлю хату і кімнату,

Садок-райочок насаджу.

Посиджу я і походжу

В своїй маленькій благодаті... [15, с. 539];

Зійшлись, побрались, поєднались,

Помолоділи, підросли.

Гайок, садочок розвели

Кругом хатини... [15, с. 550].

Хоча іноді сад у творах поета набуває рис антираю, де пани знущаються з простого люду «Даєш ти, Господи єдиний, / Сади панам в твоїм раю. / Пани ж неситі, пузаті / На рай твій, Господи, плюють / І нам дивитись не дають / З убогої малої хати» [15, с. 465].

Сад символізує життя, радість. Проте зустрічаємо у Тараса Шевченка і образ мертвого саду, що відтворює важкий стан покріпачених нездолених людей. Жива природа, яка поповнює людям сили, надає енергію, сама потребує співчуття та допомоги.

Аж страх погано

У тім хорошому селі:

Чорніше чорної землі

Блукають люди; повсихали

Сади зелені... [15, с. 395].

Образ саду знайшов своє високохудожнє втілення у багатьох віршах Ліни Костенко. У художній ініціації образу саду Ліна Костенко трансформує мистецьку традицію. Це один із найулюбленіших образів поетеси. Про це вона говорить у розмові зі своєю донькою О. Пахльовською: «Реальні чи сюрреальні, квітучі чи знищені, ці сади проходять крізь усе моє життя...» [4, с. 119].

У мегапросторі поезії Ліни Костенко сад посідає особливе місце. Ліна Костенко використовує персоніфікацію як один із різновидів метафори, щоб відтворити через одухотворений образ саду надзвичайно важливе для духовного й естетичного начал відчуття краси, що передає духовну енергетику, яка традиційно пов'язується із первісним міфологічним світоглядом, збереженим дотепер у глибинах етногенетичної пам'яті.

Екзистенційна філософема саду уособлює простір гармонійності й довершеності цілісності буття. З образом саду поетеса пов'язує реалізацію ідеї гармонії між двома світами: людським і природним. Це чітко простежується в поезії «Виходжу в сад, він чорний і худий». Майстерний філософсько-драматичний діалог саду й ліричної героїні передає інтимно-довірливу інтонацію взаємин двох світів.

В образі саду в мистецтві спрадавна втілена іманентна властивість знаку рідної землі, сутності автентичного національного буття. В поезії не тільки туга за проминулим часом, молодістю («в цьому саду я виросла»), тут ностальгія набирає ширших масштабів – сум за втраченим родом, вітчизною.

Подібні мотиви ностальгії за рідним краєм простежуються і в Тараса Шевченка.

А я дивлюся... і серцем лину

В темний садочок на Україну.

Лину я, лину, думу гадаю,

І ніби серце одпочиває... [15, с. 325].

В образі саду втілюється рідний простір, такий же дорогий людині, як пам'ять, кохана людина, батьківський поріг тощо. «Хочеться хоч подивиться / На свій край на милий! / На високії могили! / На степи широкі! / На садочок! На жіночку! / Кралю карооку!...» [15, с. 393].

З образом саду на філософському рівні органічно пов'язується ідея вічного руху й оновлення, а також плінності людського буття: «В круговороті нефатальних змін / він був старий і ще раз оновлявся» [5, с. 342]. Сад є символом одночасно і смерті, і магічного відродження, він уособлює смерть та воскресіння-народження нової людини.

Ліна Костенко наділяє сад характером, забарвлює його настроєм. Сад старий, «йому вже ані яблучко не снитися». А в осінню пору ще й «чорний і худий». Поетеса майстерно відтворює перебіг психологічних процесів, що відбуваються у природі. Легко долається грань між реальним та ірреальним світом.

І він спитав: – Чого ж ти не прийшла

у іншу пору, в час мого цвітіння?

А я сказала: – Ти мені один

о цій порі, об іншій і довіку... [5, с. 342].

Авторка тонко відтворює і глибокі етичні істини: вірність (незрадливість) рідному просторові, співпереживання у найтяжчий час. Сад стає рідним ліричній героїні, тому вона дивовижним чином через співчуття, співпереживання розуміє психічні зрушення простору-саду, його емоції, настрої.

У змалюванні свого ставлення до саду Ліна Костенко передає сутність справжньої дружби в людському середовищі.

І я прийшла не струшувать ренклод

і не робить з плодів твоїх набутку.

Чужі приходять в час твоїх щедрот,

а я прийшла у час твого смутку [5, с. 342].

Лірична героїня прийшла підтримати «друга» в тяжкий для нього час. Вона зізнається в щирій приязні й любові до осіннього саду як трансцендентного простору. Тут виявляється характерне для поетеси буквально обожнювальне ставлення до природи. Образ саду використовується для вираження й передачі найрізноманітніших психологічних й емоційних станів, естетичних критеріїв, світоглядних категорій.

У творчості Тараса Шевченка вже помітні перші втілення образу саду як «еквіваленту людського духу»:

Не жди весни – святої долі!

Вона не зійде вже ніколи

Садочок твій позеленить,

Твою надію оновить!.. [15, с. 544].

У вірші Ліни Костенко «Осінній сад ще яблука глядить» семантика образу саду також ототожнюється з «еквівалентом людського духу».

*Осінній сад ще яблука глядить,
листочок-два гойдає на гілляках.
І цілу ніч щось тихо шарудить,
і чорні вікна стигнуть в переляках* [5, с. 340].

Зима, яка неодмінно має прийти на зміну осені, постає в образі білого коня. Можна сказати, що «сад» і «зима» протистоять одне одному, як творче й руйнівне, живе і мертво.

У творчості багатьох поетів сад є буттєвісною ірреальною площиною, місцем таємничих переходів у складному, багатовимірному світі. Відчуття плінності часу майстерно передано в поезії Ліни Костенко «Три принцеси».

*Немов чарівні декорації –
жасмин, троянди і бузок.
Кузини мамині, три грації,
як три принцеси із казок* [5, с. 29].

«Жасмин, троянди і бузок» ототожнюються з молодістю. Принцеси проходилися по саду й не помічали, що їх давно вже переслідує «страшний безжалісний чаклун» – час. У кінці вірша знову з'являються три принцеси, тільки тепер уже в образі «сивих зморщених бабусь». Фольклоризований стиль поезії майстерно поєднано з філософським змістом. Сад у вірші постає просторовою межею між молодістю і старістю, між реальним та ірреальним:

*Стоять садів квітучі повені.
А я зайти туди боюсь* [5, с. 29].

Образ саду символізує чистоту й невинність дитячої душі. Це простір безпеки, затишку, радості з імпліцитним архетипним кодом невинності, чистоти. Тому не дивно, що в світовій літературі образ саду стає тим трансцендентним простором, де відбувається перехід від «щасливого невідання дитини до гіркої знання й досвіду дорослого світу» [9, с. 70].

Художнє втілення в образі саду чистоти душі та пам'яті про найсвітлішу пору життя простежується в поезії Ліни Костенко «Слайди». Сад стає ірреальним помежів'ям між стадіями буття. З ним невід'ємно пов'язана найкраща пора – дитинство.

*Хай буде сад, і дерево крилате,
і кіт воркіт, і ще багато див...* [5, с. 68].

Вдало підібрані образи «дерево крилате», «кіт-воркіт» творять оніричний простір, який дозволяє ліричній героїні розімкнути часо-просторові межі й повернутися до витоків міфу. Сад стає межею між реальним та ірреальним світами. Він повертає спокій і чистоту:

*У закутку душі хай буде трохи сад <...>
Доросла пам'ять – то уже не слайди.*

Тоді вже доля гляне в об'єктив [5, с. 68].

Подібні мотиви зустрічаємо й у Володимира Свідзинського: «Навіщо ж він, як марево, як мрево, / Весь вік стоїть у спогаді моїм?» [11, с. 118–119]; «Та в час, коли я помирати стану, / Явись мені, коханий саде мій!.. / Щоб милою вірадою дитинства / Осяяти останню мить мою» [11, с. 225] та Леоніда Талала: «В ранковому саду заголубіли тіні, / І краплею роси заснула в квітці мить... / Стоїть на місці час. Нічого не минає...» («Глибокий сад») [14, с. 408].

У багатьох поезіях Ліни Костенко сад часто стає показником духу ліричної героїні. Вона навіть уявляє себе садом.

*Так думки печаль прополоскала,
що, як сад під зливою, живу.
Ой, живу, впівголосу, впівсили.
Відкладаю щастя – на коли?
Скільки цвіту з мене обтрусили...
Скільки яблук з мене продали!* [5, с. 329].

Зазначимо, що перенесення людських рис на природу часто зустрічається в поезії українських поетів. Скажімо, у Володимира Сосюри: «А сад задумався... Неначе / цей сад і є душа моя» [13, с. 288].

Сад символізує внутрішній світ людини, людські взаємини, любовні втіхи. Він вбирає в себе людське єство, виражаючи його проникливо і глибоко. Тому дуже часто письменники передають через образ схмелілого саду найтонші поруки закоханих сердець.

*Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані.
Такі сади були тоді розхристані...* [5, с. 305];
*Сади стояли в білому наливі.
Іскрив зеніт, як вольтова дуга.
А ми були безсмертні, бо щасливі.
За нами пам'ять руки простяга* [6, с. 163].

Подібні мотиви простежуються й у Володимира Сосюри: «Той садок, і закохані зори, / і огні з-під опущених вій <...> / Од кохання безвольна і п'яна, / ти тулилась до серця мого...» [13, с. 58]; «І тобі, і мені ці сади, ці пісні, / далі щебетом птичим заліті...» [13, с. 164], і у Максима Рильського: «Од голосу пашисть і віє / Солодким запахом вишень, / Що розцвіли в ясній надії / На літній синьоокий день. / Ніч, місяць, верби, шелестіння, / обійми рук, і щастя мук, / І в невимовному горінні / Жагучий солов'иний звук...» [10, с. 40].

У багатьох віршах Тараса Шевченка, а також у поемі «Катерина» сад є місцем, де зустрічаються закохані, де відбувається їхнє пристрасне зближення. Головна героїня Катерина «в садочок ходила, / Поки себе, свою / Там занастила...» [15, с. 17]. Сад став, по суті, не тільки місцем, а й свідком її миттєвого щастя і морального падіння. Згодом уже з сином на руках Катерина приходитиме у сад як єдине місце, де вона зможе поплакати і де все нагадуватиме їй про її падіння. Подібний мотив простежується і в іншому творі Тараса Шевченка «Титарівна». В саду молода титарівна з Микитою себе занастає: «В садочок ходила... / Доходила титарівна / До самого краю / І незчулась! / Дні минули, / Місяці минають... / Уже й дев'ятий настає. / Настане горенько твоє!...» [15, с. 374].

Отож, і Тарас Шевченко, і Ліна Костенко в своїх поезіях звертаються до прадавнього образу саду, який набуває художньої багатозначності. В Тараса Шевченка сад виступає як тихий рай, де люди відпочивають, насолоджуються життям. Хоча через важкі суспільні умови сад може ставати і антираєм. Світ природи для поетеси – це простір, у якому відбувається єднання двох світів: реального й ірреального. Образ саду входить у внутрішній світ ліричної героїні і стає невід'ємною його частиною, яка уособлює мрію, рятунок від самотності та неволі окультуреного світу.

Література:

1. Астаф'єв Олександр. Символіка природи в поезії Ліни Костенко / Олександр Астаф'єв // Слово і Час. – 2005. – № 6. – С. 52–56.
2. Брюховецький В. Ліна Костенко : Нарис творчості / В. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. С. Вінграновський; передм. І. Дзюби. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
4. Дзюба Іван. Є поети для епох / Іван Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с. : іл.
5. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К., 1989. – 559 с.
6. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К. : Либідь, 2011. – 336 с. : іл.
7. Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія. // упоряд. Г. Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с.
8. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : Нариси з психології творчості / Анатолій Макаров. – К., 1990. – 285 с.
9. Михед Тетяна. Міф про Едем у просторі американської романтичної літератури / Т. Михед // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 69–78.
10. Рильський Максим. Твори в двох томах / Максим Рильський. – К. : Дніпро, 1976. – Том 1 : Лірика. – 430 с.
11. Свідзинський В. Поезії / В. Свідзинський. – К. : Рад. письменник, 1986. – 349 с.
12. Соловей Е. Українська філософська лірика. Навчальний посібник із спецкурсу / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
13. Сосюра В. Твори у двох томах / В. Сосюра. – К. : Дніпро, 1978. – Том 1 : Поезії. – 368 с.
14. Талалай Л. М. Вибране: Поезії / Леонід Талалай; Авт. передм. В. П. Моренець. – К. : Дніпро, 1991. – 541 с.
15. Шевченко Тарас. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Рад. школа, 1987. – 608 с.

УДК 821.161.2.09

Криловець Роман

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МОТИВ ЗАГУБЛЕНOSTІ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗИМОВІ ДЕРЕВА»)

Статтю присвячено дослідженню мотиву загубленості у творчості В. Стуса та авторського розуміння екзистенційних пошуків власного «я».

Ключові слова: мотив загубленості, мотив самотності, екзистенційні самопошуки, поезія.

Статья посвящена исследованию мотива затерянности в творчестве В. Стуса и авторского понимания экзистенциальных поисков собственного «я».

Ключевые слова: мотив затерянности, мотив одиночества, экзистенциальные поиски, поэзия.

The article is dedicated to the research of the losiness motive in V. Stus's poetry and to the author's understanding of the existential search of the personal «I».

Key words: loneliness motive, losiness motive, existential search, poetry.

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, с. 25] дослідник порушує важливі естетичні проблеми та дає ключ до розуміння світоглядних орієнтирів поета.

Перспективні напрямки дослідження творчості поета накреслює і літературознавець з Австралії Марко Павлишин [2, с. 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 зініціював 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 [8, с. 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. На часі нині прочитання віршів В.Стуса під кутом зору філософії екзистенціалізму. Також цікавими можуть бути численні літературні паралелі до художніх творів поета.

1970 року в Брюсселі було видано першу збірку Василя Стуса «Зимові дерева», до якої увійшли ранні твори поета. Від самої лише назви віє холодом. В очах постає невеселий пейзаж: голі та сумні дерева. Автор у двох словах передає основні настрої збірки: розпач, самотність, сум. Хоч оптимізм також присутній у віршах, але він – «як спалах, вихоплений з ракетниці», – недовгий і нечастий. Тому мотиви боротьби й надії, переплітаючись із розпачем, приреченістю, сумом та самотністю, частково поглинаються ними. Вони навіюють різноманітні настрої, що іноді змінюються навіть у межах одного твору. Прикладом цього може слугувати вірш «Я знаю...», на початку якого звучить надія на краще: «ми будемо ще не раз брати з тобою, слухати ліс притихлий, старих і мудрих сорок...» [4, с. 15]. А вже наприкінці ліричний герой, сповнений суму й чекання, перетворюється у «велике нащупане вухо – відчуті визуальні твої підбори самотні» [4, с. 15]. Отже, мотив сподівання, заявлений на початку поезії, переростає у відчуття самотності й суму. Такий перепад у настрої автор майстерно вмотивовує навіть на звуковому рівні: якщо спершу «ліс притихлий» можна було просто слухати, то згодом, щоб не втратити зв'язку зі світом, потрібне буде «велике нащупане вухо».

Самотність та сум, що майже завжди переплітаються, витворюючи складне мереживо почуттів, найяскравіше виражені у віршах «Коли я один-однісінький...» та «Я знаю...». Щоправда, в першому випадку переважає самотність:

*Коли я один-однісінький
серед зелених снігів Приуралля,
коли в казармі порожньо
серед ліжок і пірамід,
коли я стовбичу на цьому
днювальному місточку
самотній – на обидві земні півкулі... [4; 13].
(Тут і далі виділення наше. – Р.К.)*

Ще одним цікавим зразком такого симбіотичного поєднання суму й самотності можна назвати вірш «Тоскний тріск у порожньому лісі». У цьому творі ліричний герой відчуває себе метеликом, який ніяк не може знайти собі пристанища в суворому осінньому лісі. Загубленість, що звучить в останньому рядку цього вірша, переростає далі в окремий мотив, який яскраво заявлений у поезії «Ліс випустив мене з своїх обіймів»:

*І як тут зможеш вибитись на шлях,
коли ти сам, мов дерево, котрому
верхів'я зрізане. Коли тобі
якийсь неспокій душу облягає,
ще й примітає віхола сліди!* [4, с. 14].

Відчувається невпевненість у собі і страх перед невідомим. Автор наводить вдале порівняння: людина, яка загубилася, і дерево зі зрізаним верхів'ям.

Відчуття загубленості, закинутості у ворожий світ породжує проблему екзистенційної приреченості, коли ліричний герой, осягнувши суєтність свого життя, розуміє, що не може змінити його і що страждати доведеться довічно. Така приреченість більш характерна для «пізнього» В.Стуса. Щоправда, у збірці «Зимові дерева» вона також є, але слабше виражена:

*Повз мене ходять мавпи чередою,
у них хода поважна, нешвидка.
Сказितись легше, аніж бути собою,
бо ж ні зубила, ані молотка.
О Боже праведний, важка доука –
сліпорожденним розумом збагнуть:
ти в цьому світі – лиш кавалок муки,
отерплий і розріджений, мов ртуть [4, с. 38].
(«Отак живу: як мавпа серед мавп»)*

Справді, залишитись собою в таких умовах дуже важко, і щоб зробити це, ліричний герой повинен спершу збагнути, що таке він сам. Він весь у пошуках цілісності та втраченої гармонії зі світом. Простежується навіть повна відчуженість від себе, роздвоєність: «Ти сам пливеш, відринутий від себе. І лиш за гребнем прозираєш гребінь [4; с. 24]» («Минає час моїх дитячих вір»). Щоб запобігти цьому, ліричний герой намагається самоз'єднатися, але шлях до цього шукає ззовні. Він вважає, що причиною такої внутрішньої роздвоєності є інші, тому й звертається до них із проханням:

*Пустіть мене до себе. Поможіть
мені востаннє розтродити рану,
побачити Дніпро, води востаннє
у пригірці із криниці зачерпнуть.
Пустіть мене до мене. Поможіть
ввібрати в голодні очі край полинний
і заховати на смерть. Пустіть мене –
прозаїки, поети, патріоти [4, с. 22–23].
(«Останній лист Довженка»)*

Ліричний герой намагається пізнати сенс буття і, осягнувши його, відчуває себе приреченим на довічні муки і рабське животіння в тоталітарному суспільстві:

*... Чолом прогрішним із тавром зажури
все б'юся об тверді камінні мури,
як їхній раб, як раб, як нищий раб* [4, с. 38].

Аби позбутися цих мук і відновити втрачену гармонію ліричний герой намагається змінити оточення, загубитися, втекти від світу і від себе: «Утекти б од себе геть світ заочі...» [5, с. 72]. Тут ми бачимо своєрідну фроммівську «втечу від свободи», яка звільняє від необхідності боротьби, вибору та існування в стані постійної напруженості. Таким чином, явище загубленості з неприємного переходить у бажане, рятівне. Ліричний герой навмисне губиться, розчиняється у зовнішньому світі, аби втратити власне «я» і, разом з ним, усі болі, страхи, переживання: «Жив би там – безоко і безсердо, жив би так, як опадають вниз...» [5, с. 72]. Хоча надалі ставлення автора до загубленості буде амбівалентним. Це можна пояснювати як непрограмованістю поета, на яку звернув увагу Ю. Шерех [8, с. 226], так і двома видами загубленості:

– загубленість як зло, породжене вимушеною самотністю і слабкістю ліричного героя, як перебування у небажаному місці і неможливість спілкування з близькими: «Коли я один-однісінький серед зелених снігів Приуралля, коли в казармі порожньо серед ліжок і пірамід...» [5, с. 70].

– загубленість як свідомий вибір, як необхідний відступ чи втеча, що служать для відновлення душевної рівноваги. Цей вид загубленості породжений не примусовою самотністю, а бажанням усамітнитись, побути наодинці з собою: «Справляю в лісі самоту» [5, с. 63].

Більше того, сам мотив загубленості можна умовно розділити на два типи:

– загубленість у просторі. Ліричний герой перебуває зовсім не там, де йому хотілося б бути, або взагалі не може визначити місце свого перебування: «І де ти є? І де ти тільки є? Отут, у твані звільненого світу?» [5, с. 129], чи «І вже, загублений межі зірок, проміж страждань ти звеселяєш смуту...» [5, с. 132].;

– та загубленість у часі. Ліричний герой втікає від жорстокої дійсності у спогади про минуле чи мрії про завтрашній день: «Неначе в сні було моє дитинство, неначе в казці я пройшов цей вік...» [5, с. 56] або «Минає час моїх дитячих вір, і я себе з тим часом проминаю» [5, с. 86].

Часом ці два типи поєднуються і виникає картина безвиході, приреченості: «Світ – тільки свист мигтючий. І провалля – немов бездонне... Час опада. За час не зачепитись. Руками не вчепитись, мов

за дріт» [5, с. 82]. Загалом, мотив загубленості постає своєрідною еволюцією мотиву самотності. У пізнішій творчості В. Стуса він поступиться місцем мотивам приреченості, абсурдності існування та боротьби, однак у збірці «Зимові дерева» мотив загубленості можна справедливо вважати провідним.

Прикладом цьому може служити вірш «Холоднотворий присмерк приуральський...» [5, с. 47–49], де звучать мотиви загубленості та відчуття ілюзорності навколишнього світу. Сосни за вікном тільки здаються справжніми, але, в той же час, нагадують «провінційний театральний зал», де музиканти і диригент фальшивлять. Сама поезія цікава в плані передачі подієвого елементу через музику і звуки, що не часто зустрічається у творчості В. Стуса. Адже автора за психологічним типом сприйняття дійсності можна віднести скоріше до **візуалістів** (сприйняття світу через зорові образи, картини, пейзажі... Це простежується майже в усіх поезіях та збірках) і, частково, до **кінестетиків** (осмислення дійсності через власні відчуття, внутрішні стани, настрої... Особливо яскраво внутрішні стани та переживання виписані у віршах, що створені в ув'язненні), але аж ніяк не до **аудіалістів** (сприйняття світу через музику, звуки, шуми...). Такий тип сприйняття більш притаманний ранньому П. Тичині з його музичністю, мелодійністю та численними алітераціями і асонансами. Прикладом цьому може бути вірш П. Тичини «Хор лісових дзвіночків». Для В. Стуса це загалом не характерно і тому ще більш цікаво розглянути авторський спосіб передачі подій за допомогою звуків. Так, спочатку звучить лише згадка про музичні інструменти («органні труби»), людей («Йоган Себастьян») та поняття, пов'язані з музикою: «театральний зал», «диригент», «кноти». Далі автор все більше й більше переходить на звуковий опис подій: «Гули вітри, тріщав мороз. Гули вітри. Тріщали покляклі віти...». Навіть в описі батальйонного фельдшера, як одна з характеристик, неодноразово проскакує епітет «мовчазний». Окрім традиційних поєднань предметів та звукових властивостей, («...мова... тихо жебоніла...») відбувається наділення окремих предметів непритаманними їм звуковими можливостями: «...струмка тоненько жебоніла шпара...», «Підводив стелю Гедимінів зойк...», «Шамотів колючий ліс...», «...узбережна «Летува» шуміла». Для підсилення звукового впливу неодноразово звучать заклики до продовження розмови і, відповідно, продукування нових звуків: «Говори...», «Розповідай. Розповідай. Кажі ж!».

Вельми цікавими у збірці є екзистенційні роздуми автора. Вони якнайповніше відтворюють внутрішній світ поета і допомагають зрозуміти, творчість яких митців вплинула на світогляд В.Стуса.

Поет був неординарною особистістю європейського масштабу. Михайло Хейфец у спогадах про нього звертає увагу на митцеву обізнаність зі світовою філософією і глибоке зацікавлення нею [6, с. 255–257]. Вражає Стусова начитаність. Серед найулюбленіших його письменників – Гете, Свідзинський, Рільке, Унгаретті, Квазіmodo, Толстой, Гемінгуей, Стефаник, Пруст, Фолкнер [3, с. 12–13]. У своєму листі до сина від 9 жовтня 1978 року Василь Стус називає ще одного улюбленого автора: «А от Шекспір – чи не тяжкий він Тобі? Я його дуже люблю» [3, с. 66]. Немалий вплив на творчість поета мав і Т. Шевченко: «Шевченко над колискою – це не забувається» [3, с. 12]. Не менш важливим для творчого зростання В.Стуса був Альбер Камю. Про це згадує як сам поет («Двоє слів читачеві»), так і його тюремні побратими.

Наприклад, Михайло Хейфец зазначає: «Я не зустрічав у своїм житті тоншого знавця творчості Камю – він прочитав і проаналізував усе, що написав француз» [6, с. 260]. На спорідненість поетичного світу Василя Стуса з філософією екзистенціалізму вказує Юрій Шерех. Покликаючись на Михайла Хейфеца, літературознавець, зокрема, зазначає: «Екзистенціалізм у розмовах на філософські теми між ним (Михайлом Хейфецом. – Р.К.) і Стусом не приходить до голосу, не можна сказати, якою мірою Стус був знайомий з писаннями Гайдеггера, Сартра, а надто найближчого до його світогляду Габрієля Марселя. Але наявність збігів не підлягає сумніву» [8, с. 231].

У вірші «Біля гірського вогнища» автор задає собі одвічні питання: «Як бути? Як знебути? Як жити?» (Чим не шекспірівське: «To be or not to be?»), – на які сам відповідає: «...зважитись боротися, щоб жити, і зважитись померти, аби жити?..» [4, с. 31] («Не можу я без посмішки Івана»). А в іншій поезії В.Стус, звертаючись до свого рядка, який символізує всю його творчість, пише:

*Добрий день, мій рядок кароокий,
побратиме моїх безсонь!*

Зупини її, мить високу,

для моїх молитовних долонь [4, с. 36].

Хіба це не фаустівське намагання зупинити прекрасну мить?

Є в поезії В.Стуса й помітні перегуки з Т.Шевченком. Так, рядки із циклу «Костомаров у Саратові» –

Не побиваюсь за минулим,

побитим шишійлю зневір.

Високі думи промайнули,

у потаймиру – водовир

страждених літ. Нехай. Не плачу.

Не побиваюсь. Задарма [4, с. 34] –

співзвучні з Шевченковим:

І золотої й дорогої

Мені, щоб знали ви, не жаль

Моєї долі молодой:

А іноді така печаль

Оступить душу, аж заплачу [7, с. 456–457].

Подібний і подальший розвиток поетичної думки: автори змальовують долю України. В.Стус – на прикладі вдови, Т.Шевченко – на прикладі малого хлопчика. Але якщо «І золотої й дорогої» закінчується песимістично, то останні рядки вірша «Не побиваюсь за минулим» (цикл «Костомаров у Саратові») вселяють у читача надію: «...не треба жалких жалінь. І – задарма. Тюрма не доросте до неба: ще землю їстиме тюрма» [4, с. 35].

Для збірки В.Стуса «Зимові дерева» характерна мінливість почуттів, настроїв, переживань. Загальна її тональність – песимістична: самотність, сум, загубленість і, як наслідок, – розпач, приреченість, відчуженість від себе і світу, внутрішня роздвоєність. Щоправда, подекуди зустрічаються у збірці й більш мажорні настрої. Дуже часто один мотив повільно перетікає в інший, заміщується чи доповнюється ним. Однак, мотив загубленості можна вважати провідним.

Загальна емоційна нестабільність настроїв у збірці «Зимові дерева» переконливо доводить, що В.Стус є «непрограмованим поетом», на що вказував Ю.Шерех. Поет був добре обізнаним з екзистенціалізмом. Значний вплив на автора справила творчість А.Камю. Численні творчі перегуки з європейською та українською класикою засвідчують не тільки плідне навчання поета у своїх попередників і широту його світогляду, а й надають віршам філософської глибини, значущості.

Література:

1. Бедрик Ю. Василь Стус : Проблема сприймання / Ю. Бедрик. – К. : ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. – 80 с.
2. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса / Марко Павлишин // Канон та іконостас : Літературно-критичні статті. – К. : Час, 1997. – С. 157–174.
3. Стус В.С. Вікна в поза простір : Вірші, статті, листи, щоденникові записи / В. С. Стус. – К. : Веселка, 1992. – 262 с.
4. Стус В.С. Дорога болю : Поезії / В. С. Стус. – К. : Радянський письменник, 1990. – 222 с.
5. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів, 1994.
6. Хейфец М. «В українській поезії тепер більшого нема...» / Михайло Хейфец // Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії. – К. : Український письменник, 1993. – С. 242–317.
7. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К. : Радянська школа, 1987. – 608 с.
8. Шерех Ю. Трунок і трутизна : Про «Палімпсести» Василя Стуса / Юрій Шерех // Третя сторожа : Література. Мистецтво. Ідеології. – К. : Дніпро, 1993. – С. 222–264.

УДК 82. 06 (477)

Кузьміна Ірина

ВПЛИВ ДИТИНСТВА У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

У статті розкрито особливості психологічного сприймання і розуміння теми дитинства у творчості Т. Г. Шевченка.

Ключові слова: сприймання, формування, психоаналіз, дитинство, матір, біографічність.

В статье рассматриваются особенности психологического восприятия и понимания темы детства в творчестве Т. Г. Шевченка.

Ключевые слова: восприятие, формирование, психоанализ, детство, мать, биографичность.

The article deals with the psychological peculiarities of perception and understanding of the childhood's topic in the T.H. Shevchenko's creativity.

Key words: perception, formation, psychoanalysis, childhood, mother, biography.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями.

Останнім часом у вітчизняному літературознавстві набули активного розвитку пошуки нових підходів у потрактуванні текстів красного письменства. Так, за останні півтора десятиліття поживилася робота, спрямована на взаємодію літературознавства з дисциплінами соціально-гуманітарного профілю. Із системних досліджень, які базуються на знаннях літературознавства і психології як академічних наук виокремлюється доволі перспективний напрям досліджень – психоаналітичне літературознавство (фройдизм). Причому цей напрям, маючи прикладне застосування, дає значні переваги над «чистою наукою». Засновник психоаналітичного методу в психіатрії, З. Фройд, завдяки унікальності свого методу, з часом переробив його на наукове світобачення і вчення під назвою психоаналіз. Ознайомлення української науки з роботами З. Фрейда дало новий поштовх для розуміння співвідношення свідомого та підсвідомого в життєдіяльності людини, ролі психічних процесів у творчій діяльності. Поява праць психоаналітика та його учнів-новаторів К.-Г. Юнга, Е. Фромма та інших, призвела до певного переосмислення традиційних методологічних засад існуючого літературознавства. Не ставши апологетом психоаналізу, українська наука початку ХХ століття визнавала творчий потенціал психоаналізу.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У 1916 р. у Львові вийшла праця С. Балея, в якій зроблено спробу психоаналітично дослідити стимули творчості Т. Шевченка. С. Балея вважав, що у творчості Тараса Шевченка слід передусім аналізувати «материнську тему», яка, мовляв, слугує ключем до розуміння не тільки художньообразної своєрідності творів поета, а й соціальної їх спрямованості. Дослідник наголошує на «культі жінки» у творчості поета, на його «ніжному погляді на покритку» [1]. Саме це, вважає С. Балея, «є не тільки виявом висоти суспільної свідомості поета, вираженням його любові до ближнього і співчуття до знедоленого, а й має яскраве особистісне забарвлення, є свідченням душевного процесу, який лежав поза сферою суспільних інтересів». Балея говорить про «кризу психіки» поета, що була наслідком «ранньої втрати матері». На думку дослідника, творча активність Шевченка – це, передусім, пристрасне бажання подолати «кризу психіки», віднайти душевну рівновагу і звільнитися від «комплексу сирітства». Він наполягає на збігові «особових «приватних» почуттів» поета і образів його творів.

Праця С. Балея – не єдиний приклад звернення українських психоаналітиків до творчості Тараса Шевченка. У 1926 р. у журналі «Современная психоневрология» було надруковано статтю одного із засновників гуртка одеських психоаналітиків, професора А. Халецького «Психоаналіз особистості і творчості Шевченка» [11]. Дослідник згадує роботу С. Балея і вбачає своє завдання в тому, щоб знайти «деяке додаткове й важливе освітлення» певним фактам біографії Шевченка.

А. Халецький докладніше, ніж С. Балея, аналізує роль родинних стосунків та їх вплив на формування психології майбутнього поета. Вчений зосереджує увагу передусім на факті ранньої смерті матері Тараса Шевченка: їй було тільки 32 роки, а її синові – 9. Приблизно в той самий час вийшла заміж улюблена сестра Тараса Катерина, і батько привів у хату мачуху, яка вже мала власних дітей. Саме ця ситуація змінює психіку дитини, яка раніше була оточена увагою й любов'ю. «І хлопчик, який звик отримувати ласку й любити, відразу опинився самотнім. Любов до матері й сестри віднині могла бути виявлена тільки в спогадах і в мріях», – пише Халецький.

Унаслідок цих переживань дитина стає схильною до фантазування, до сліз, стану образи на дорослих. Втрата близьких людей змінює співвідношення між зовнішнім світом і внутрішніми переживаннями ще не сформованої дитячої психіки. На думку дослідника, з часу смерті матері Шевченко став «замкненим у самому собі».

Мета і завдання статті: продемонструвати проекцію особистої недолі митця на його творчість.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Тема дитинства у творчості Шевченка має два аспекти:

1) **автобіографічний**, коли поет безпосередньо звертається до фактів своїх дитячих літ. Переважно він утілює цю тему через дитячі спогади. Якщо у ранній творчості спогади дитинства ледь відчутні – вони з'являються хіба що у поемі «Мар'яна-черниця», то у ліриці часів заслання стають важливою складовою творів: «Л. О. Козачковському», «N. N.» («Мені тринадцятий минало...»), «І виріс я на чужині...», «І золотій й дорогої...», «Ми вкупочці колись росли...», «Не молилася за мене...», «Якби ви знали, паничі...». Ця тенденція характерна й для російськомовних повістей цього ж часу. У повісті «Варнак» наявні окремі натяки на сирітство автора. Наприклад, сиротою Кирилом (доки графиня не забрала його до себе) опікується старенький пан Кошулька (його прототипом, напевно, послужив Ян Димовський). У повісті «Художник» ідеться про юність поета, а в «Княгині» міститься широкий екскурс у щасливі ранні літа, коли ще жили мати і батько Шевченка;

2) **психологічний**. Тема дитинства у Шевченка суттєва, оскільки його поезія і проза вкорінені в дитячих переживаннях і враженнях, передусім на емоційному рівні. Про це свідчить поезія «Ну що б, здавалося, слова...», ліричний герой якої, наділений автобіографічними рисами, підкреслює силу дитячих вражень, пригадуючи свої перші сльози від дівочої пісні про сірому-сироту – сльози, які через десятки років знову навернулися йому на очі вже на засланні при звуках сирітської пісні у виконанні невідомого матроса. Про особливу вагу Шевченкових дитячих переживань свідчить і тематичний зріз (у центрі його творчості знаходяться зражені дівчата-покритки, сироти, байстрюки – образи-маркери суспільного зла і водночас – проекція особистої недолі поета), і образно-стильове начало, складові якого винесені переважно з дитячих років (передусім фольклорний і біблійний елементи, засвоєні Шевченком саме в дитинстві).

Я. Ярема підкреслював, що джерела уяви поета варто шукати саме у дитячих враженнях: «...в його порівняннях, метафорах та персоніфікаціях дуже пластично відбивається своєрідний сільський світ, у якому він прожив свої дитячі роки» [9, с. 181]. Не меншою мірою на образах – ширше творчості поета позначилося й дитяче читання – Псалтир, а також почуті народні пісні.

Вивчення теми дитинства у психологічному плані перспективне, бо у Шевченка вона пов'язана, але вже опосередковано, на підсвідомому рівні із темами України, волі, долі, любові, в тому числі зв'язку матері й дитини (поєми «Катерина», «Наймичка» (йї однойменна повість), «Марія», поезії «Садок вишневий коло хати...», «У нашій раї на землі...», «І досі сниться: під горою...», «Сон» («На панщині пшеницю жала...»). Тема дитинства у Шевченка порушує і проблеми виховання.

Проте у праці «Дитячі переживання і творчість Шевченка зі становища психоаналізу» (1914) Я. Ярема зробив першу спробу поглянути на дану проблему з точки зору психоаналізу. Дослідник вважав, що дитячі роки залишилися на все життя незагоєною раною в душі поета. В авторизованому листі до редактора журналу «Народное чтение», пристосованому для підцензурного друку П. Кулішем, зазначається, що Шевченко так і не заспокоївся внутрішньо, аби подати своє життя у всіх подробицях: «Когда вы прочтете эти строки, вы, я надеюсь, оправдаете чувство, от которого у меня сжимается сердце и коснеет рука» [8, с. 194]. У цьому ж листі говориться, що тут подані лише окремі моменти «сумного існування» Шевченка – дитини, підлітка і юнака. Оскільки, Шевченкове дитинство було сумним, то драматичним було й потрагування поетом дитячої теми в більшості творів. Це набирає особливого значення, якщо згадати, що у XIX ст., згодом і в XX ст. тема дитинства у російській і європейській літературах, за незначними винятками (наприклад, «Діти підземелля» В. Короленка), ідеалізувалася. Вона розроблялася в сентиментальному ключі. У суспільній свідомості утверджувалася думка, що дитинство – найщасливіша пора (рай) у житті особистості. Цьому передував просвітницький погляд на дитинство як виховну парадигму (такий підхід характерний, наприклад, для повістей Шевченка «Музикант», «Несчастный», «Близнецы»). У поетичній творчості Шевченка ж (і його особистий досвід відіграв тут ключову роль) зазначена тема вирішується у ключі драматичному. У розумінні поета дитинство – це початок пекла: «У тій хатині, у раю, / Я бачив пекло» («Якби ви знали, паничі...») [10]. Образ дитини під пером поета нагадує образ Сина Божого на руках у Матері, що його у православній традиції іноді зображують із обличчям дорослої людини (аналогічно й давньокитайський філософ Лао-Цзи, основоположник даосизму, згідно з легендою, вже народився старим).

Тема дитинства у Шевченка переважно розрахована на сприйняття дорослих, а не дітей. Водночас мотив щастя у поета також пов'язаний із дитячим, первісним, неусвідомленим, тому й містичним відчуттям світової гармонії («Садок вишневий коло хати...», перша частина «N. N.» («Мені тринадцятий минало...»)) або, навпаки, із підсумковими почуттями сивого діда, який, проживши нелегке життя, на схилі літ тішиться внучам і дивується: «Де ж те лихо? / Печалі тії, вороги?» («І досі сниться: під горою...») [10]. В обох випадках щастя у Шевченка асоціюється з родиною: матір'ю, діточками й любов'ю. Найповніше сімейна ідилія (земний рай) утілена в поезії «Подражаніє Едуарду Сові», де щасливе подружжя з дітками малими куштує у садку груші.

Важкі переживання дитячих років – сирітство (1823 померла мати, 1825 – батько) і кріпаччина (індивідуальна неволя, яка з перспективи сьогодення уявляється вже чимось неймовірним) – визначили параметри теми дитинства у творчості поета. Найточніше дитинство Шевченка окреслює афоризм: «В неволі виріс між чужими» («Мені однаково, чи буду...») і метафора пекла. Розробляючи цю тему, поет,

як уже зазначалося, увів до української літератури поняття автобіографізму – свій живий досвід без сентименталізму й перечуленості. Недаремно Шевченко визначив суть автобіографічної розповіді, введеної до тексту повісті «Княгиня», як: «хотя и не сентиментальный, но тем не менее печальный рассказ» [6, с. 153]. В його російськомовній творчості мотив власного трагічного дитинства також звучить стримано. Саме ця стриманість і щирість чи не найбільше й вражає читача: *«Я помню трогательный один Святый вечер в моей жизни. Мы осенью схоронили свою мать. А в Святый вечер понесли мы вечерю к дедушке и, сказавши: «Святый вечер! Прислали до вас, диду, батько и...» – и все трое зарыдали. Нам нельзя было сказать «и маты»»* [7, с. 35].

Найповнішу картину власного дитинства Шевченко подав у вставному оповіданні, що слугує експозицією до повісті «Княгиня». Тут письменник не тільки описав українське село, свою рідну Кирилівку (Керелівку), батьківську хату – таку веселу навесні й улітку, стару розлогу вербу біля воріт, клуню й чудовий садок, що до нього не змогли, за твердженням автобіографічного наратора, дорівнятися ні Уманський, ні Петергофський парки. Шевченко зображує свій дитячий простір за принципом пісні-«безконечника», розгортаючи перед зором читача його перспективи одна за одною: *«А за садом левада, а за левадою долина, а в долине тихий, едва журчащий ручей, уставленный вербами и калиною и окутанный широколиственными темными зелеными лопухами»* [6, с. 152], ще далі, за горою, мають бути міфічні залізні стовпи, що підтримують небо. Пам'ять оповідача фіксує основні моменти Шевченкового дитинства – тепер перспектива розгортається вже в часі. Ось він у школі сліпого Совгіря, «настоящего спартанца», що годував школярів «березовою кашою», а через сторінку – у домашньому пеклі, коли після смерті матері батько вдруге одружився із вдовою, що мала власних дітей, Оксаною Терещенко. Далі – смерть батька й початок «практической жизни», яка полягала у читанні Псалтиря над померлими й допомозі вчителю у школі.

У дитячій долі варнака Кирила з повісті «Варнак» теж помічаємо чимало автобіографічних моментів. Зокрема, відлуння Шевченкової долі (був козачком при панові П. Енгельгардті) бачимо в ситуації, коли пані вирішила забрати сироту до себе у покої: *«сняли с меня мерку и начали шить новое платье – и уже не пистревое, а суконное, и сукна тонкого, дорогого – и сапоги, и шапку, а прежде я так ходил»* [6, с. 128].

У поезії Шевченка не знайдемо синтетичної картини його дитинства, маємо лише окремі спогади, на черки почувань, згадки про сирітство й дитячу недолу. Зазвичай мотив дитинства з'являється у творах поета для увиразнення неволі України («І виріс я на чужині...», «Якби ви знали, паничі...») або власного засланого нещастя («А. О. Козачковському»).

Тема дитинства у Шевченка органічно пов'язана з темою сирітства-безталання, бо кріпак-сирота у тогочасному російському суспільстві не мав жодних шансів на самореалізацію. У західній літературі ця тема вирішувалася інакше. Наприклад, Олівер Твіст Ч. Діккенса таки знайшов своє місце у світі. У ліриці Шевченка з'являється й узагальнений образ сирітки («На Великдень на соломі...»), і автобіографічний образ самотнього сироти, що пасе чужі (громадські) ягнята («Мені тринадцятий минало...»), і дзеркальне відображення поетового «Я» в образі випадково побаченого хлопчика-сироти, що приречено сидить під тином: *«А ще до того, як побачу / Малого хлопчика в селі. / Мов одірвалось од гіллі»* («І золотої й дорогої...») [10]: поетове дитинство – це також метафоричний образ хлоп'ятка – самотнього листочка. Хоча в поемах («Катерина», «Гайдамаки») образи сироти Івася чи Яреми не автобіографічні, проте на емоційному рівні вони дуже близькі авторові. С. Балей узагалі вважав, що «Ярема – се поет сам, а що любов Яреми до Оксани – се проекція у поетичний світ його власних бажань і настроїв» [1, с. 46].

Шевченко впродовж усього свого життя зберіг своє чисте й непорочне дитяче єство. «Пристає до особистості» (Г. Грабович), яка Шевченку, як і будь-якій людині, була властива як у зрілому віці, так і в дитинстві (інакше Тарас-сирота просто б не вижив), ніколи в ньому не домінувала. Саме тому й в одному із засланчих віршів поет зобразив себе в дитячій подобі. Цей образ вирішено іронічно: доля *«кинула малого / На розпутті, та й байдуже, / А воно, убоге, / Молодее, сивоусе, – / Звичайне, дитина, – / І подибало тихенько / Попід чужим тином / Аж за Урал»* («А нумо знову віршувать...») [10]. Щирість – ця характерна риса Шевченкової поезії, яка стала визначальною для поетичної української культури у наступні десятиліття XIX ст. й упродовж усього XX ст. (щоправда, у ній, на відміну від Шевченкової, часто домінував сентименталізм, перечуленість і патетика), безперечно, зумовлена тим, що поет на підсвідомому рівні й у зрілому віці зберігав дитяче світосприймання, бо саме дітям найбільшою мірою притаманна правдомовність.

Чимало дослідників помічало, що слова «діти», «дитя», «дитина», «дитинка» у Шевченка завжди перетворювалися на слова-образи, тобто вживалися у метафоричному значенні (див. : [4, с. 6]). Часто поет у сполучі зі словом «діти» використовував епітет «святіє». У його розумінні діти – «велика Божа благодать». Ставлення до дітей, за Шевченком, визначає духовний рівень окремої людини. Досить згадати слова оповідача повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», звернені до матерів (переважно дворянок), що занехали свої материнські обов'язки, ненавидять книжки, а Гутенберга вислали б на ешафот: *«Зачем они детей родят, эти амфибии, эти бездушные автоматы?»* [7, с. 224] або ще різкіше узагальнення: *«Бо княгині тільки вміють / Привести дитину. / А годувать та доглядать / Не вміють княгині»* («Княжна»). Поганим матерям Шевченко протиставляє трагічне, приховане материнство Ганни-Лукії (поема і повість «Наймичка»), яка на відміну від героїні поеми «Катерина» попри страшні обставини прожила гідне християнське життя, присвятивши його синові. Не забуває Шевченко й про

поганих батьків. Ротмістр із повісті «Несчастный» зовсім не цікавиться власними дітьми-сиротами. Він «перецеловал всех щенят в восторге, а о детях даже и не подумал» [6, с. 254]. Ставлення до дітей засвідчує і моральність суспільства. Крізь усю його творчість проходить думка, що найбільш упослідженими у соціальному плані були і залишаються самотні матері з дітьми.

Шевченко і діти. Особлива тема розмови – знаємо про його ніжну любов до дітей, його уміння спілкуватися з ними і турбуватися їхньою долею. Шевченкове серце не раз щеміло від того, що діти бідноти позбавлені радощів дитинства. Тема сирітства – одна з основних в його віршах, що ввійшли в дитяче читання.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку Як відомо, Тарас Григорович не писав спеціально для юних читачів, однак його вплив на розвиток особистості дитини важко переоцінити. Саме унікальна спадщина поета сприяла формуванню дитячих письменників України. Немає жодних сумнівів у тому, що вивчення геніального Шевченкового набутку може неабияк вплинути на професійне становлення майбутніх педагогів початкової школи.

Література:

1. Балей С. З психології творчості Шевченка / С. Балей. – Черкаси, 2000. – С. 5–19.
2. Буряк О. Художнє осягнення вікової психології у творі «Мені тринадцятий минало...» / О. Буряк // Дивослово. – 2010. – № 3. – С. 20–23.
3. Клочек Г. Поезія Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало...» / Г. Клочек // Енергія художнього слова : 36 статей. – Кіровоград, 2007. – 448 с.
4. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка / М. Коцюбинська. – К., 1990. – 272 с.
5. Рудницька Г. Загальнолюдське в поезії Т. Г. Шевченка про дитинство / Г. Рудницька // XXXI наук. Шевч. конф. 9-11 березня 1994 р. – Луганськ, 1994. – С. 19–23.
6. Шевченко Т. Повне збір. тв. : у 12 т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 3 : Драматичні твори. Повісті. – 592 с.
7. Шевченко Т. Повне збір. тв. : у 12 т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 4 : Повісті. – 599 с.
8. Шевченко Т. Повне збір. тв. : у 12 т. / Т. Шевченко. – К., 2003. – Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. Статті. – 495 с.
9. Ярема Я. Дитячі переживання і творчість Шевченка зі становища психоаналізу / Я. Ярема // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. – Львів, 2002. – Т. 1. – С. 176 – 185.
10. Рідне слово. Українська дитяча література : Хрестоматія : У 2 кн. / Упоряд. З. Д. Варавкіної, А. І. Мовчун, М. Ф. Черній. – К. : Либідь, 1999. – Кн. 1. – 400 с.
11. Халецкий А. Психоанализ личности и творчества Шевченко / А. Халецкий // Современная психоневрология. – 1926. – № 6. – С. 346–354.

УДК 378.147.

Лагола Ірина

ФОРМУВАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ОСОБИСТІСНОГО СТАВЛЕННЯ ДО ДІЙСНОСТІ ЧЕРЕЗ ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті розкрито особливості художнього сприймання і розуміння поезій Т. Шевченка учнями 2 класу на уроках літературного читання.

Ключові слова: літературне читання, естетична свідомість, читацька компетентність, поетична компетентність, ліричний вірш

В статье рассматриваются особенности художественного восприятия и понимания поэзий Т. Г. Шевченко учениками 2 класса на уроках литературного чтения.

Ключевые слова: литературное чтение, эстетическое сознание, читательская компетентность, поэтическая компетентность, лирическая поэзия

The article reveals the peculiarities of an artistic perception and comprehension of Taras Shevchenko poetry by second grade pupils at the literary reading classes.

Key words: readings, esthetic conscious, reading competence, poetic competence, lyrics.

Постановка проблеми. Сучасна педагогіка школи, орієнтуючи свої розробки на естетизацію навчально-виховного процесу та формування у дитини усвідомлення того, що вона є невід'ємною частиною довкілля (природи, культури, історії та ін.), стратегічною метою виховання визначає формування базису особистісної культури, залучення дитини до загальнолюдських духовних цінностей: до самої себе, до іншої людини та людства в цілому; до природи; до культури та мистецтва [9]. Педагогічна система української школи виявляє виняткову турботу про те, щоб підростаюче покоління отримало естетичне виховання, на все життя набуло почуття прекрасного. Специфічність естетичного виховання в тому, що воно формує в учнів розуміння краси, витонченість і загостреність світосприйняття, духовні потреби та інтереси, естетичне ставлення до дійсності, розвиває творчі здібності.

Згадані вище ознаки естетичного виховання реалізуються в початковій школі на уроках музики, образотворчого мистецтва, хореографії, трудового навчання, читання та ін. Зокрема, уроки літературного читання – багатофункціональні, оскільки їх зміст визначається на основі різних принципів: тематично-жанрового, літературознавчого, комунікативно-мовленнєвого, естетичного. Якщо перші три принципи є визначальними у виборі творів навчання, то естетичний принцип передбачає добір творів словесного мистецтва за критеріями естетичної цінності. Зміст відібраних творів розкриває перед читачем різноманітність навколишнього світу, людських взаємин, сприяє розвитку почуттів гармонії і краси, формування особистісного ставлення до дійсності. Формування даного принципу можна здійснювати через вивчення творчості певного письменника.

Так, значення багатогранного доробку Т.Шевченка для розвитку вітчизняної дитячої літератури важко переоцінити. Т.Шевченка справедливо вважають «основоположником не тільки «дорослої» нової української літератури, а й літератури для дітей» [7, с.26]. Автор постійно пам'ятав, що світ дитячого мислення – світ особливий. Це допомогло йому сягнути високого художнього узагальнення, прилучити молодшого школяра до свого художнього ідеалу. Твори Т.Шевченка стали класичними зразками дитячої літератури, але вони нечасто стають предметом аналізу науковців як джерело естетичного збагачення молодшого школяра. Так, зокрема, творчість Т.Шевченка для дітей досліджували П.Волинський, Л.Кіліченко, А.Мовчун, В.Кизилова, В.Сироженко, Т.Маліновська, І.Голубовська та ін. **Метою нашої статті** є шляхи формування у молодших школярів особистісного ставлення до дійсності через художні образи пейзажної лірики (до аналізу пропонуються твори Т.Шевченка за підручником Науменко В. Літературне читання. – К.: Генеза, 2012.)

Мета статті визначила такі **завдання**:

- з'ясувати особливості вивчення ліричних творів в початковій школі;
- розкрити естетичні якості поезії і її вплив на молодшого школяра;
- дослідити художні особливості поезій Т.Шевченка, запропоновані в підручнику Науменко В. Літературне читання для учнів 2 класу, і їх естетичний вплив на молодшого школяра.

Виклад основного матеріалу. У 2-4 класах початкової школи курс «Літературне читання» є початковим у системі шкільної літературної освіти. Відповідно до Державного стандарту початкової загальної освіти метою літературного читання є формування читацької компетентності молодших школярів, ознайомлення їх із дитячою літературою як мистецтвом слова, підготовка до систематичного вивчення літератури в основній школі [1]. Тому можемо говорити про поетичну компетентність, яка включає в себе навички естетичного сприйняття, уміння аналізувати поетичний твір, володіння певним мінімумом знань з теорії віршування [3, с. 5].

Важливою проблемою уроку літературного читання є визначення оптимальних шляхів реалізації поставленої мети у вивченні навчального матеріалу з урахуванням його змісту та можливостей. Початкова літературна освіта – це фундамент, на якому ґрунтується весь літературознавчий процес у середній школі, тому вчителеві слід не тільки сформулювати навички читання в молодших школярів, а й виробляти в них уміння як аналізувати літературно-художній твір, так і осягати його естетичну цінність. Естетичне ставлення школярів до дійсності у творчій діяльності припускає засвоєння моделі твірного, художньо-творчого ставлення до світу, яке може бути вираженим у шкільному віці засобами мистецько-творчих видів діяльності [6].

Робота з поезією в початковій школі має пропедевтичний характер, проте охоплює весь спектр проблем, пов'язаних з подальшим вивченням лірики в середній школі. Коло читання молодших школярів охоплює твори різних ліричних жанрів: пейзажна лірика, сюжетна лірика, вірші-роздуми [5, с.54]. Труднощі сприйняття ліричного твору обумовлені тим, що мова поезії умовна, адже в житті ніхто не говорить віршами. Але виховання мовної культури, поваги до рідного слова, глибокого розуміння і сприйняття текстів художньої літератури найактивніше формуються під час читання ліричних творів. Тому закономірно, що в читанках для 2-4 класу містяться ліричні твори.

Вивчення творчості Т.Шевченка в сучасній школі є серйозним засобом формування світогляду молодших школярів, їх патріотичного, естетичного, морального виховання. Поет не писав жодного твору спеціально для дітей. Та будучи майстром живопису словом, його пейзажна та автобіографічна лірика ще при житті письменника увійшла в шкільні читанки і з літератури про дітей стала літературою для дітей. Поетичні пейзажі Шевченка доступні дітям завдяки своїй графічності, бо дитяча уява сильніша за уяву дорослих людей і майже до кожного віршованого рядка може намалювати картину (наприклад, вірш «Садок вишневий коло хати») [2, с.90].

Процес сприйняття і розуміння художнього твору складний, і зорове, і слухове сприйняття у дітей картин-образів розвиває естетичну свідомість дитини, вміння створювати прекрасне. Уява живопису словом розвиває, збагачує сприйняття поезії учнями. Так, у ліричних творах реальність відображається через передачу почуттів, думок, переживань людини, а за допомогою художніх засобів мови посилюється емоційно-естетичний вплив твору на юного читача (наприклад, поезія «І досі сниться: під горою...»).

Значна частина віршів та уривків з творів Т.Шевченка, що увійшли в дитяче читання, належить до пейзажної лірики. Як високохудожні малюнки, присвячені зображенню чарівної краси української природи, такі вірші сприяють вихованню в дітей благородних рис характеру, любові до Батьківщини, до рідного краю; збагачують мовлення учнів, сприяють розвитку їхньої поетичної спостережливості, формуванню поетичного слуху, асоціативної і творчої уяви. У таких творах та уривках не зустрічаємо сюжетно-напружених картин, у них мало дії, здебільшого вони мають описовий характер. Але ці описи сповнені глибокого почуття, ліризму, вони торкають струни душі. Ліричний вірш – це світ почуттів та переживань, де висвітлюється внутрішній стан ліричного героя, його бачення певних подій чи явищ дійсності. Почуття ліричного героя співзвучні з почуттями поета, які викликані певними картинками природи. Вони не завжди виражені так, що можна сказати: поет переживає радість, сум, захоплення, збентеження. Є емоції складні, прямо не названі в творі і досягнути їх маленькому читачу часто буває важко [5, с.55].

Значення таких творів і уривків полягає ще і в тому, що вони привчають дітей спостерігати, помічати багатство барв навколишнього світу, різноманітні речі та явища, спільне і відмінне між ними, своєрідність їх. Та для повноцінного сприйняття ліричного твору учні повинні проїнятися емоційним станом ліричного героя, пережити те, що його хвилює, тішить, засмучує. А для цього діти мають досягти певної духовної зрілості. Водночас у творах описового характеру діти мають перед собою зразок того, як виражати словами бачене. Художній твір повинен допомогти дітям помічати все, що їх оточує, та навчити передати це словами. Твори Т.Шевченка, великого майстра слова, дають багато для розвитку таких навичок у дітей.

Знайомлячи з навколишньою дійсністю, поезія Шевченка сприяє розширенню знань і досвіду дітей, з'ясуванню і закріпленню понять про різні явища й події та розвитку мови й мислення. У підручнику «Літературне читання» для 2 класу представлені такі твори Т.Шевченка: «Зоре моя вечірняя...», «Сонце заходить, гори чорніють...», «Тече вода з-під явора...», «Тихесенько вітер віє...», «Он гай зелений похилився...».

Подані твори Шевченка сповнені глибокого почуття, радості, світла, оптимізму. Так, у мініатюрі «Тече вода з-під явора», яка пропонується другокласникам, змальована квітуча, барвиста природа, коли червона калина пишається, явір молодіє, а в річці хлюпочуться качаточка. Ця розкішна барвиста природа близька й знайома дітям – тут і калина, і верба з лозами, що схилились над водою. У картинах природи виражено настрій людини спостережливої і чулої до краси. Наскрізним образом твору стала вода, що уособлює як продовження життя, так і саме життя. Пейзажний малюнок, що ґрунтується на зорових відчуттях, доповнюється зоровими образами: чути дзюрчання потоку, плескіт і гомін качок, що ловлять ряску поміж осокою. Емоційно-забарвлена лексика (*калинонька, качаточка, качечка, дітки*) створює особливу ніжну, лагідну атмосферу. В цій поезії, як і в багатьох інших на тему природи, Т.Шевченко вдається до засобу персоніфікації («*пишається калинонька*», «*явір молодіє*», «*качечка...розмовляє з дітками*»), що робить особливо близькою її дитячому читачеві і мовби стирається грань між світом реальним і поетичним, вони сприймаються як ідентичні [8, с.75].

Крім високої образності і ліризму, пейзажні твори Шевченка відзначаються багатою мелодійністю, вони близькі до народної пісні, деякі з них покладено на музику і вони стали улюбленими народним піснями. Прикладом цього є вірш під заголовком «Зоре моя вечірняя», що ввійшов у дитяче читання, в якому з окремих деталей пейзажу непомітно з'являється літній вечір. Пейзажний ліриці Шевченка властиво навіть у найбільш описових рядках передати настрої людини, філософське осмислення краси природи, через яке приходить і розуміння почуттів ліричного героя, його патріотизму, любові до знедоленого краю. В поезії відчутні мотиви туги за далекою батьківщиною, адже поема писалась на засланні. Тому поневолений ліричний герой, вдаючись до поетичного прийому звернення, просить вечірню зірку (поширений образ народних пісень) розказати про батьківщину. Перед читачами постає ніжна пейзажна картина: «...за горою / Сонечко сідає, / як у Дніпра веселочка воду позичає. / Як широка сокорина віти розпустила...». Задумана картина літнього вечора створюється поетом шляхом нагнітання образів, а їх швидка зміна сприяє динамічному, зримому розгортанню краси й багатства рідного краю. Створенню ностальгічно-лагідного настрою допомагають «українські» образи й майстерно застосована зменшено-пестлива лексика (*тихесенько, сонечко, веселочка*). Отже, у цьому пейзажному ескізі Т.Шевченко виразно реалізував свій потужний таланти літератора і художника.

Великий Кобзар з дитинства був закоханий у природу рідної України. Саме тому прекрасні пейзажні мініатюри можна знайти в багатьох поезіях Шевченка. Як приклад можна навести вірш «Сонце заходить, гори чорніють...», який був написаний у засланні та розкриває другокласникам тугу поета за рідним краєм. Поет усім серцем лине на Україну, з великою ніжністю змальовує Шевченко картину вечора та зміни, що відбуваються в природі, і це захоплює малого читача: «Сонце заходить, гори чорніють, / Пташечка тихне, поле німіє...». Вірш пройнятий ідеєю добра, любові до життя, до трудової людини: «Радіють люди, що одпочинуть...». До людей праці поет ставиться з великою повагою, в їх скромному й простому житті він бачить багато красивого.

Майже все своє життя поет прожив за межами Батьківщини, але ніколи її не забував: «...А я дивлюся... і серцем лину / В темний садочок на Україну». Велике, добре серце поета страждало від розлуки з милим краєм, з рідними людьми, він сумував за Україною, за її вишневими садками. Шевченко, спостерігаючи захід сонця на Уралі, дивлячись на гори, що поступово чорніють, лине думкою на Україну: «Лину я, лину, думу гадаю, / І ніби серце одпочиває». Такий самий вечір зараз сходить і на українській землі. Зоря ніби єднає Т. Шевченка із Батьківщиною, це – єдине спільне, що він має із Україною зараз: «...на синє небо виходить зоря». На Уралі чорніють гори, а на Україні цвітуть садочки, та небо над ними однакове, отже, дивлячись на нього, поет ніби повертається на Батьківщину. Малий читач співпереживає з ліричним героєм, прагне розділити тугу поета за рідним краєм. В такому аспекті формуються почуття патріотизму і національної гідності.

Персоніфіковані метафори та епітети конкретизують зображення природи. Діти привчаються спостерігати, помічати багатство навколишнього світу, відчувати й розуміти радість життя від спілкування з природою, її красу і неповторність. Працюючи над поезією «Сонце заходить...», діти відчують справжній смак естетичної насолоди від спілкування з природою і поетичним словом про природу.

Другокласники також вивчають пейзажний уривок з поеми Шевченка «Сон» - «Тихесенько вітер віє...», мистецькою окрасою якого став персоніфікований образ української природи. Перед дітьми вимальовується зорова картина ранкової пори. Розповідаючи про прочитане, діти можуть словами відтворити те, що «бачать», переживають. Така розповідь називається усним малюванням. Під час усного малювання малий читач може уявити, як «тихесенько вітер віє», як «верби зеленіють», як «сади похилились». Персоніфіковані метафори «степи, лани мріють», «тополі розмовляють з полем» і порівняння «тополі ...стоять собі, мов сторожа» допомагають дітям створити зорові образи.

У композицію багатьох ліричних поезій Шевченка складовою частиною входять пейзажі. Так, уривок з поезії «Якби ви знали, паничі...» - «Он гай зелений похилився...» - стає надбанням дитячої літератури. Природа ніби насправді оживає в кожному рядку його творів. Варто прочитати хоча б першу строфу будь-якого вірша Шевченка, і ти ніби на власні очі бачиш пейзаж, змальований поетом:

Он гай зелений похилився,
А он з-за гаю виглядає
Ставок, неначе полотно,
А верби геть понад ставом
Тихесенько собі купають
Зелені віти...

Природу Т.Шевченко наділяє людськими здібностями, тим самим підкреслюючи неможливість розділення природи та людини. Саме пейзажна лірика дає неабиякі можливості для виховання любові до Батьківщини. Відомо, що почуття патріотизму починається з любові до рідної природи, з якою людина вперше знайомиться ще в ранньому дитинстві.

Як бачимо, тема української природи посідає важливе місце в Кобзаревому творчому доробку, що ввійшов у дитяче читання. Письменник не тільки захоплювався неперевершеною красою рідного краю, а й послідовно проголошував важливу ідею: люди, які живуть серед такої краси, заслуговують на краще життя.

Висновок. Отже, однією з принципових особливостей сучасної школи є постійна і глибока увага до проблем естетичного виховання школярів. Найбільш яскравою, доступною моделлю естетичного

ставлення школярів до дійсності, коли відбувається становлення духовного світу дитини, є мистецтво слова, де органічно пов'язані процеси пізнання світу, його естетичної усвідомленості та вираження свого власного до нього ставлення. Проведений аналіз показує, що в читанці для 2 класу надається перевага пейзажним текстам Т.Шевченка, оскільки поезії такого спрямування якнайкраще сприймаються молодшими школярами, вчать дітей розуміти художню картину, образ, розвивають їх мову і мислення.

Література:

1. Державний стандарт початкової загальної освіти від 20 квітня 2011 року [Електронний ресурс] / Режим доступу: osvita.ua.
2. Білецький Д.М. Дитяча література / Д. М. Білецький. – К., 1967. – С. 87–97.
3. Вашуленко О., Омельченко І. Урок літературного читання в 2 класі за новим підручником / О. Вашуленко, І. Омельченко // Початкова школа. – 2013. – № 8. – С. 5–9.
4. Голубовська І.В. Шевченкове слово на уроках читання в початковій школі / І. В. Голубовська // Волинь-Житомирщина : Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2010. – № 21. – С. 282–290.
5. Гордієнко О. А., Шевчук Т. О. Ліричні твори на уроках читання в початковій школі / О. А. Гордієнко, Т. О. Шевчук // Педагогічна Житомирщина. – 2009. – № 1. – С. 54–57.
6. Зязюн І. А. Виховання естетичної культури школярів : навч. посібн. / І. А. Зязюн. – К. : ІЗМН, 1998. – 156 с.
7. Кизилова В.В., Пушко В.Ф. Дитяча українська література : підручник для студентів вищих навчальних закладів. – Луганськ : Знання, 2006. – С. 26.
8. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література / Л. М. Кіліченко. – К. : Вища школа, 1988. – С. 71–78.
9. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика [монографія] / Л. М. Масол. – К. : Промінь, 2006. – 432 с.
10. Мацапура В. І. Розкривати секрети художньої майстерності поета / В. І. Мацапура // Всесвітня літ. в середн. навч. закладах України. – 2006. - № 1. – С. 11–16.
11. Науменко В. Літературне читання / В. Науменко. – К. : Генеза, 2012. – С. 55–58.

УДК 37.091.2:821.161.2

Литвинюк Ніна

ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

У статті розкрито проблему вивчення ліричних творів Т. Г. Шевченка на уроках читання в початковій школі з погляду художньої цінності. Наголошено на потребі змалку вести дітей до розуміння образного слова як будівельного матеріалу мистецтва літератури.

Ключові слова: Тарас Шевченко, віри, настрої, почуття, слово.

В статье раскрыто проблему изучения лирических произведений Т. Г. Шевченко в начальной школе с точки зрения художественной ценности. Сделано акцент на необходимости с ранних лет вести детей к пониманию слова как строительного материала искусства литературы.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, стихотворение, настроение, чувство, слово.

The article deals with the problem of studying lyrical works written by T.G. Shevchenko, at reading lessons in primary school in terms of artistic value. It is highlighted that we need to lead children from an early age to understanding figurative speech as a building material of Literature arts.

Key words: Taras Shevchenko, poem, mood, feelings, word.

Постановка проблеми. Тараса Шевченка знають і цінують в усьому світі. По ньому пізнають нас, українців, бо Кобзареві судилося стати символом своєї нації і країни. Про це говорить наш видатний сучасник Іван Дзюба у статті «Шевченко і Петефі». І справді: Адам Міцкевич – це Польща; Шандор Петефі – Угорщина; Роберт Бернс – Шотландія; Тарас Шевченко – Україна.

Склалася ціла наука – шевченкознавство, метою якої є вивчення життя, творчої спадщини і всіх аспектів земного та посмертного буття великого Кобзаря, частиною якого є шкільне шевченкознавство, яке розпочинається для малих українців із «Читанки». Незважаючи на те, що художні твори Кобзаря увійшли до золотого фонду дитячої літератури, більшість науковців присвячують свої дослідження творам Т. Шевченка, які вивчаються в середніх і старших класах загальноосвітньої школи. Грунтовних публікацій, зорієнтованих на потреби початкової школи замало. Методичні статті, які з'являються у фаховому журналі «Початкова школа» та інших виданнях, цікаві з погляду вчительського досвіду. Але вони не дають повного уявлення про слово-образ у Шевченкових творах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед статей, присвячених вивченню творчості Т. Г. Шевченка в початковій школі, переважають методичні розробки окремих уроків, серед яких мало уваги приділяється естетичним аспектам аналізу ліричних творів. Ряд науковців досліджували окремі твори Кобзаря, зокрема П. Волинський [2], І. Голубовська [3], Л. Кіліченко [6], А. Мовчун [10; 11]. Детальний розгляд творів Т. Шевченка, що входять до шкільної програми, знаходимо в монографіях Г. Клочка «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація» [8] та В. Пахаренка «Шкільне Шевченкознавство» [13]. Саме ці дослідники дають вчителю цікаву підказку щодо естетичних аспектів вивчення ліричних творів Тараса Шевченка. Зокрема Г. Клочек вважає, що готуючись до уроків за творчістю Кобзаря, необхідно ознайомитися з біографічними працями, особливо з тими, що були написані давно (скажімо, з книгою О. Кониського «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя»). Адже в них Шевченко постає зі спогадів очевидців, які можуть сказати кожному з нас щось надто суттєве для розуміння і по-статі Т. Шевченка, і його творчості [8, с. 8].

В. Пахаренко наголошує, що Шевченкові твори у школі розглядаються частіше з національних та гуманістичних позицій і замало уваги приділяється естетичному принципу, до якого ми й звернулися у своїй статті [13, с. 4].

Ряд методистів і дослідників торкнулися питання літературознавчої пропедевтики в початковій школі та розкриття естетичної природи художньої літератури. Цікавими з цього погляду є для нас статті Г. Аврахова [1], Г. Воронової [3], Л. Іванової [5; 6], Л. Цимбалюка [18].

Постановка завдання. Методика аналізу ліричних текстів у початкових класах має свої особливості: молодші школярі знайомляться з роллю образних засобів переважно без вживання термінів. Але вкрай важливо на уроках читання спрямовувати увагу на усвідомлення слова як першоелемента літератури, прищеплювати усвідомлене розуміння функцій слова в художньому творі. Важливо також дбати про розуміння і використання засобів мови, про формування багатого активного словникового запасу, розкривати вміння висловлювати свої почуття про прочитане. Про це свого часу промовисто сказав В. Сухомлинський: «Споглядання і слухання, переживання побаченого і почутого – це перше вікно у світ краси»; «Слово – перша іскра, що запалює факел, який освітлює світ прекрасного» [18]. Тому наше завдання – розкрити красу і глибину Шевченкової поезії, використовуючи первинні літературознавчі елементи, які покликані розвивати в молодших школярів естетичні відчуття слова в ліричних творах.

Таке раннє розуміння естетичних основ літератури як мистецтва слова сприятиме духовному наповненню і мистецькому збагаченню юної особистості і допоможе проїнятися геніальною простотою й обривністю лірики Т. Г. Шевченка, яка запропонована для вивчення в початковій школі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Увесь спектр роботи зі словом підкаже студенту-практикантові та молодому вчителю посібник «Методика викладання української мови» за редакцією С. І. Дорошенка [10] та навчальна програма початкової школи.

З творчістю Т. Г. Шевченка другокласники знайомляться зі сторінок «Читанки» [15] і книжки «Літературне читання» [14]. Тут подані уривки з поем, які сприймаються як самостійні твори (найчастіше – пейзажної тематики), окремі вірші. Перший розділ «Тарас Григорович Шевченко – великий народний поет і художник» у «Читанці» 2 класу є пропедевтичною сходинкою до вивчення його творчості у наступних класах. Метою цього розділу є розширити й збагатити уявлення другокласників про життя і творчість поета, його роль для України, створити уявлення про точність, образність Шевченкового слова. Воно – багатоцінне, бо це слово національного генія, поета, який дорогий багатьом поколінням українців. Тож важливо розкрити відтінки почуттів, які передав поет, вчити дітей змалку чути у слові багату емоційну тональність, бачити можливості поезії – передавати кольори, звуки, картини природи і дії людей.

Далі подаємо свою версію роботи з ліричними текстами Тараса Шевченка на уроках читання.

«Тече вода з-під явора» – невелика пейзажна замальовка (уривок із вірша), яку дітям легко уявити. Прочитавши вголос, звертаємо увагу на те, як милозвучно, мелодійно звучить Шевченкове слово. Завдяки чому? Завдяки близькому звучанню слів (*явір-яром*), вживанням споріднених слів (*калина-калиненька, верболози-лози*). Чи всі знають значення слів? *Явір* – дерево з родини кленів; *яр* – глибокий рів. *Верболози* – високий кущ або невелике дерево з довгими блискучими гілками і вузьким сріблястим листям, що росте у вологих місцях. *Лози* – зелене вербове гілля. *Пропонуємо дітям усно намалювати картини, які оживають у цих рядках:*

а) *Тече вода з-під явора Яром на долину* (з-під коріння старого дерева витікає струмок, що прокладає шлях яром на долину, де багато квітів тощо);

б) *пишається калиненька (красується), явір молодіє (відчуває молодецьку міць) ;*

в) *верболози й лози зеленіють* (верболози схожі на зелені клубки, а лози – неначе зелене волосся верб, що опустилося майже до землі).

Стаavimo завдання: виберіть двоє слів, які вам звучать найпоетичніше і поясніть – чому? Це запитання змусить дітей прискількише поставитися до слова в контексті вірша, зумовить поетичне бачення, розуміння прямого і переносного значення.

Розгляд вірша «Світає... Край неба палає...» розпочинаємо із запитань: Що настає одразу після ночі – ранок чи світанок? Як у вірші «Світає...» передано стан природи, що прокидається зі сну? («Край неба палає» – сонця ще нема, але яскраве проміння вже виринається з-за обрію (край тут – обрій, межа, неба і землі); *гай* іще «темний», *вітру* іще нема – «Тихесенько вітер віє», «соловейко... сонце зустрічає». Що означає вислів «*Степи, лани мріють*»? (Ледь видніються, повиті ранковим туманцем). Якими рядками поет переконує нас у тому, що це літо, а не інша пора року? (*Верби зеленіють, сади рясні похилились*). Уявімо картину: «*Тополі по волі Стоять собі, мов сторожа, Розмовляють з полем*». Що б ви намалювали на передньому, на дальньому плані? Чому тополі порівнюються зі сторожею? (Тут варто додати ілюстрації або картини образотворчого мистецтва за вибором учителя).

«Защєбетав жайворонок». Якщо зіставити з попереднім віршем, то виразно бачимо, як Т. Г. Шевченко засобами слова зумів передати інший стан природи – ранок. Уже нема світанкової тиші, таємничості – навпаки: ожили і звуки, і фарби. Пропонуємо дітям прочитати рядки, в яких оживають звуки українського ранку (*Защєбетав жайворонок, Закувала зозуленька, Защєбетав соловейко, Пішла луна гаєм; Плугатир співає*). Добре було б, якби завдяки технічним засобам діти почули пташині звуки, щоб на екрані ожили місця перебування жайворонка, зозулі, соловейка. Чому *плугатар співає*? Чи подобається йому працювати? Що спів плугатяра каже нам про характер українця? – запитуємо у другокласників. (Очевидно, він встав рано, бо схід іще «червоніє» – так буває, коли сонце пробивається крізь хмари. Він не боїться важкої праці, а працюючи, думає про щось своє, приємне. Зазначаємо, що пісня віками супроводжувала все життя українців). Що переважає у творі – опис чи дія? Відбувається *одночасно* (паралельно) чи *послідовно*? (Тут переважає дія, використано засіб паралелізму, щоб створити повнішу картину ранку, тобто все відбувається одночасно. Тим цікавий цей вірш Кобзаря).

«Встала весна...» – поетичне пейзажне вкраплення в епічне полотно поеми «Гайдамаки». Дві строфи створюють простий і зрозумілий опис ранньої весни, доступний для розуміння малим дітям. Що свідчить про те, що у вірші зображена рання весна? (Земля іще *чорна, сонна*) Яке з означень – у прямому, а яке – в переносному значенні? Доберіть синоніми до слова *весна встала* (*прокинулась, проснулась*). Чим схожа весна на чарівницю? (*Уквітчала її рясом, Барвінком укрила*). Ряс, барвінок – ці слова проілюструють малюнки. Яким настроєм проїнятий твір? Які рядки додають радості читачеві?

На завершення можна запропонувати вивчити вірш на уроці. Звертаємо увагу на перелічувальну інтонацію.

«Зоре моя вечірняя...» – вірш, написаний поетом у засланні, за тисячі кілометрів від любої серцю України. Нехай діти уявлять картину: в далеких степах, де навіть дерев нема, хіба поодинокі кущі-колючки, жовті піски, піщані бурі, солоні вітри, що віють з Аральського моря, стоять похмурі казарми. Після важкого тренування на плацу в солдата Тараса Шевченка важко на душі. Він утомлений і само-

тній. Нікому й сказати про свій сум, хіба що зіроньці, які тільки що засвітилась на небосхилі. Після прочитання твору вголос проведемо бесіду: Як відбувається розмова з зіронькою? (*Тихесенько*). Чому ж так? Мабуть, щоб ніхто не підслухав, не потривожив. Є таке повір'я: коли рідні люди в розлуці, то вони можуть почути одне одного, дивлячись на одну зірку в небі. От і Тарас Григорович, мабуть, згадував про рідних людей, про друзів і рідних, розмовляючи з вечірньою зорею. Чи можна говорити з зіркою? Чи може зіронька відповісти? (Мабуть, ця розмова уявна, але поет звертається до зірки як до людини, оживлює її. І від того картинка вірша стає яскравішою, ближчою для нас. Ми починаємо розуміти: все на світі має свою мову, треба лише її почути). Як ви розумієте вислів *«у Дніпра веселочка воду позичає»*? Неодмінно варто послухати пісню *«Зоре моя вечірняя»* (у виконанні Дмитра Гнатюка) Чи сподобалась пісня? Який настрої вона передає? – відповіді на ці питання завершать розгляд поезії. Якщо в попередньому класі школярам ставилося завдання вслухатися у вірші наших класиків, щоб чути, *«як звучить українське слово»*, то в *«Читанці»* для 3 класу [16]. вже є спеціальний розділ *«Вчитайся, вслухайся у Шевченкове слово!»*. Вірші Т. Шевченка проілюстровані малюнками, до розгляду змісту творів подані завдання і запитання. Запропонуємо варіант розгляду творів Т. Г. Шевченка в третьому класі з метою не лише осмислення змісту, а й задля естетичного сприйняття поезії.

«Село! І серце одпочине» – уривок із поеми *«Княжна»*. Проведемо підготовчу роботу. (Вправа на інтонування: прочитати з різними розділовими знаками: Село. Село? Село!!! Читання гнізд споріднених слів на одному диханні: село – селище – сільський – селитися; письмо – писати – писанка; диво – дивина – дивитися). Окремі слова з цих рядів трапляються у вірші, який прозвучить. Перечитавши перший рядок, поміркуємо: чому Тарас Григорович висловлює таке твердження? Передбачаємо відповіді: ми й тепер їдемо відпочивати в село після праці в шумному місті, бо там тихо, зелено, чути, як співають пташки тощо. Отже, в селі – *«серце одпочине»*. Вчитель доповнить: був час, коли в селах жила більшість населення України. І сам Шевченко – дитина села, дитина чудової української природи. Проілюструємо зміст твору картинками природи центральної України, щоб діти зрозуміли, що гори – це радше горби на Черкащині, звідки родом Шевченко. Що означає порівняння *«село... – неначе писанка»*? (Так в Україні кажуть про щось мальовниче, прекрасне). Назвіть ще одне порівняння (*«палати, неначе диво»*). Пояснюємо значення слова – йдеться про панський будинок, який у селі вирізнявся розкішшю. Однак тут, у селі, кожній людині Бог уділив свого дива. Назвіть іменники з прикметниками, які виражають цю красу (*зелений гай, широколисті тополі, сині гори*). Тепер назвіть іменники з дієсловами, які малюють красу (*цвітуть сади, біліють хати, стоять палати, Бог витає*). Назвіть іменники, які називають широкий простір навколо (*ліс, і ліс, і поле*). З яким почуттям написано вірш? З якою інтонацією треба читати цей твір? (Захоплено, з любов'ю, з перелічувальною інтонацією, виділяючи голосом порівняння)

Наступний вірш *«І досі сниться: під горою...»* читаємо без вступного слова. Назвіть членів родини, які названі у вірші. Що свідчить про любов і тепло, що тут панує? (*Сивий дід коло хатиночки ... бавить хорошеє та кучеряве своє маленькеє внука, мати цілує діда і дитя, аж тричі весело цілує*). Знайдіть спільнокореневі слова (*хаточка, хатиночка*). Доберіть синоніми до слова: *сивий дід* – *старий, літній*. Назвіть дієслова, якими поет розповідає про матір (*вийшла сміючись, цілує, весело цілує, прийма на руки, і годує, і спить несе*). Що дієслова кажуть про її вдачу? (Очевидно, що вона швидка, моторна, роботяща). А в яких словах ми помічаємо елементи пейзажу? (*...під горою меж вербами та над водою біленька хаточка*). Автор вживає слово *«сниться»*. Що твір нагадує більше – *сон* чи *спогад*? Тут можна розповісти дітям про Тарасового діда Івана, про те, як поет любив свою матір, якій присвятив багато гірких і теплих рядків. Чи може ця чудова поетична картинка бути вираженням мрії поета? (Так, адже він мріяв про щасливу родину).

«Тече вода із-за гаю» – вірш, написаний Т. Шевченком за кілька місяців до смерті поета. Прочитаємо його. Яким настроєм пройнятий твір? (Спокоєм, радістю рідного дому, родинним щастям, красою української природи). Це свідчить про те, що його автор не сумнівався, що повернеться до рідного краю, до своєї України. Які почуття передані в перших двох строфах? (Перечитуємо мовчки). Нас захоплює краса літнього пейзажу. Тішить качина сім'я на ставку – поет знаходить точні слова: качечка і качур по-важно впливають, качаточка весело хлюпочуться, їхнє крякання та качачий писк сприймається як розмова. Чи всі знають, що таке *ряска*? *Перечитаймо третю й четверту строфи. Хто з'явився на березі ставка? На березі ставу, що підходить до самого городу, з'явилися люди: дівчина співає пісню. Яким є дівочий спів – сумний чи щасливий? А чи щасливі батьки дівчини? Про що вони мріють?* Проведемо паралель поміж качиною родиною і людською. Чим вони схожі? (І качина, і людська сім'я – дружна, щаслива). Знайдіть споріднені слова (*качечка, качур, качаточка*). Як ви розумієте вислів *«вода ставом стала»* (*увійшла в береги*). Які слова з вірша вас найбільше потішили, зігріли серце? З якою інтонацією, силою голосу та в якому темпі слід читати кожен строфу? Для вивчення творів Т. Г. Шевченка в 4 класі пропонуються три вірші [17].

«Вітер з гаєм розмовляє» – непростий для розуміння баладного змісту. Це – народнопісенний вияв стихії, яка поглинає і рибалоньку, і човна. Як цей твір подати так, щоб четвертокласники сприйняли його? Насамперед необхідна вступна бесіда.

Життя Тараса Шевченка було сповнене важких випробувань і тривог. Немало їх у кожній людини. Поет – це митець, від Бога наділений особливим даром – бачити тонкі паралелі стану людини і стану природи. Радість може передаватися усмішкою сонця, хвилювання – поривами вітру, сум – пеленою туману.

Прочитаємо вірш. Чим стривожив він душу кожного з вас? Які почуття передає твір – веселі чи сумні, тривожні? Очевидно, другі. Чому? («Рибалоньки на світі немає», «погналися гори-хвилі – і скіпок не стало») Отже, природа – не лише радість і краса, а й могутня стихія, що може наробити лиха. Про це розповідається і в народних баладах. Якими словами передано красу, спокій природи, а якими – неспокій, руйнівну могутність? Прочитайте вірш мовчки і подумайте, яку паралель можна провести з людським життям, якщо замислитися над змістом цього вірша? (Людина не знає, що може трапитися на житті, що схоже на широкий, многоводний Дунай). Знайдіть рядки, де природа схожа на людину? (Вітер з гаєм розмовляє). Які слова перегукуються з народною піснею? (Пливе човен води повен). Знайдіть слова в переносному значенні? (Поплив човен в синє море, А воно заграло; Погналися гори-хвилі). У підсумку скажемо: в короткому тексті поет зумів передати великий зміст завдяки словам-образам.

«Садок вишневий коло хати» – це твір, який знає кожна українська людина так само, як знає Шевченків «Заповіт» або «Думи мої». Вірш читали напам'ять наші прабабусі й дідусі, мами й татусі, знають і сучасні діти. Поезію називають шедевром – тобто зразком художньої досконалості. Перед вивченням уроку варто дітям дати завдання прочитати вірш удома і намалювати картину (за бажанням).

П'ятнадцятирядковий вірш Шевченка належить вічності, тому що він ніби зупинив мить вічноплинного часу. Зупинив, щоб показати красу травневого вечора в українському селі середини XIX століття, розкрити віковічні цінності нашого народу, які нам доведеться дослідити на уроці. Вслухаючись у вірш, скажіть, якими звуками наповнена кожна строфа? (Спочатку хрущі гудуть, дівчата співають українську народну пісню; чути тиху розмову сім'ї і голосний солов'иний щебет; під далекий дівочий спів і солов'иний щебет засинає родина). Яким настроєм наповнений вірш? (Красою українського вечора, спокоєм, добротою, родинним теплом). Про що цінне для кожного українця читаємо в цьому вірші? (Рідна земля – найпрекрасніша; праця на рідній землі – серцю мила; мамина наука – важлива, а любов – найдорожча) Так, Т. Г. Шевченко поетизує, ушляковує українське село, чарівну природу рідного краю, народну пісню, сім'ю, родинні традиції. Кобзар говорить нам: «Це найбільші людські цінності. Вони важливі для нашого народу, в який би час ми не жили». Далі діти підходять до вивішених на дошці власних малюнків і коментують їх. Учитель розповість історію написання твору: важко навіть уявити, що теплий і радісний вірш «Садок вишневий коло хати» Т. Г. Шевченко створював у в'язниці – в холодному підземеллі Петропавлівської фортеці в Петербурзі, куди його засадив цар. Кати поета, мабуть, луснули б від злості, коли б довідалися, що їхній арештант і тут, у в'язниці, пише вірші. Цей цикл віршів Шевченко назвав «У казематі». І серед них – «Садок вишневий коло хати». Можна уявити, з яким нестерпним сумом поет загадував рідну Україну, ті хвилини особливого сімейного щастя, яке переживала вся родина, збираючись весняними і літніми тихими вечорами в садку за вечерею. Нехай про все, що звучало на уроці, оживе в пісні «Садок вишневий коло хати» композитора Богдана Вахнянина (бажано використати запис хорового виконання).

«Реве та стогне Дніпр широкий» діти, очевидно, вже чули. Цей твір називають другим гімном України. Вслухаймося в зміст і подумайте, на скільки уявних картин можна поділити вірш? (На три) Опрацюємо кожен частину.

1. Що відтворив поет у першій картині? (Бурю на Дніпрі). Якими словами поет передає могутність головної української річки? (Дніпр широкий, горами хвилю підійма). Хто ще, крім Дніпра, є тут дійовою особою? (Вітер). Яка його дія? Яким рядком автор змалював силу бурі («додола верби гне високі»). З якою інтонацією читаємо ці рядки? (Схвильовано, піднесено, грізно)

2. Що б ви зобразили на другій картині? (Захмарене небо, місяць, що виглядає із-за хмари). Яке порівняння вживає поет у цій строфі? (Місяць – човен, небо – море). Як ви розумієте зміст вислову: місяць «то виринав, то потопав»?

3. Яка за характером, настроєм третя картина? (Спокійна, адже автор показав, що природа вгамувалася, все стихло, чути, як перекликаються в гаю сичі – сови). Що означає вираз «Ще треті півні не співали»? (Це народний вираз, означає «ще не світало»). Доберіть синоніми до слів «ніхто ніде не гомонів» – не розмовляв, не перемовлявся, не шумів. Яким рядками поет передав абсолютну тишу? (Було чути, як «Сичі в гаю перекликались і ясен раз у раз скрипів»). Маємо знати, – підсумує вчитель, – що цей твір писав не просто Шевченко-поет, а й Шевченко-художник, який зобразив і широкий Дніпро, і небо, і верби, і рух природи, її живий стан. Про об'єднуючу роль місяця пише Г. Ключек: «Він з винятковою виразністю передає рух хмар» [8, с. 34]. З якою інтонацією читаємо другу і третю строфу? (Притишено, спокійно, таємниче) Відбувається виразне читання і правильне інтонування поезії. Цей твір став всесвітньо відомою піснею, мелодію якої створив Дмитро Якович Крижанівський. Запропонуємо не лише слухати пісню, а й співати.

Розкриття краси художнього слова Т. Г. Шевченка розширює навчальні можливості уроків читання. У художніх текстах Кобзаря вживаються *метафори*, у яких передається уподібнення одного явища іншому, що чимось схоже, нагадує його. Найчастіше це виявляється в тому, що дії людини переносяться на природні явища, якісь предмети (уособлення). Доступні для розуміння молодших школярів такі образні засоби, як порівняння, синоніми та антоніми, багатозначні слова, означення (епітети), перебільшення (гіперболи).

Робота над текстами поезій Тараса Григоровича Шевченка для молодших школярів може стати не лише основою для формування умінь повноцінно сприймати літературно-художній твір, а й чинником розвитку образного мислення, образної пам'яті, відтворюючої та творчої уяви. А такі психічні якості,

як спостережливість, емоційна вразливість, чуття мови, до яких вчитель апелює в процесі навчання на уроках читання, може стати основою розвитку творчого потенціалу.

Висновки і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Поезія Тараса Шевченка, запропонована для вивчення в початковій школі, має ознайомлюючий характер, тож юні читачі ледь торкаються поетичних струн великого поета-мислителя, слово якого виростає в символ і пророче передбачення. Але вкрай важливо, щоб поетове слово неодмінно знайшло відгук у юній душі, збудило образну уяву, заохотило до самостійного прочитання Шевченкових творів та життєпису поета. Це можливе лише тоді, коли пізнавальні аспекти вивчення літератури неодмінно будуть поєднані з естетичними.

Література:

1. Аврахов Г. Г. Виховання у наймолодших розуміння естетичної природи художнього твору / Г. Г. Аврахов // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 2. – С. 60–66.
2. Волинський П. К. До інтерпретації вірша «Садок вишневий коло хати» Т. Г. Шевченка / П. К. Волинський // Радянське літературознавство. – 1980. – № 1. – С. 55
3. Воронова Г. О. Формування творчої особистості засобами слова / Г. О. Воронова // Початкове навчання та виховання. – 2006. – № 31. – С. 7–10.
4. Голубовська І. В. Шевченкове слово на уроках читання в початковій школі / І. В. Голубовська // Волинсько-Житомирщина : Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2010. – № 21. – С. 282–290.
5. Іванова Л. І. Літературознавча пропедевтика в початковій школі / Л. І. Іванова // Початкова освіта (методичний поради́ник). – 2006. – № 8. – С. 3.
6. Іванова Л. Літературознавча робота у 1-4 класах / Л. Іванова, О. Петух // Початкова освіта. – 2006. – № 8. – С. 13–16.
7. Кіліченко М. Українська дитяча література : [навчальний посібник] / М. Кіліченко. – К. : Вища школа, 1988. – С. 71–78.
8. Ключек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка. Сучасна інтерпретація : [посібник для вчителя] / Г. Д. Ключек. – К. : Освіта, 1998. – 237 с.
9. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – К. : Україна, 1994 – 173 с.
10. Методика викладання української мови в початкових класах / За ред. С. І. Дорошенка. – К. : Вища школа, 1992. – 398 с.
11. Мовчун А. Вірші Т. Шевченка в початкових класах : [методична розробка уроків] / А. Мовчун // Початкова школа. – 2002 – № 3. – С. 43–48.
12. Мовчун А. Т. Г. Шевченко і його твори в початковій школі / А. Мовчун // Початкова школа. – 1999. – № 2. – С. 5–9.
13. Пахаренко В. І. Шкільне шевченкознавство : [навч. посіб.] / В. І. Пахаренко. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 255 с.
14. Савченко О. Я. Літературне читання : [підручник для 2 кл.] / О. Я. Савченко – К. : Видавничий дім «Освіта», 2012. – 180 с.
15. Савченко О. Я. Читанка : [підручник для 2 кл.] / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2003. – Ч. I. – 126 с.
16. Савченко О. Я. Читанка : [підручник для 3 кл.] / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2006. – Ч. II. – 143 с.
17. Савченко О. Я. Читанка : [підручник для 4 кл.] / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2006. – Ч. II. – 175 с.
18. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : у 5 т. / В. О. Сухомлинський. – К., 1976. – Т. 2. – С. 409–416.
19. Цимбалюк Л. Проблеми введення літературознавчої пропедевтики в початкових класах / Л. Цимбалюк // Початкова школа. – 2000. – № 11. – С. 21–24.

УДК 811.161.2'58'371

Луценко Оксана

ЕСТЕТИКА ВЕРБАЛІЗОВАНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ 60-90-Х РОКІВ XX СТ.

Стаття присвячена аналізу ключових мовно-естетичних знаків у прозі шістдесятників. Зосереджено увагу на вербалізації логіко-семантичного концепту «людина» та національних символів, що моделюються словообразами «істота, блазень, пилинка, пліснява, комахи, череда, ліс, трава, воля, хата, земля, пісня, пшениця, жито, мак, верба, тополя» та ін. у складі метафоричних і порівняльних конструкцій.

Ключові слова: мовотворчість, естетична природа вислову, тропи, словообраз.

Статья посвящена анализу ключевых языково-эстетических знаков в прозе шестидесятников. Основное внимание сконцентрировано на вербализации логико-семантического концепта «человек» и национальных языковых символов, которые моделируются словесными образами «существо, шут, пылинка, плесень, насекомые, стадо, лес, трава, свобода, дом, земля, песня, пшеница, рожь, мак, ива, тополь» и др. в составе метафорических и сравнительных конструкций.

Ключевые слова: языкотворчество, эстетическая природа выражений, тропы, словесный образ.

The paper is devoted to analysis of primary lingual aesthetic signs in the prose of the Sixtiers. The focus is on verbalization of logical semantic concept of «the human» and national lingual symbols, that are produced by such verbal image «like animal, jester, mote, mold, insects, herd, forest, grass, freedom, house, land, song, wheat, rye, poppy, willow, poplar» and others, consisting of metaphoric and comparative constructions.

Key words: linguistic creativity, aesthetic nature of expression, trope, verbal image.

Проза останньої третини XX ст. виникла в дуже складному контексті інтелектуального та соціально-політичного розвитку. Вона була свідченням нового типу світосприйняття, мислення, нової мови.

Дослідження української художньої мови названого періоду є однією з актуальних проблем української лінгвостилістики як з еволюційного погляду на історію розвитку семантики образного слова і літературної мови в цілому, так і у зв'язку з виробленням принципово нових підходів до побудови типології авторського слововживання у просторі національної культури. Такі лінгвостилістичні параметри поетичної мови шістдесятництва розробляються у працях Т.Беценко, П.Білоусенко, А.Бондаренко, Г. Вокальчук, І. Гапєєвої, Н. Грицик, У. Міщук, Т. Мажарової, А. Нечипоренко, Л.Оліфіренко, Л. Пришляк, Н. Слободи, Г. Сюти, О. Цапок, І.Шапошнікової та ін..

Об'єктивність дослідження естетики мовотворення названого періоду вимагає залучення не лише мовознавчих, а й літературознавчих праць, зокрема таких вчених, як В. Агєєва, С. Андрусів, Л. Бойко, К. Волинський, В. Дончик, М. Жулинський, Н. Зборовська, М. Ільницький, Ю. Ковалів, Г. Мережинська, В. Моренець, М. Наєнко, Л. Новиченко, Ф. Погребенник, Г. Сивокін, М. Слабошпицький, Т. Салига, Е. Соловей, А. Ткаченко та ін.. Літературно-естетичний аналіз художньої прози останньої третини XX ст. свідчить, що мовно-стильове багатство української прозової творчості позначене тематичним розмаїттям, підкресленим індивідуально-авторським творчим моделюванням навколишнього, специфічною екзистенцією мовних картин світу, які об'єднує зверненість до філософських проблем особистості в сучасному контексті. Головна ідея – подолання буттєвої кризи, що реалізується у моделі «цілісної людини», яка протистоїть світовому хаосу, неминучості надчуттєвих та безповоротних принципів буття. Українські шістдесятники орієнтувалися на світовий мистецько-літературний досвід та істинні національні традиції. Основним змістом їх творчості, вважає С. Андрусів [1, с. 50], було «антиколоніальне спрямування, і не конче в сенсі суспільно-політичному, а передусім онтологічному, екзистенційному – культурологічному. Воно намагалося реанімувати загроженої національну ідентичність, окремішність українського світу».

У поетичній мові естетичне значення та художня ідея розкриваються через образ, його мовну субстанцію. Різні для кожного виду словесного мистецтва щодо форми художні образи не є мовно однорідними і в межах окремо взятого твору. Відрізняючись в основному мовно-структурними особливостями, вони водночас становлять певну систему мовних засобів образного світосприйняття.

Визначальною функцією мови художньої літератури є естетична, що реалізується системою естетичних значень, які у свою чергу актуалізуються у різнотипних образних структурах, зокрема тропейного характеру. Естетичне значення таких мовних зворотів засноване на гнучкості, рухливості семантичної структури слова і зумовлене лінгвістичною роллю асоціативно-сміслових зв'язків у художньому тексті. Так, реалізація естетичної функції тропів виявляється у збагаченні та зміні семантичного потенціалу мови шляхом актуалізації додаткових значень їх компонентів. Поява індивідуальних значень мовних виразів спричинена творчою потребою виділити, підкреслити певну ознаку, важливу для вираження

авторського світогляду. Сутність тропів і їх лінгвостилістичні функції у художніх творах шістдесятників дозволяють твердити про загальні закони художнього пізнання та мовно-естетичного відображення навколишньої реальності. Найбільш активними у поетичній мові аналізованого періоду є метафори та порівняння – універсалізовані форми художнього моделювання дійсності.

Наш науковий пошук зумовлений потребою визначення внеску прозаїків у мовностилістичну та естетичну природу поетичного вислову. Для аналізу були обрані прозові тексти В. Дрозда, Р. Іваничука, Вал. Шевчука.

Непересічні мовні особистості, на думку С.Я. Єрмоленко [4, с. 358–359], володіють талантом, інтуїцією відчувати колективний досвід у сприйманні естетичної природи слова й трансформувати його в такі мовні форми, які й за природою творення, й за характером сприйняття постають як мовно-естетичні знаки національної культури. Відповідно, мовно-естетичні знаки національної культури сприймаються в цілісності тексту, одиниць тексту, що їх упізнає читач, відповідних реалій, ситуативного контексту, зокрема й вербального, пов'язаного з загальномовними конотаціями та з прагматичним змістом.

Мовностильова образність авторів цього періоду зосереджена на вербалізації логіко-семантичних концептів – *людина, всесвіт* (зокрема астральної та земної моделей світу). Їх вербалізована естетична природа становить собою унікальне з художнього погляду поєднання витоків національного світосприйняття з небароковими та екзистенційними лінгвоестетичними пошуками.

У прозі названого періоду інтерес до індивідуальності, виявленої у звичайній, «маленькій» людині, її духовного світу, моральних і естетичних пошуків у сьогоденні, зумовлений накопиченням позитивного буттєвого досвіду та переоцінкою попередніх моделей, механізмів сприйняття людини. Цей етап розвитку в історії художнього слова репрезентований зверненням авторів до екзистенційного статусу людини, необхідності подолання буттєвої кризи шляхом моральних перетворень, пошуку концепції нової людини.

Тема екзистенційної незахищеності й надломленості української людини визначає загальний настрій прози останньої третини ХХ ст. Безглуздість буттєвості людини як особистості у творах В. Дрозда, Р. Іваничука та Вал. Шевчука втілюються постійними образами: *світ – дивоглядна сітка, в якій борсаються тисячі й мільйони нещасних істот* [9, с. 373], *ми блазні перед сильними світу цього* [5, с. 303], *сумнів у потрібності свого власного існування гнув його* [5, с. 343], *ти пилинка, мачинка у світі, яку може нести вітер, і немає діла до тебе Богові* [7, с. 73], *всі ми очерет у цьому світі. Мислячий* [10, с. 132], *люди – тільки пліснява, яку породила волога землі* [3, с. 369], *могили ми були дрібні, а не люди, мурашки на стежці історії під чобітьми тих, хто історію творив* [3, с. 366], *безумство мурашника людського* [3, с. 469], *жалюгідна комаха на обличчі матінки землі* [9, с. 515], *людяка – наче тая муха, одної з нею ціни* [3, с. 286], *череда людська, як усі череди, глупа, іде вона туди, куди пастух її жене* [3, с. 155], *людська маса – це та ж череда, і тільки нещадною залізною рукою можна загнати її у ворота майбутнього земного раю* [3, с. 375], *я черв'як, малий і безпомічний, не людина, а оболонка її, що виконує завчені рухи* [9, с. 504], *хай би був тим, кого із себе вдає. Отаким малим хробачком, котрий засвоїв кілька дій та рухів, яких досить, щоб міг у цьому світі існувати* [9, с. 515], *вони (люди – О.Л.) ніби хробачки, вовтузяться в сліпому змаганні й боротьбі* [9, с. 377]. У наведених метафоричних комплексах знеособлено-функціональні характеристики відтворюються словообразами: *істота, блазень, пилинка, пліснява, комах, череда*, які при асоціативному зв'язку з поняттям *особа* у значенні людська індивідуальність, набувають виразної негативної конотації. Усвідомлення інтелектуальної безправності виявляється у поєднанні аналізованих лексем із семантикою мовних конструкцій: *блазні – перед сильними світу цього; пилинка, мачинка, яку несе вітер і до неї Бог не має діла; мурашки на стежці історії – під чобітьми тих, хто цю історію творив; череда іде туди, куди пастух жене, і лише нещадною залізною рукою її можна загнати у ворота т. зв. раю; малий, безпомічний черв'як виконує завчені рухи*.

Метафоричне моделювання в мовній тканині творів Вал. Шевчука словообразу *ліс* зумовлене авторським осмисленням людського буття в макросвіті. У межах такого асоціативного поля виокремлюється образ людини-інтелектуала, який репрезентується контекстуальною опозиційністю лексем: *я – ліс людей: навколо мене безпросвітний ліс людей, і я в ньому серед тих нечисленних, котрим дано волю рухатися* [9, с. 504], *в лісі людей – це дерево твердої породи, але й воно дуплавіє* [9, с. 479], *можу стати тим, за кого себе вдаю. Деревом з лісу людей, яке годі відрізати від інших. Шумітиму листом, як і вони, входячи своїм шелестом у загальний шум* [9, с. 537].

У прозовій мові шістдесятників спостерігаємо також і глибокий підтекст екзистенційних роздумів про існування людини, втілений порівняльними зворотами зі словообразом *трава*, в яких немає лінгвістично оформленої основи порівняння, проте функціонують лексеми, що належать до інтелектуальної, асоціативної діяльності: *думати, розрубати вузол* і є характеристикою мовної картини світу шістдесятників: *в мене спалахує той-таки відчай: не хочу і не можу бути, як трава* [9, с. 228], *думав про те, що, попри нашу нехоть і навіть уразу, людина все-таки може бути у світі, наче листок чи трава* [9, с. 256], *один із цих вузлів маю розрубати, і це потрібно перш за все мені самому, легко-бо згодиться, що людина – як листок чи трава, але важко тим листком чи травою бути* [9, с. 257].

Прагнення письменників до філософського узагальнення життєвих проблем відчутно позначилося на особливостях ідіостилів В. Дрозда, Р. Іваничука та Вал. Шевчука, у творах яких «художнє відтворення дійсності змикається з потужним мислительним потенціалом авторів, яскраво вираженим інтелектуальним пошуком» [2, с. 201], відображеним у варіативності семантико-естетичних засобів інтерпретації змісту слова.

У цьому контексті найбільшої уваги заслуговують метафори, що моделюють т. зв. «мисленну атмосферу» (Вал. Шевчук), де простежуються уявлення про ціннісні орієнтації, культурну закоріненість та духовне зростання. Так, у мовотворчості Р. Іванчука концептуально-семантичне оновлення словообразу *думка/мисль* відбувається за рахунок розширення контекстів та введення його в нові вербалізовані світоглядні моделі. Свідченням цього є конотативна реалізація «культурного концепту» (А. Вежицька) *воля*, що у таких контекстах асоціюється з особливою роллю мови як форми самовираження, свідомості, культури, тоді як традиційним втіленням ідеї волі в духовному світі українця є образ коня та воїна-вершника (згадаймо Шевченкове «Оженись на вольній волі / На козацькій долі» (Не женися на багатій), «Де поділась доля-воля, бунчуки, гетьмани»; «Україна – Дніпр широкий – ... там родилась, гарцювала / Козацькая воля» (Тарасова ніч)): *філософська мисль* посяде місце зброї, відібраної у народу [5, с. 343], *неправда*, що збіднів цей край, коли в нього забрали зброю – сила його визріває у *мислі* [5, с. 338], *зріє ж у народі мисль*, яка й народжується для того, щоб викувати новітній меч [5, с. 374], *дозріває бунтарська мисль* [5, с. 247].

В емоційно-оцінному просторі шістдесятників образ *воля* реалізується як концепт духовної цінності, формуючи асоціативні ряди: *воля*, квітка, рідний дім, білий птах, синє небо; *воля*, любов, пробудження, незмірна радість, справедливість, та, слідуючи за бароковою традицією, протиставляється таким вербальним образам, як руїни, розтерзаний ворог, кривава річка, око черепа. Автори продовжують традицію, водночас розглядаючи це питання на екзистенційному ґрунті: *він бажав волі, воля ж – це чудова квітка з запахом ранкової роси, це тепла стежка від рідного дому, по якій їдеш босоніж, це білий птах у синьому небі, чи мо', радісні сльози* [8, с. 206], *воля – це весняна брость та любов* [8, с. 206], а також у етичному та національному аспектах: *я бачу перший пролісок пробудження народів Європи. Я бачу народження волі на руїнах монархій* [5, с. 243], *воля*, зрозумів він, – це не крик переможця над розтерзаним ворогом і не втіха його від того, що нога твоя вступила в криваву річку; *воля – це квітка, яка проросла крізь око черепа* [8, с. 206], *волю тобі зламали цяцками* [5, с. 133], *незмірна радість віднайденної волі* [5, с. 203], *зоря свободи і справедливості* [3, с. 409].

Тема історичної пам'яті, зв'язку часів, наступності поколінь, національних традицій і святощів, «коріння й витоків» [2, с. 13] є органічною для прозаїків зазначеного періоду, а українські *хата*, *земля*, *пісня* не тільки архітектурними та часо-просторовими об'єктами, а й своєрідними знаками мовної свідомості, що віддавна виконують естетичну і символічну функції: *я востаю в землю свою* [3, с. 109], *як не горісно нам буває на ній, землі рідній, а пахне вона здаля і душу до себе магнітом тягне* [3, с. 398] *зосталися ми у світі жорстокім, над яким бурі гуляють, у човнику хати своєї* [3, с. 494], *пісня – дзеркало душі народу. Якщо душа буйна, то й пісня голосна* [5, с. 335], *не волай до совісті світу, розпачлива пісне* [5, с. 273], *пісня сполошилась, приглухла, ледве ще таланила* [5, с. 285], *пісня зниділа* [5, с. 272].

Зв'язок поколінь – минулого, сучасного, майбутнього як необхідної умови людського існування представлений семантичним наповненням лексем-словообразів: *корінь* – уособлення історичної пам'яті, життя предків, *листя* дерева життя – сучасне покоління, *пагони і гілки* – діти, нащадки роду: *ось туточки – душа моя, корінь мій, пуп мій, а все, що поза цим, у світах далеких, – сон лише* [3, с. 251], *листя землі – ось що таке люди! Короткочасний вік їхній, і обчухує невидимий та нечутний вітер сес листя з дерева життя безперестанку, і опадає воно, угноюючи пласти часу нашого* [3, с. 293], *синку, і знала я, що ти сього годочка на дворіще наше ступиш, бо тополя, батьком твоїм колись посаджена і снарядом, без тебе вже, коло самої землі стята, цієї весни од кореня парость пустила* [3, с. 251], *щасливий той, хто пустив од себе пагони, і двічі нещасливий той, в кого пущені пагони нещадно витнуті сокирою* [8, с. 252], *гілка роду нашого* [3, с. 247].

Однією з ідіостилістичних особливостей поетичної мови 60-90-х років ХХ ст. є використання ідентифікованих образів *злакових рослин* як обов'язкових і невід'ємних атрибутів мовностилістичної структури моделювання концепту *Україна*: *погналися незжаті хліба* [5, с. 282], *поля, помережані стиглими нивами* [5, с. 237], *акуратно причесані чуби пшениці* [6, с. 437], *похитувалися зобабіч жита, котили хвилі до узвишень і спливали звідти такими ж хвилями* [10, с. 115], *вигнутий хребет житнього лану, що побіг від дороги до голубого обрію* [5, с. 208].

У більшості випадків художнє використання видових назв рослин зумовлене врахуванням їх семантичного наповнення в українській культурно-естетичній традиції, наприклад, образна паралель *верба – вода*: *верби пили віттям воду* [5, с. 72] або конотації, пов'язаних із зоровим сприйняттям: *осокори сивіли од вітру* [5, с. 72], *тополі вишикувалися* [3, с. 113]. Образи *квітів* позначені позитивною емоційно-експресивною забарвленістю, що репрезентується інтенсифікованою мовною виразністю узуальних конотативних компонентів та актуалізацією лексем зі зменшувально-пестливими суфіксами: *спалахують сині очі волошок* [6, с. 276], *зграйки ромашок привітно зустрічають і проводжають мене* [6, с. 276], *вологі соняшники повертають свої обличчя до сонця* [6, с. 357]. Традиційно популярний у народній свідомості образ маку вербалізується у складі метафори: *на щокіах червоно маки зацвітали* [3, с. 257]. Естетичного осмислення та лінгвостилістичної експресії набувають флористичні образи-символи *барвінка* та *калини*, що одночасно постають метонімічними символами України у контексті: *їде на дівочий поклик заворожена весна, побожно хреститься барвінком, молиться калиновим цвітом, причащається медом; гудуть бджоли, пахне вітер свіжою паскою, світ стає добрим і сумирним* [5, с. 248].

Як доводить аналіз фактичного матеріалу, семантичний розвиток естетики слова в мові прози останньої третини ХХ ст. зумовлений інтра- та екстралінгвальними факторами і відображає еволюційні тен-

денції використання засобів художнього пізнання дійсності в українському авторському тексті. Так, художня концепція людини вербалізується шістдесятниками переосмисленою, відповідно до філософії екзистенціалізму. Головні характеристики мовно-естетичного пошуку зумовлюють реалізацію основних естетико-світоглядних принципів, де кожна людина – унікальна особистість, поведінку людини визначає взаємодія духовного і тілесного начал. Інтерпретація духовно-естетичної спадщини народу знає у мовній картині світу шістдесятників психологічного аналізу, філософського розгортання думки, інтелектуального начала, умовно-символічних відтворень у мовних відповідниках.

Література:

1. Андрусів С. Шістдесятництво як явище, його витоки й наслідки / Стефанія Андрусів // Слово і час. – 1997. – №8. – С. 50–54.
2. Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60-80-х років / [В. П. Агеева, Л. С. Бойко, Д. Т. Вакуленко, В. Г. Дончик]. – К. : Наукова думка, 1989. – 319 с.
3. Дрозд В. Листя землі : Книга доль і днів минутих: [роман] / Володимир Дрозд. – К. : Укр. письменник, 1992. – 559 с.
4. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) [Текст] / Світлана Яківна Єрмоленко ; Ін-т укр. мови НАН України, Укр. наук.-виробн. центр «Рідна мова». – К. : Довіра, 1999. – 431 с.
5. Іваничук Р. Журавлиний крик : [істор. роман] / Роман Іваничук. – Львів : Каменярь, 1989. – 375 с.
6. Шевчук В. Барви осіннього саду : [повісті, оповідання] / Валерій Шевчук. – К.: Дніпро, 1986. – 488 с.
7. Шевчук В. На полі смиренному : [роман] / Валерій Шевчук. – К. : Дніпро, 1983. – 191 с.
8. Шевчук В. Птахи з невидимого острова : [роман, повісті] / Валерій Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1998. – 470 с.
9. Шевчук В. Три листки за вікном : [роман-триптих] / Валерій Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 587 с.
10. Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра : [істор. повісті та оповідання] / Валерій Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1995. – 203 с.

УДК 81'38

Мамич Мирослава

МОВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КАНОН ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В КОНТЕНТІ ЖІНОЧОГО ЖУРНАЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ЄВГЕНА ГУЦАЛА)

У статті проаналізовано мову оповідань Євгена Гуцала щодо насичення її словесно-образними засобами, в яких відображений мовно-естетичний канон шістдесятників. Відзначено текстові функції ключових слів, слів-символів, порівнянь, метафор. Схарактеризовано роль художнього тексту в контенті жіночого журналу.

Ключові слова: мова прози, мовно-естетичний канон, контент журналу, словесний образ жінки.

В статье проанализирован язык рассказов Евгения Гуцала относительно насыщения его словесно-образными средствами, отражающими культурно-эстетический канон шестидесятников. Отмечены текстовые функции ключевых слов, слов-символов, сравнений, метафор. Охарактеризована роль художественного текста в контенте женского журнала.

Ключевые слова: язык прозы, языково-эстетический канон, контент журнала, словесный образ женщины.

The article analyzes the language of stories Eugene Guzalo relative to the saturation of its verbal-shaped means, which reflect cultural and aesthetic canon of the sixties. The text's functions of the key words, symbols, similes, metaphors was marked. The role of the literary text in the content in a woman's magazine was characterized.

Key words: language prose, cultural and aesthetic canon, content in a woman's magazine, the verbal image of the woman.

Шістдесятництво – це феномен української культури – літературної, мовної, філософсько-інтелектуальної, у якій по-новому зажило Слово. Це Слово зазвучало українським духом, боєм, правдою життя, у ньому відтворилося буденно-повсякденне, піднесене до висот поетичного, ожило історичне мислення, спроектоване на правічні закони людського буття. Шістдесятництво продовжило комунікативну функцію культури (порівн.: <https://sites.google.com/site/pismennikisistdesatniki/>). У ньому інваріантне (архетипове) ожило в інтелектуалізованому осмисленні, вербалізувалося у новій метафориці, етнокультурне набуло функції коду пам'яті, науково-філософське і повсякденно-побутове переплелися в новітніх образах, словах-символах, що стали джерелом пізнання мовно-національної картини світу. У мові шістдесятників по-новому зрослися книжно-писемне та усно-розмовне, що дало українській культурі нову естетичну оцінку буття другої половини ХХ століття. Мовнокультурну вартість створених шістдесятниками контекстів визначали самі читачі, коли, наприклад, у листах до редакції журналу висловлювали свої прохання: «Просимо: надрукуйте оповідання Євгена Гуцала, Н. Завгородня, І Білях із села Атюша Чернігівської області», «Дуже хотілося б зустрітися на сторінках журналу з Євгеном Гуцалом, Г. Сушко, бібліотекар із хутора Суха Гребля Чернігівської області» (див. «Радянська жінка», 1990, №2).

Мовостиль шістдесятників, що постійно перебуває в колі уваги дослідників, – це своєрідний мовно-естетичний канон. Не у значенні консервативних норм і правил побудови тексту, системи образів у них з чітко закріпленим змістом, а у значенні способів вербалізації духу часу, його естетичних ідеалів, оцінок, нового мовотворчого досвіду. Як відомо, питання про сутність канону на теоретичному рівні поставив А. Ф. Лосев, визначивши канон як «кількісно-структурну модель художнього твору такого стилю, що є певним соціально-історичним показником, принципом конструювання відомої множини творів» [7, с. 15]. Про канон шістдесятництва, попри всі його духовно-естетичні нововведення та знахідки, відзначають, що він тяжіє до заангажованого, суспільно значущого слова. Це слово шістдесятники бачили істинним та дійовим – таким, що здатне відстояти життєву правду, що спроможне суттєво поліпшити наявний суспільний лад.

Серед відомих загальові шістдесятників – постать Євгена Гуцала. Його мовотворчість вже вписана в мовнокультурний контекст, і найбільшим доказом цього є те, що його твори вивчають у школі.

Особливість його творчого почерка в тому, що він – автор лірико-психологічної прози, акварельного письма, зосереджений не просто на внутрішньому світі людини, а на всіх його відтінках і нюансах, він – поет природи, що тонко відчуває й відтворює її переміни – холодні світанки, сумні вечори, морозні чи дощові днини, гру її кольорів, гаму запахів, як охоронець краси, добра, людськості й людяності. Людині і природа у нього злиті в єдине ціле. Цей естетичний феномен вербалізований у характерних конкретно-чуттєвих образах.

У контенті жіночого журналу «Жінка»/«Радянська жінка» оповідання Євгена Гуцала прагматично співвіднесені із завданнями рубрикації громадсько-політичного та літературно-мистецького видання, а також із ціннісними мовно-естетичними орієнтирами читачької аудиторії.

Щодо першого, то у контенті жіночого журналу художні тексти – вагомий складник, призначення яких не лише популяризувати національні літературні надбання, але й виховувати мовно-естетичні смаки, комунікувати з масовим читачем через літературне довершене слово. Художній текст як елемент контенту – це лише одна з ланок, у якій взаємодіють персоналізовані тексти-есе, тексти-інтерв'ю публіцистичного спрямування, пісенні, кросвордні тексти, тексти ідеологічного спрямування, артефактні тексти тощо.

Щодо другого прагматичного спрямування, то відібрані для опублікування оповідання Євгена Гуцала орієнтовані насамперед на жіночу аудиторію, оскільки у творах «Сліпа», «Сватання», «Невістка з білого світу», «Блуд» хоча й різною мірою, але центральні постаті – жіночі.

Які ж буттєві цінності вербалізовано через ці жіночі образи?

Один із центральних – мовний образ сільської хати. Це осередок подій практично в усіх з названих творів: *Тітка Якимиха впізнавала – й не могла **впізнати свою хату*** [3, с. 12]. Невипадково вона порівнюється з вітрильником: це конкретно-чуттєвий (за колірною ознакою – *білий*) і символічний образ (своєрідний ковчег, де завжди затишно і є порятунок від життєвих негараздів, болю), як-от: *А вона, тітка Якимиха, спинилася неподалік і все через вигін силкувалася **упізнати свою хату, що білою стіною, наче вітрильник, світилась на горбку*** [3, с. 12]. Хата – це персоніфікований образ: вона має очі-вікна, що можуть ніби осліпнути, бо їх хтось затулить, а можуть запліщитися, коли в хаті немає світла, як-от: *І хто ж це від ганку до груші та від ганку до вишні натягнув дві шворки і сушить випраний одяг, що й вікна позатуляв, **хата осліпла?*** [3, с. 12]; *Потім дмухає на каганця – й **хата запліщується, ніби від більмака*** [4, с. 18].

В оповіданні «Невістка з білого світу» хата і білий світ протиставлені як 'своє, тепле' і 'чуже, холодне', пор. роздум старої самотньої матері: *Він який? Все йому з рук пливе, а до рук не прилипає. Подивившись на отаких і думаєш: коли зимою мороз надворі, то вони палять вогонь у білому світі, щоб у своїй хаті потеплішало! Е-е, голубе, ти **запали вогонь у своїй хаті, щоб тепло стало, бо палити вогонь у білому світі – лише димом небо закурювати, отак-то...***

Саме біля хати-оберегу лунає пісня як код пам'яті, насичений знаками етнічної культури, пор. цитати з оповідання «Сліпа»: *Ой Іванку, мій Іванку,/ Одягни ти вишиванку,/ Хай сміються **вражі люди** – / Свято в нас з тобою буде!; **Зеленє жито, зеленє, / Хороші гості у мене. / Зеленє жито буду жати** – / Хороші гості до хати. Через ці пісенні рядки звучить й ідея вічності голосу народу, який хоче засліпнути влада (йдеться про погроми щодо євреїв на Вінничині), але й у темному лісі ідеологічного тиску оживе, на переконання *сліпої селянки, пташка, яку вона як символ волі несе із собою в полотняній торбині з глибоким переконанням, що вона ще озветься до світу, полетить, стане на своє крило: Візьми, Ликеро, вона ще полетить*, – зовсім чудним голосом каже Ярина й простягає перед собою пташку [5, с. 17].*

Мова персонажів-жінок насичена такими знаками етнолінгвокультури, як фразеологізми, пор. з мови Якимихи в оповіданні «Невістка з білого світу»: *Тепер Якимасі вже стало **розвиднятись у голові**; А в мене того хазяйства – **кіт наплакав**; А Якимиху **не треба хлібом годувати – тільки дай** порозказувати про болячки; І знову Якимиху **за язик сіпнуло** – все про болячки та про болячки, яких у неї **цілий міх ще й трошки**; Ти б подивилась, як тепер живуть у нас... **Хто до землі тягнеться, той має з землі**; Чи я не знаю свого сина? **Швидше дочекаєшся груш на вербі**.*

Створюючи образи простих, непоказних жінок, письменник не вдається до деталізації усіх зовнішніх рис, а виокремлює якусь одну деталь. Але метафоричні порівняння, в основі яких конкретно-предметні номінації, створюють особливий колорит, модальність узгодження зовнішності з реаліями повсякдення. Пор. такі цитати: *А баба Ликера спить на лежанці, **сонучи очеретяною дудкою на вітерці*** [5, с. 16]; *Сухий, з хриплим голос гасне в Ярининому горлі, **наче вогонь, лише дихання рветься з грудей – і опадає, рветься – і опадає. І дошкувати груди ходять ходором, наче жорно їх давить, ніяк не зсунеться*** [5, с. 17]; – *Ганя? – звела **скіпочки брів**, намагаючись згадати* [3, с. 15]; *Пам'ятаєш, Ярино, пам'ятаєш! – **перловим дощиком сміються із неї слова*** [5, с. 17]. Порівняння обличчя з хлібом – глибинне зіставлення, в якому прихована метафора 'життя', пор.: ***Лице в баби Ликери стає ясне та блискуче – немов гаряча хлібина, яка вже добре підійшла в печі, а її змащують гусячим жиром, аби сяяла*** [5, с. 17].

У словесному портретуванні жінок Євген Гуцало активно використовує і зіставлення рис обличчя, фізичних та емоційних станів, що вони виражають, з ознаками реалій світу живої природи. У такий спосіб увиразнюють певні стереотипні асоціації, образи легко прочитуються: *І Павлина тоді мені видалася мало не юною дівчинкою, на її **абрикосовому лиці** наче розтанула тінь від прожитих років, від усіляких клопотів-негараздів, і я тоді відчув якийсь дивний, дуже гострий спалах любові до неї* [2, с. 28]; *Але ж причувається: **жіночий голос-павутинка** в'ється не сам, разом із ним снується хлоп'ячий, грубуватий і хрипкий* [5, с. 16]; ***Ноги** вже не йшли, а **чалапали по траві, як у гуски**, поки й причалапали на подвір'я* [3, с. 12].

Тонке відчуття особливостей довкілля виявляє письменник й у характерних зіставленнях за моделлю 'природа – природа': *Прислухаюся до **глибокої місячної ночі – тихо, мов у комара у вусі*** [5, с. 16]; *Спершу відро через поріг пересунулося так, що **вода срібною рибкою плюхнулася на підлогу*** [3, с. 14].

Людині і природа у творах Євгена Гуцала в єдності. Це єдність красивого й корисного (*Тітка Якимиха.. **вгледіла під куцями рясних мальв свої ж таки цинкові ночви*** [3, с. 14]), єдність красивого й приємного, улюбленого, одним словом – гармонії в довкіллі людини: *В садку росли ромашки, що звалися **волове око**. Зірвала кілька стеблин, бо **любила ції квіти і по-жіночому жаліла їх**. Ріс тут і люпин,*

люпину зірвала більше, не до люпину їй зараз. А ще нарвала любистку, а ще нарвала м'яти. Можна було б і повертатися, та їй не хотілося до хати, **отак би й стояла в садку, слухала, як шелестить листя на вітрі, як горлиця співає над шляхом у липі.** Гірко їй було й тужливо, а за чим, а чому – і не сама не сказала б [4, с. 14].

У прозі Євгена Гуцала завжди є місце для філософсько-ліричної оцінки жіночого ества: *Екзальтованій душі здається, що ніколи більше не буде в тебе ні такого вечора, ні такого стану, ні таких почуттів, що цю жінку ти любиш так, як нікого не любив і більше нікого не любитимеш* [2, с. 28]; *Павлина! Їй уже йшов четвертий десяток, не так і багато для жінки, авжеж, хоч і не так мало* [2, с. 28]; *..жінка, яка віддається, значно молодшає* [2, с. 28]. На їх тлі вирізняється прагматична позитивна самооцінка молодички Галі, яка приїхала з немовлям до незнайомої жінки доглядати її і знайти собі прихисток: *Я здорова й до роботи охоча, я обійду вас і догляну. Знаю всі хатні клопоти, й город знаю порати, й свиню доглянути, й корову подоїти...* Сільська сама, а сільські ще не все призабули... *Микола стільки нарозказував за вас, що душа моя попросилася сюди, душа моя жаліслива* [3, с. 14–15]. Цей ряд позитивних рис викликає асоціативний зв'язок з мовним портретом Наталки Полтавки, пригадаймо: *Ой я дівчина Полтавка, А зовуть мене Наталка: Дівка проста, не красива, З добрим серцем, не спесива; Не багата я і проста, но чесного роду, Не стижуся прями, шити і носити воду.* Утім, письменник, можливо, й неусвідомлено, продовжує закорінену в українській культурі традицію народної (само) оцінки.

Отже, оповідання Євгена Гуцала з сильним національно-культурним стрижнем вже понад 20 років надійно вписані в контент українського жіночого журналу, у якому репрезентують синергетизм жанрово-стильових норм літературно-писемної практики.

Література:

1. Бирик С. П. Оповідність в українській художній прозі : монографія / С. П. Бирик; за наук. ред. С. Я. Єрмоленко. – К.; Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
2. Гуцало Є. Блуд / Є. Гуцало // Радянська жінка. – 1993. – №2. – С. 28 – 29.
3. Гуцало Є. Невістка з білого світу / Є. Гуцало // Радянська жінка. – 1988. – № 2. – С. 12 – 13, 17.
4. Гуцало Є. Сватання / Є. Гуцало // Радянська жінка. – 1991. – №6. – С. 10–12.
5. Гуцало Є. Сліпа / Є. Гуцало // Радянська жінка. – 1990. – №2. – С. 14–15.
6. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 6–15.
7. Тарнашинська Л. Українське шітдесятицтво: аберація явища у постмодерному прочитанні [Електронний ресурс] / Л. Тарнашинська. – Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71 // Режим доступу до ст. : http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=289&Itemid=34

УДК 821.161.2'367

Мацько Віталій

ЕМОТИВНІ ФУНКЦІЇ В СТРУКТУРІ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ В. МИХАЙЛИЧЕНКА І Б. МАМАЙСУРА

В українському літературознавстві і мовознавстві вперше науково обґрунтовано моделі емотивної функції, яку використовували у своїй художній практиці поети-шістдесятники В. Михайличенко та Б. Мамайсур. Доведено, що означена функція охоплює чималий діапазон у мовленнєвій поведінці письменників і реалізується в структурі художнього тексту для створення яскравого образу ліричного героя, події, факту, явища, а також задля емоційного впливу на читача.

Ключові слова: емотивність, функція, сема, модель, абстрактний іменник, світобачення автора.

В украинском литературоведении и языкознании впервые научно обосновано модели эмотивной функции, которую использовали в своей художественной практике поэты-шестидесятники В. Михайличенко и Б. Мамайсур. Доказано, что данная функция охватывает большой диапазон в речевом поведении писателей и реализуется в структуре художественного текста для создания яркого образа лирического героя, события, факта, явления, а также для эмоционального воздействия на читателя.

Ключевые слова: эмотивность, функция, сема, модель, абстрактный существительное, мировоззрение автора.

In Ukrainian literature and linguistics first scientifically emotive function model that was used in his artistic practice poets of the sixties and V. Myhaylychenko, B. Mamaysur. Proved that is designated function covers a considerable range in speech and behavior writers realized in the structure of a literary text to create a bright image lyrical, facts, events, and for the emotional impact on the reader.

Keywords: emotyvnist function, Sam, model, abstract noun worldview author.

Актуальність проблеми зумовлена тим, що творчість поетів-шістдесятників Володимира Михайличенка (1936-1978) та Бориса Мамайсура (1938-2003) в українському літературознавстві найменш досліджена, а проблема лінгвопоетичних особливостей поезії, зокрема стилістичних функцій основних морфологічних засобів й поетів. Тому для автора важливою проблемою є в сучасному текстознавстві з'ясувати сутність авторської модальності, вивчення мовно-виражальних стилістичних засобів. Такий підхід дозволяє глибше зрозуміти рецепцію (прочитання) традиційних сюжетів та образів.

Метою статті є визначення стилістичних функцій іменників на позначення назв якостей, властивостей особи, почуттів, психічного, емоційного та фізичного стану людини в поетичних творах В. Михайличенка й Б. Мамайсура.

Виклад основного матеріалу. У 90-х роках минулого століття появилася злива статей, монографій, дисертацій про творчість шістдесятників. Володимира Михайличенка, якого я знав особисто ще з 1969 року, дослідники обминали. Тоді вирішив додати і свій голос, надрукувавши в журналі «Слово і час» статтю «Довгий шлях до Парнасу» [1], в якій подано короткий обрис життєвого і творчого шляху поета. В. Михайличенко 19 березня 1970 року подарував мені вірш «Сон»: «Наснилось: я – чайка... Як чайка кричала / Як бурі просила у вод! / Що ж море?... / Віки уже море мовчало, / Немов у неволі народ./ Ні бризків солоних не знали, ні гулу, / При березі скелі й піски / Не стерпіла чайка і крила згорнула / І впала на скелі таки» [2, с.5]. Вважаю, що дві строфи символічного вірша, підказав сам Господь із небес. Автор жив в епоху, коли на українське слово, на вшанування пам'яті Т. Шевченка було накладено негласне табу. Письменник відчував, як бракує в ХХ столітті національного Пророка. Душа поета страждала, що він не може вивести український народ на шлях свободи. То ж його поезії, його слово пробивало товщу льоду, намалося пробудити народ від летаргічного сну, не зламатися духом в добу неосталінізму. За що поплатився життям: навесні 1975 року невідомі у шкіряних куртках його побили. Через кілька місяців, поет зліг, довго страждав від раку шкіри, відійшов у засвіти 4 січня 1978 року в рідному Кривому Розі. Спадщина його невелика – три збірки – але вагома. Четверта (вибране), упорядкована мною, вийшла незначним тиражем у Хмельницькому.

Навчаючись на філфаці Київського державного університету, поет мав безліч зустрічей із класиками української літератури, узимку 1958 р. брав участь в нараді молодих поетів, із замилюванням слухав М. Рильського, В. Сосюру, П. Тичину, П. Дорошка, М. Бажана, А. Малишка, Д. Білоуса, Д. Павличка, П. Воронька, О. Ющенко, Т. Масенка, В. Юхимовича. Він входив в літературу разом з І. Драчем, О. Лупієм, В. Симоненком, Ю. Коцюбинським. Однокурсник О. Лупій 1960 року в Державному видавництві дитячої літератури УРСР надрукував дитячі вірші «Заграй, сопілко», яку подарував друзі з такою дедикацією: «Володі Михайличенку на світлий спомин наших студентських літ, на щастя в житті із щирістю Олесь Лупій. 16/IX-1960 р., м. Київ, університет» [3]. Неповторна пора юності, незабутні друзі-письменники. Про київський творчий період розповідав не раз Михайличенко і при наших зустрічах у Хмельниць-

кому, працюючи в редакції районної газети «Прибузька зоря». Його демократичними поезіями зацікавилися спецслужби. Поет залишив свідчення, що 30 березня 1962 року його викликали в Комітет державної безпеки, де він мав розмову з групою «товаришів», і що «десь у глибині душі я чекав цього виклику». 4 квітня 1967 року в записнику власноруч залишив одкровення: «Мені... близькі культурні цінності людства, але ближче і зрозуміліше своє, українське: мова історія, культура. Я в захопленні від них! Якщо й справді це почуття «вибирає», то це нещастя людини, в даному разі моє нещастя» [4].

У Михайличенкових віршах (друзі називали його усіченою фразою Миха) мовно-виражальні засоби підпорядковувались проблемі розв'язання настирливих ідеологічних кліше, штампів соціалістичного гатунку. Художньою практикою намагався їм опонувати, що, певна річ, не подобалося стражам комуністичної системи. А поет свідомо обігрував сюжети й використовував різноманітні варіації лексичних конструкцій, у такий спосіб увиразнюючи власне ставлення до зображуваного, подій, фактів. Наведені строфи з поезії «Сон» свідчать про філософську концепцію автора, який у своєму стилі в епоху «маланчуківщини» залишався творцем власної цілісної парадигми світу. За сонорністю приховав емоції, в образі чайки – емотивний абстрактний іменник неволя передає суспільний стан рідної України.

Однією з координат – спроба змоделювати єдність втраченої гармонії людини та космогенези природи. Письменник протиставляв партійну знівельовану ідеологему християнським цінностям і традиціям українського народу настільки, що в ранньому вірші емоційно вибухнув: «Як ворон конину, як ворог руїну, / Люблю Україну, люблю Україну, / Такої любові ніяк не боюсь – / Од неї заледве об стінку не б'юсь».

На мовному рівні емоції трансформуються в емотивність. Адаже емоції є психологічною категорією, а емотивність – мовною [5]. Семою емотивності виступає абстрактний іменник любов. Означена сема емотивності бере участь у декларації емоцій в царині семантики слова і, як єдина модель, розповсюджується на простір усього опису, всього розмаїття емотивної лексики. Сема визначає характер маніфестації емотивного значення слова, увиразнює ставлення поета до ліричної медитативності, внутрішнього стану автора, таким чином розкриваючи його образ. Медитативність співзвучна світогляду письменника, вона виходить із того поняття гармонії, над якою він творчо розмірковує.

Вчитуючись у Михайличенківський текст, помічаємо певну інтригу, яка увиразнюється за допомогою стилістично забарвлених лексем. Твори автора набувають емоційно-експресивного забарвлення завдяки вжитим іменникам та їх номінативній функції. Саме іменники є цементуючою базою мовотворення образів, мікрообразів, номінаціями описуваних реалій онтологічного й аксіологічного обшину. Абстрактні іменники «сила», «мрії» в одній строфі увиразнюють образ ліричного «Я»: «Ти якась зачарована сила / для отих нерозгаданих мрій» («Калина», 4.01.1964 р.). Автор зчаста «вплітає» у поетичну канву абстрактні іменники, які позначають назви почуттів, властивостей ліричного героя, емоційного, психічного, фізичного стану людини з певною стилістичною метою, наприклад: «Я – концтабору в'язень із виду, – / Краса твоя й гордість твоя. / І часто ти долю відверто / благаєш в розлуці одна. / Не можна нам нині умерти, бо щастя не спито до дна. / Мій подвиг поета незнаний... / І все ж під журби тягарем / Божественно мрію...» [6, с.104]. У наведеній цитаті автор вживає абстрактний іменник доля не так для констатації вияву почуття ліричного героя, як задля вказівки на марність блага, сподівання на краще, однак самотність не скращує буття, тому поет змінює реєстри на романтичне думання «під журби тягарем». Відтак стилістично нейтральний іменник доля у контексті набуває стилістичного відтінку, підсилений іншим абстрактним іменником журба. Певна річ, рядки писалися під впливом емоцій, які є процесом ситуативного переживання і «детерміновані світоглядом, переконанням, мораллю автора; психічні стани людини виражають її оцінне ставлення до життєвих ситуацій, до особистої діяльності та інших осіб» [7, с.37].

Саме оцінне ставлення до Іншого яскраво демонструє дистих, присвячений 30 квітня 1958 року майбутній дружині Ользі Анатоліївні Мандзюк (тодішній студентці Уманського сільгоспінституту). Поетична дедикація залишена на титульній сторінці книжки В.Сосюри «Твори» (К., 1957). Двадцятиоднорічний юнак висловлює у поетичній формі інтимні почуття (друкується вперше): «Не жалію, Ольго, я нітрохи, / Що тебе любив просту таку, – / Внук Михайличенчихи Явдохи / Більше не вдаряється в тоску... / Крізь тоску, сумні мініатюри / Він іде, немов на тьму ночей, – / Вічний раб Єсеніна й Сосюри, / Та не раб твоїх уже очей». Двічі вжитий абстрактний іменник тоска підсилює внутрішній стан ліричного героя, саморефлексію, осмислення власних думок та психічного переживання. І.Бех резюмує, що рефлексія є високоактивним процесом, який «реально розгортається як розмірковування суб'єкта не лише в площині його життєвого сьогодення з властивими йому цінностями, бажаннями, устремліннями, а й у площині досягнення можливих вищих духовних надбань» [8, с.54].

Високодуховну продукцію залишив у спадок і Борис Мамайсур (1938-2003). Його перша збірка поезій з риторичною назвою «Чи буде шторм?» засвідчила, що в українську літературу прийшли нові сили. Молодий поет думав і творив по-новому, не оглядаючись на ідеологічно-партійні перестороги. У програмному вірші і себе, й інших письменників закликав: «Взявся за перо – так пильнувати треба!» [9, с.3], в іншій поезії радить: «Не чуєш правди? Геть відкинь перо!» [9, с.4]. Мамайсур експериментує з виражальними засобами, а відтак у його віршах порушується нетрадиційне змалювання, сприймання емоційних станів людини. Наприклад, у вірші «Поезія – меч...» емоція, що вербалізується лексемою-іменником «ідеї», завдяки персоніфікації вживається не лише як засіб вираження психічного стану людини, а й така, що характеризує філософську лінію буття, уможливорює ліпше пізнати образ автора: «Поезія – меч, гострий обоюду: / Ледь що не так – і проти, проти йде, / І випадають з-поміж ямбів люди,

/ І тихо мруть ідеї без людей» [9, с.4]. Тут підсилює емоційний вплив на читача метафора, вжита разом з абстрактним іменником множини ідеї.

Емотивну функцію в Мамайсурових поезіях виконують абстрактні іменники на позначення властивостей особи, його світоглядної будови. Тому таку поезію відносимо до медитативно-філософської лірики. Автор зосереджується на сторонньому спогляданні й ніби сам себе запитує: «Де ви, новітні Дон-Кіхоти – / Славетних прадідів сини? / І хай не палить зайвий сором, / Існуйте смачно, без тривоги. / Не бійтесь – тут іще не скоро / Останній здохне демагог» [10, с.141]. Певна річ, що центральною функцією іменників сором, тривога є номінація, однак абстраговані назви у віршах майстра слова виконують емотивну функцію, яка тісно пов'язана з естетичним вираженням думки (наведена вище ілюстрація переконує в цьому). З метою створення образу поет послуговується метафорою, до складу якої вводить абстрактний іменник множини «тривога». На нашу думку, в аналізованих конструкціях він набуває відтінку позитивного оцінного значення і вказує на ставлення автора до суб'єктів, до соціального середовища, до світу. Взагалі, епітетні конфігурації в художньому мовленні Б.Мамайсура спільно з абстрактними номенами створюють яскравий, детальний образ ліричного героя, події, факту, явища. Вони увиразнюють думку й настрій, посилюють емоційний вплив на читача. Це помітив академік І.Дзюба, який, заходившись упорядковувати збірку поезій Б.Мамайсура, в листі до нього 2 лютого 1991 р. писав: «Звичайно, в мене є все, що Ви мені раніше надіслали. Та я хотів би мати по можливості все, особливо з 60-х років, щоб зробити найповніший і найкращий вибір» [11, с.45].

Отже, естетичне пізнання світу базується на конкретній чуттєвості й цілісності відображення сприйнятого, воно пов'язане з емоціями людини, з емоціональною активізацією людського інтелекту. Доведено, що емоція є найпростішою формою вияву естетичного почуття і виражається специфічними мовними одиницями. Звернення В.Михайличенка, Б.Мамайсура до абстрактних іменників наочно переконує в тому, що така модель у тексті виконує емотивну та естетичну функцію, допомагає авторові вплинути на реципієнта, а останньому – досягнути всю глибину авторського світобачення.

Література:

1. Мацько В. Довгий шлях до Парнасу / Віталій Мацько // Слово і час. – 1993. – №2. – С. 39–42.
2. Михайличенко В. Поезії / Володимир Михайличенко. – Хмельницький, 1996. – 18 с.
3. Книга з автографом Олеса Лупія (передала вдова Ольга Анатоліївна Михайличенко) зберігається в сімейному архіві В. Мацька.
4. Записник зберігається в сімейному архіві В. Мацька.
5. Телия В. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / Вероника Телия. – М : Наука, 1986. – 143 с.
6. Михайличенко В. Полум'я / Володимир Михайличенко. – К. : Видавниче підприємство «Деміург», 1997. – 224 с.
7. Леонтьев А. Потребности, мотивы и эмоции / А. Н. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1971. – 40 с.
8. Бех І. Особистість у просторі духовного розвитку / І. Д. Бех. – К. : Академвидав, 2012. – 256 с.
9. Мамайсур Б. Чи буде шторм? / Борис Мамайсур. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1963. – 28 с.
10. Мамайсур Б. Другий початок / Борис Мамайсур. – К. : Сфера, 1997. – 172 с.
11. Він з нами був (Поет Борис Мамайсур у спогадах і листах) [Текст] / за ред. В. П. Мацька. – Хмельницький : Видавець ФОП Цюпак А. А., 2013. – 132 с.

УДК 821.161.2.09

Миненко Юрій

ЖАНРОВА ПРИРОДА ГЕРАЛЬДИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

У статті проаналізовано погляди дослідників, як українських, так і польських, на визначення геральдичної поезії як жанру. Гербові вірші схарактеризовано як зразки емблематичної чи панегіричної поезії. Крім того, геральдичну поезію розглянуто як самостійний жанр.

Ключові слова: геральдична поезія, епіграма, панегірик, шляхта.

В статье анализируются взгляды исследователей, как украинских, так и польских, на определение геральдической поэзии как жанра. Гербовые стихи относили к эмблематической или панегирической поэзии. Кроме того, геральдическая поэзия рассматривается как самостоятельный жанр.

Ключевые слова: геральдическая поэзия, эпиграмма, панегирик, шляхта.

The opinions of Ukrainian and Polish researchers on determination of heraldic poetry as a genre are analysed in the article. Coat of arm verses attributed to the emblem or panegyric poetry. In our time a heraldic poetry is examined as an individual genre.

Key words: heraldic poetry, epigram, panegyric, gentry.

Гербові вірші становить собою один з найпродуктивніших жанрів української барокової літератури. В основі виникнення геральдичної поезії, що має ще античні корені, покладена потреба оспівати видатну особу. Як стверджується в «Київській поетиці 1637 р.», в основу геральдичного вірша слід брати добродетельності особи, якій цей твір присвячується, «ще зручніше брати за основу для стемми суворість і чистоту звичаїв предків цієї особи, славетні подвиги, що їх вони звершили, або прояви шляхетності їхніх душ» [4, с. 140].

Не дивно, що М. Довгалецький, поетика якого відзначається підвищеною увагою до барокових жанрів, стосовно геральдичної поезії використовує синонімічний термін – дифірамбічна поезія. «Дифірамбічний, або геральдичний вірш, винайшов якийсь фіванець, який першим, як кажуть, співав гімни. У цьому вірші він оспівував честь і славу якоїсь видатної особи, звертаючись до зірок, прапорів, гербів, стріл або й до цілого родоводу» [3, с. 277].

Можна навіть сказати, що спочатку існувала традиція дифірамбічної поезії, яка пізніше злилася з традицією геральдики. Остання полягає у створенні колективних, родових, особистих та інших емблематичних знаків, які носили прикладний характер, однак бароко опоетизувало ці елементи. У геральдичних текстах відбилася не лише практична, а й естетична потреба, своєрідне художньо-філософське бачення світу [9, с. 143]. Так, пантеїстичне відчуття єдності людини з навколишнім світом знаходимо у вірші на герб – зображення великого хреста – Л. Барановича:

Обыкоша издавна люде именити

Различныя печати в родѣх своих мѣти.

Кто звѣром, кто птенцем дом свой печатлѣет,

Кто мечем, кто стрѣлою, кто солнцем свѣтлѣет,

А Лазар Баранович сим славится словом:

«Не хвалюся», точію о крестѣ Христовом. [2, с. 61]

У теорії шкільних поетик геральдична поезія, на відміну від емблеми й символу, не набула досить усталеної класифікації. Ми лише подекуди натрапляємо на характеристики цього жанру. Тому й не дивно, що геральдичні вірші шкільних поетик художньо виглядали дещо слабшими. Поетики бароко не виділяють геральдичну поезію в окремий жанровий різновид, як панегірики та емблематичну поезію. Проте слід зазначити, що саме поетичним жанрам у творах теоретиків бароко не пощастило найбільше, адже поетики загалом не відбивали художнього процесу літератури бароко [10, с. 217-263].

Посилений інтерес літератури бароко до емблематики витікає із властивого їй прагнення до наочності, причому не тільки візуальної, а й тієї, що призначалася для внутрішнього, «духовного зору» й полягала в наочному вираженні абстрактних понять, явищ і т.д. Суть емблематичної літератури – в предметній реалізації вторинних (переносних) значень, у прагненні представити абстрактні уявлення і поняття в зримій, предметно-наочній формі. Так виявляє себе характерна для бароко «алегоризуюча свідомість», яка всюди шукає приховані співвідношення і відповідності, особливо ж між сферою абстрактного та наочно-предметного. Загалом тяжіння до метафізичного сприймання світу у бароко вимагало створення певної системи символів, що допомагали б досягти складності і незбагненності людини, її душі та помыслів. Такі особливості зумовили широку популярність детально розглянутого вище жанру емблеми в XVII – XVIII ст. у слов'янському світі.

На відміну від звичайної емблематичної поезії (малюнок й епіграма до неї), геральдичні вірші за малюнок мали герби певного роду, символічне тлумачення яких дозволяло автору показати всі чесноти

і достоїнства власників гербів. Слід, проте, зауважити, що на час постання української геральдичної поезії герб посідав у цьому синтетичному жанрі провідне місце, будучи «головним текстом», тоді як власне вірш виступав у ролі коментаря, «художнього глосарію» до нього [6, с. 560].

Попри досить широку увагу до геральдичних віршів дослідників пізніших епох вони по-різному визначали генезу і жанр геральдичної поезії. Так, Д. Чижевський, наголошуючи на здебільшого духовній домінанті нашої літератури як на особливій характеристиці українського бароко, виділяє «гербовну поезію як галузь світської емблематичної поезії». «Це – вірші до гербів тих осіб, міст та вельможних родів, якими так часто прикрашені українські стародруки» [12, с. 226].

Д. Чижевський наголошує, що незважаючи на таку класифікацію, гербові вірші мають на Україні значно старшу традицію, аніж звичайні емблематичні. Герби як емблеми зустріваємо вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв'язати витлумачення гербів з емблемами відомі на Заході з самих початків геральдики. Саме ж тлумачення клейнодів цілком відповідає традиції емблематичних віршів.

Головною рисою, що відрізняє геральдичні вірші від інших емблематичних, є та більша свобода, з якою може витлумачувати автор таких віршів емблеми, що входять у склад клейнода: лицар, стріла, хрест, місяць, корона, зорі, річки – все це лише теми для вільних варіацій на тему лицарської шляхетної цноти, наголошує Д. Чижевський. Там же, де витлумачення заводило б автора занадто далеко, він може обійти емблеми мовчанкою.

Д. Чижевський вважає гербові вірші епіграмами за формою вираження, як згодом і В. Крекотень, який звернув увагу на наявність у них багатьох стилістичних текстових подібностей. Характер естетичної насолоди в читача епіграм – досить своєрідний. «Його не мусить цікавити лише форма вірша, але не мусить цікавити і лише зміст. Цей зміст (...) буває іноді досить тривіальним: зміст сентенцій «Іфіки» («ієрополітики» – Ю.М.) дійсно не відрізняється глибиною. Інтелектуальна насолода, що її дає емблематичний вірш, полягає не лише в змісті, не лише в думці вірша, а також і в порівнянні, яке є головним елементом вірша та малюнка. Найбільш оригінальне, нечесане, вразливе порівняння – ось те, що розвинена емблематика барока найбільше цінила. Порівняння має бути до певної міри парадоксальне, на перший погляд, може, навіть невірне. Воно має зближувати зовсім далекі речі» [12, с. 204]. До порівняння можна також додати неодмінні повтори, логічний наголос на ключових словах, співзвуччя, словесні ігри та ін.

Д. Чижевський доводить, що гербові мотиви були широко розповсюдженими, знаходячи відлуння геральдичної поезії в «творах інших гатунків». Це підтверджує вагомість цього жанру барокової поезії, який був «не лише зовнішньою поверховою властивістю присвят друкованих (та писаних) творів» [12, с. 238].

Висновки про емблематичність стематів у польському літературознавстві були підтверджені у дослідженнях Я. Пельца. Відомий польський науковець виводить генезу емблеми як такої, якій властива метафоричність бачення світу крізь призму прихованих речей, саме з середньовічної геральдики, що підтверджує давнє походження геральдичних текстів. Емблема, за Я. Пельцом, постає на стику пластичного мистецтва і мистецтва слова, це, власне, втілення рівноваги семантики образу й семантики слова [14, с. 27].

Цілком суголосні думкам Д. Чижевського паралелі знаходимо і в Л. Ушкалова: «Українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну. Виникнувши ще в другій половині XVI століття, геральдична поезія набуває в Україні особливого розмаху якраз під добу бароко» [11, с. 39].

Жанр геральдичної поезії, однак, історично визначали й інакше: «У XVII столітті усталився цільний тип панегіриків з текстами, оздобленими гравюрами, що використовували геральдичну символіку, де повторюваним мотивом був герб чи його елемент. На багатьох друках однаково як польськомовних, так і українських, на відступах титульної сторінки виступають стемати – словопластичні композиції, що склалися із зображення герба і вірша, а також девізу. Міг то бути герб автора і вірші, ним писані друзям, часами форма дедикації для митрополита чи іншого високого церковного достойника і нарешті для особи, яка фундувала друк» [13, с. 72]. Геральдичний текст В. Делуга визначає як різновид панегірика, в якому поет не просто вихваляє мецената, адресата, а підносить його герб, дошукуючись алюзій, знаходячи ідейний зв'язок чи співвідношення між гербовим знаком і чеснотами адресата [13, с. 72].

Панегіриками також вважав вірші на герби український дослідник початку XX століття П. Попов, детально описуючи принцип створення саме геральдичних віршів: «За основну і вихідну точку панегірика звичайно було тлумачення герба (клейнода) тієї людини, що на її честь панегірик писано. Вважалося за обов'язкове, щоб автор з одного боку утворив паралелі між емблемами герба і якомога найвіддаленішими історичними й іншими подіями та речами з метою довести «старожитність клейнода», а з другого боку – щоб він зв'язав гербові емблеми з похвалою цій самій особі. Отже, похвала шляхетській родовитості представників вищого класу (здебільша людей військових і духовних) є, так-би мовити, основний мотив і *raison d'être* цього літературного жанру в XVII в. Досягали це засобами, що мали в собі виразну позначку схоластичної літератури з її нахилом до символів, алегорій, метафор, рисковитих та несподіваних порівнянь, численних варіацій одного й того-ж самого мотиву, вчених мітологічних та інших екскурсів, то-що» [7, с. 685-686]. При цьому слід зважати на той факт, що на початку XX століття українське бароко ще не було добре вивчене, а жанри відповідно нерідко могли змішуватися.

Геральдична поезія слугувала засобом заохочення потенційних меценатів і благодійників, завдяки яким існували тодішні освітні центри. Не можна, однак, говорити про цей мотив як про визначальний при створенні текстів аналізованого жанру, про що йшлося вище. Нерідко творенням компліментарної, панегіричної літератури, до якої належить і геральдична поезія, займалися найосвіченіші верстви суспільства – викладачі і студенти, що зумовило активний розвиток образної системи цього жанру. Прикладом такої кваліфікації геральдичної поезії є аналіз П. Поповим панегірика Крионовича Л. Барановичу. «Вражінню від панегірика, взагалі, сприяє те, що автор, хоча й далеко не байдужий до кар'єри й вигід, (...) – все-ж ніби-то щиро захоплений був близькою до нього особою Барановича і вдячний був йому за його щедроти» [7, с. 684].

Прикметно, що В. Кречотень при розгляді жанрових форм тодішньої поезії враховує також позалітературне, прикладне, етикетне призначення віршових творів і, відповідно, форми їх реалізації, публікації, доведення до реципієнта, так би мовити, форми їх провадження. «Геральдичні епіграми загалом є звичайним для XVII ст. елементом прикняжнього реквізиту. Це – різновид емблематичних віршів. Як і кожна емблема, геральдична композиція має три частини: заголовок, малюнок і пояснювальну епіграму. У геральдичних емблемах та малюнках зображено герби аристократичних родів, конкретних представників цих родів, міст, установ. Заголовки, як правило, вказують, кому герб належить. Епіграма коментує герб, даючи панегіричну характеристику його носію в подяку за допомогу при створенні книжки... Зміст епіграми зводиться до панегіричного оспівування чеснот гербоносця через перелік чи тлумачення атрибутів герба» [5, с. 15]. Геральдичні епіграми були здебільшого анонімні, але в їх авторстві неважко запідозрити діячів, причетних до появи відповідних видань.

Погляд на геральдичну поезію як на окреме й повноправне явище літератури бароко усталівся у новітній час. Вона виконує панегіричну функцію, слугуючи засобом звеличення певної місцевості або окремих осіб, але не безпосередньо, а швидше опосередковано. «Геральдичні вірші – твори, що пояснюють значення гербів держави, міста, роду (...) Із найдавніших геральдичних віршів відомі твори на герб міста Львова, на герб («клейнод») князя Острозького (Герасим Смотрицький), підканцлера князівства Литовського Льва Сапіги (Андрій Римша)» [1, с. 238–239]. Як самостійний жанр барокової літератури явище гербових віршів розглядається і в російському літературознавстві. Л. Сазонова, виділяючи його в окремий розділ, зазначає: «До традиції *picta-poesis* (тобто зображальної поезії. – Ю.М.) належить і такий синтетичний жанр, як геральдична поезія» [8, с. 311].

У монографії М. Сорока вказує на дві великі групи барокової поезії, що відрізнялися способом утворення зорового образу: курйозну та емблематичну [9, с. 11]. В останній він виділяє емблему, символ та геральдичний вірш, адже у жанрі геральдичного вірша з усією очевидністю виявилися основні ознаки емблематичної поезії: алегорично-символьна емблематика герба й аналітичне поєднання зорового образу та поетичного тексту.

Складність класифікації, очевидно, була зумовлена двома різними способами творення: синтетичним та аналітичним. У першому випадку геральдичний знак – стема – утворювався з самого поетичного тексту (вірш Г. Смотрицького «На герб князів Острозьких» мав форму герба цього роду). Такий різновид належить власне до курйозної поезії, про що свідчить поетика «*Hortus poeticus*». У другому випадку це складне утворення, в якому аналітичне зображення герба поєднується із поетичним текстом (більшість відомих нам геральдичних віршів). Тому й не дивно, що геральдична поезія в поетиці «*Luca*» (1696) розглядається одночасно у двох розділах: емблематичної і курйозної поезії [9, с. 143].

Проте тематика геральдичного вірша в обох випадках була однаковою, що й об'єднувало їх – пошанування володаря герба і тлумачення його елементів. Диференційною ж ознакою такого поділу виступає формальна особливість геральдичної поезії, що полягає в різних способах утворення зорового образу. Це ще раз засвідчує важливість зовнішнього зорового аспекту в поетичній системі бароко.

Отже, жанр геральдичного вірша є одним з найпопулярніших різновидів поезії в українській літературі епохи бароко. У віршах на герби чесноти шляхтича вихваляються не безпосередньо, а через елементи його герба. Вихваляється, умовно кажучи, не сам власник, а його герб через походження і тлумачення окремих елементів, на які спирається увесь вірш. На сьогодні у літературознавстві усталівся погляд на гербові вірші як на самостійний жанр, хоч у різні часи його відносили до емблематичних чи панегіричних віршів.

Література:

1. Білоус П. В. Історія української літератури XI – XVIII ст. : навч. посіб. / Петро Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 424 с.
2. Геральдичні вірші / упоряд. В. І. Кречотень, М. М. Сулима // Українська поезія. Середина XVII ст. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 49–61.
3. Довгалецький М. Поетика (сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. – К. : Мистецтво, 1973. – 435 с.
4. Київська поетика 1637 року / пер. В. Кречотня. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 118 – 154.
5. Кречотень В. Українська книжна поезія середини XVII ст. / Володимир Кречотень // Українська поезія. Середина XVII ст. [упоряд. В.І. Кречотень, М.М. Сулима]. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5–23.
6. Помазан І. Візуальна поезія доби бароко як синтетичний жанр в освітній системі на Україні / Ігор Помазан // Вчені записки Харківського гуманітарного інституту «Народна українська академія». – Харків : Око, 2002. – Т. 8. – С. 557–562.

7. Попов П. Панегірик Крщоновича Лазарю Барановичу – невідоме чернігівське видання 80-х років XVII в. / П. Попов // Юбілейний збірник на пошану академіка Дмитра Йвановича Багалія – К. : З друкарні Української Академії Наук, 1927. – С. 668–697.
8. Сазонова Л. И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Лидия Сазонова; Рос. Акад. наук; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 896 с.
9. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – XVIII ст. / М. Сорока. – К. : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. – 208 с.
10. Українське бароко : наукове видання / керівник проекту Д. С. Наливайко : у 2 т. – Харків : Акта. – Т.1. – 635 с.
11. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії / Леонід Ушкалов // Есеї про українське бароко. – К. : Факт, 2006. – С. 20–66.
12. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський; видання підготував О. Мишанич. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
13. Deluga W. Kijowskie druki emblematiczne XVII i XVIII-wiecznych wydań polsko- i łacińskojęzycznych / Waldemar Deluga // Mediaevalia Ucrainica : ментальність та історія ідей. –К., 1993. – Том II. – S. 69–97.
14. Pelc J. Obraz-słowo-znak / Janusz Pelc. – Wrocław-Warszawa-Kraków : Wydawnictwo Polskiej Akademii nauk, 1973. – 280 s.

УДК 821.161.2.09

Мовчанюк Володимир

ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА І АРХІТЕКТОНІКА ПОЕМИ «ТАРАСОВА НІЧ»

У статті проаналізовано художню семантику і архітектоніку поеми «Тарасова ніч». Окрему увагу приділено жанровим особливостям поеми.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, художня семантика, архітектоніка, жанрові особливості.

В статье проанализированы художественная семантика и архитектура поэмы «Тарасова ночь». Особое внимание уделено жанровым особенностям поэмы.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, художественная семантика, архитектура, жанровые особенности.

The article analyzes the fiction semantics and architectonic of the poem «Night of Taras.» Special attention is paid to the genre features the poem.

Key words: Taras Shevchenko, poetry, fiction semantics, architectonic, genre features.

Особливе місце поеми «Тарасова ніч» у творчості Шевченка великою мірою визначається тим, що хронологічно це перший твір патріотично-історичної тематики. Поема написана у Петербурзі 6 листопада 1838 року. У прижиттєвих виданнях та автографі рукописної збірки «Поезія Т. Шевченка. Том первый» (ІЛ. Ф. 1. № 18. Арк. 79 звор. – 82 звор.) твір не датований. Ця дата зазначена у виданні «Поезії Т.Гр.Шевченка, заборонені в Росії» (Женева, 1890. С. 4–10), де фрагменти поеми надруковано за рукописом М. Г. Щербака, що не зберігся (Див. текстологічний коментар у: Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у 12 томах. Поезія 1837 – 1847. – К., 2001. Т. 1. – С. 416–417. Текст поеми також цитуємо за цим виданням).

В поемі виразно зазвучали провідні для неї мотиви і образи: кобзар, Україна, Гетьманщина, козаки, гетьмани, могила, мотиви слави, волі («доля-воля») козацької, і найбільш помітний – мотив туги за славним минулим, героїчні образи якого мали пробуджувати почуття національної гордості й неприйняття сучасного поневоленого стану батьківщини. Власне, з ідейно-художнього комплексу цих образів і мотивів починає формуватися поетична історіософія Шевченка.

Ідейна спрямованість поеми, її політичний підтекст, що насторожив цензора і був пов'язаний з ностальгічними згадуванням про Гетьманщину, яка «вже не вернеться», але те, гідне пам'яті, яке з нею пов'язане, «повік не забудем», здобула своє яскраве художнє втілення і вираження у головному історіософському мотиві цього та інших ранніх творів на історичну тему. Власне, цими патріотичними мотивами формується образ Шевченка як поета національного, а з другого боку, і поета політично неблагонадійного. Це помітив цензор «Кобзаря» 1840, вилучивши з тексту твору рядки, що торкалися теми Гетьманщини й України (рр.15 – 16, 45 – 64, 131 – 136). На ці ж мотиви звернули увагу й тоді, коли розглядали Шевченкові твори у справі Кирило-Мефодіївського братства. Важливість історично-патріотичної теми поеми вперше акцентував П. Куліш у захопленій оцінці твору, з якого й починає свій аналіз першої збірки поета у листі до нього від 25 липня 1846: «Самое мужественное из Ваших произведений в «Кобзаре», самое оконченное и самое народное по складу и простоте есть «Тарасова ночь» (без пропусков). С ним могут поспорить «Тополя» и «Думка», но здесь история важное дело!» [1. с. 40]. До речі, додана в дужках Кулішева примітка свідчить, що, принаймні в середовищі культурної еліти, яка оточувала Шевченка, поширювалися ті примірники «Кобзаря», що вийшли без купюр. Таке припущення підтверджує, зокрема, і рукописне ілюстроване видання М. Башилова і Я. де Бальмена «Wirszy T. Szewczenka» (1844), де не тільки є всі вилучені рядки, а й збережено графічний поділ на змістово-тематичні фрагменти – так, як вони розташовані у повнішому першодруку.

В основі поеми «Тарасова ніч» – козацька битва, очолена Тарасом Федоровичем (Тарасом Трясило, як називає його «Історія Русів») проти польсько-шляхетського війська коронного гетьмана С. Конєцпольського, що відбулася 25 травня 1630 під Переяславом. «Тарас Трясило, – писав Шевченко у приписав до поеми «Гайдамаки», – вирізав поляків над Альтою, і та ніч, в котру те трапилось, зовється Тарасова, або кровава (Бантиш-Каменський)» [2, Т. 1, с. 661]. Головним історичним джерелом поеми була «Історія Русів», що поширювалася тоді у списках. Саме у ній описана подія має назву «Тарасова ніч» [3, с. 52]. Про це свідчить і згадка у повісті «Близнецы»: «...и на этом же месте, по сказанию Конисского, совершилась кровавая, или Тарасова, ночь ...» [2, Т. 4, с. 17]. На це джерело вказують і відтворена у поемі загальна канва подій, і окремі деталі.

«Тарасова ніч» хронологічно є першою з ранніх історичних поем, які за образно-стильовим ладом відбивають характерні ознаки Шевченкової романтичної творчості. Художню особливість і своєрідність як романтичного твору визначила орієнтованість на зафіксоване у народних думках і піснях бачення національної історії. Прикметно, що Шевченко, звертаючись до тем минувшини, наратором у поемі

робить народного співця-кобзаря. «Цей образ, – писав Ю. Івакін, – з одного боку, вихоплений з життя (дитячі враження поета), а з другого – є творчим переосмисленням книжної романтичної традиції. У світовій романтичній поезії 20–40-х років (Вальтер Скотт, С. Гоцинський, Т. Падура, В. Жуковський, О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Язиков, М. Маркевич, Л. Боровиковський, А. Метлинський, Є. Гребінка та багато інших) образ народного співця (барда, скальда, «баяна», бандуриста тощо) був традиційним» [4, с. 103]. Це можна, з одного боку, трактувати як усвідомлене художньо-композиційне рішення, а з другого, і як інтуїтивний вибір стилю, найоптимальнішого способу ретрансляції народних історіософії, суспільно-етичних та естетичних ідеалів. Бо саме народне бачення, виявлене в українських думах та історичних піснях, той етичний пафос, яким вони перейняті, Шевченкові був найбільш близький. Отже, художня своєрідність «Тарасової ночі», як і своєрідність інших ранніх історичних поем, зауважував В. Шубравський, «зумовлювалась і досвідом епічних жанрів уснопоетичної творчості. Думи, оповіді, історичні пісні, легенди були для поета джерелом пізнання не тільки духу історії, а й засобів художнього зображення» [5, с. 272].

Композиційна структура поеми – три частинна: вступ (рр. 1 – 14) і частина епілогу (рр. 137–144) представляють мовленнєву партію автора, теперішній час автора; представлений у вступі кобзар в оточенні «хлопців і дівчат» – головний суб'єкт наративної структури поеми, своєю розповіддю-співом він трансформує минулий історичний час головних подій, в художній теперішній історичний час представлених сюжетних перепитів; нарешті третім складником композиційної структури поеми є мовленнєві партії головного героя, вкраплені у розповідь кобзаря; але історичний час героя, час зображених подій, художньо набуває, особливо у роздумах над долею України, сучасного авторові часового підтексту. Образ кобзаря, що колоритно представлений в експозиційній частині твору, знову з'являється у епілозі поеми, творячи т. ч. її композиційне кільце. Характер зображення кобзаря у цій поемі, має схожі риси з образом кобзаря з вірша «Перебендя», особливо коли порівняти діапазон їхнього пісенно-музичного репертуару. Саме візуальний образ народного співця, та його оточення, інші штрихи, що його домальовують («На розпутті кобзар сидить / Та на кобіз грає, / Кругом хлопці та дівчата, / Як мак процвітає <...> Грає кобзар, виспівує, / Аж лихо сміється...») (рр. 1–14), формує неповторну, сповнену динаміки і стрімкого розвитку, експозицію поеми. Зміст його розповіді надає поемі характерного, так співзвучного темі епічного колориту, що певним чином позначається на його жанровій структурі, стилізованій під історичну народну пісню. Кобзарський репертуар поет означає акцентуванням його тематики: «Грає кобзар, виспівує, / Вимовля словами, / Як москалі, орда, ляхи / Бились з козаками, / Як збиралась громадонька / В неділеньку вранці, / Як ховали козаченька / В зеленім байраці» (рр. 5–12), та, що особливо прикметно, підсумковою для експозиційної частини і лейтмотивною для поеми та інших ранніх творів («Іван Підкова», «До Основ'яненка», «Гайдамаки») темою ностальгії за Гетьманщиною: «»Була колись гетьманщина / Та вже не вернеться». Цей сумний двовірш у першодруку навіть виділено як мікро-строфу, що також важливе для архітекτονіки твору. Пауза, що виникає при такому композиційному вирішенні, – строфу можна сприймати як своєрідну кобзарську «заплачку», дозволяє співцеві-оповідачу змобілізувати свою енергію на емоційне, експресивне розгортання цієї теми. Тому початок нової частини поеми (рр. 17–64) подано як початок пісні, з характерним для фольклорної поетики психологічним паралелізмом: «Встає хмара з-за Лиману, / А другая з поля, / Зажурилась Україна – / Така її доля! (рр. 17–20). Означена у такий спосіб тема України розгортається далі в драматично схвилюваній інтонаційній гамі з висхідним наростанням емоційної експресії («Зажурилась, заплакала, / Як мала дитина. / Ніхто її не рятує... / Козачество гине, / Гине слава, батьківщина, / Немає де дітись») (рр. 21–26), яку поет збагачує логічними аргументами, та рядом історичних фактів: «Виростають нехрещені / Козацькі діти, / Кохаються невинчані, / Без попа ховають, / Запрудана жидам віра, / В церкву не пускають! / Як та галич поле криє, / Ляхи, уніати / Налітають – нема кому / Порадоньки дати» (рр. 27–36). Розгорнуті у поемі історичні деталі, як помічено дослідниками, поет залучає з названих джерел («Історія Русів», альманаху «Запорожская старина»). Так уперше в Шевченкових текстах з'являється сповнений трагізму й історіософського наповнення образ батьківщини, що перебуває у стані беззахисності, а тому вся її спільнота зазнає занепаду й руїни.

Власне, таке переживання долі України, що вперше у національній літературі піднеслось до трагедійного пафосу, мотивує перехід до теми збройних виступів на захист покривдженої Батьківщини, а далі до центральної теми поеми – повстання Тараса Трясила. В такому ж динамічно експресивному схвилюваному темпоритмі кобзар-наратор акцентує на болючих для національної пам'яті історичних невдачах – поразках повстань С. Наливайка та Павлюка, що особливо акцентується анафоричними структурами, короткими, ніби обірваними повідомленнями, сповненими гіркоти і болю зойками кобзарєвої душі. Вони наче вихоплені з хроніки подій: «Обіззався Наливайко – Не стало кравчини! / Обіззавсь козак Павлюга – За нею полинув!» (рр. 37 – 40). Далі з'являється ім'я центрального героя – Т. Федоровича (Трясила). У його монолозі кобзар-поет мотивує причину повстання, яке той очолив. Діями ватажка керує глибока стурбованість гіркою долею поневоленої України: «Обіззавсь Тарас Трясило / Гіркими сльозами». Експресивності, проникливого ліризму цей монолог набуває завдяки формі прямого звертання, розмови з Україною (форма, до якої Шевченко вдаватиметься не раз у ряді творів такого тематичного спектру): «»Бідна моя Україно, / Стоптана ляхами! / Україно, Україно! / Ненько моя, ненько! / Як згадаю тебе, краю, / Заплаче серденько...»» (43–48). Монолог героя продовжує хвиля запитань, які з особливою переконливістю виявляють тяжкі переміни, що сталися з Україною: «Де

поділось козацтво, / Червоні жупани? / Де поділась доля-воля? / Бунчуки? Гетьмани?» (рр. 49–52). З характеру запитань випливає, що вони перебувають у площині іншого часу, – часу автора, й описують образ сучасної йому України. У поемі, як і в інших творах на історичну тематику, події минувшини подано через призму рефлексій над сучасним станом України. Це особливо відчувається у радикальності постановки питань, загалом у нагромадженні питальності, що з наростанням драматизму акцентується за допомогою риторичних фігур, пауз, несподіваної переміни синтаксису й переміни об'єкта звертання: «Де поділося? Згоріло? / А чи затопило / Синє море твої гори, / Високі могили?...», що трансформується в сумні констатації: «Мовчать гори, грає море, / Могили сумують, / А над дітьми козацькими / Поляки панують» (рр. 53–60). Довершують композиційну лінію нарощування трагічного переживання долі України, несподівані у такому контексті кличні форми, що підкреслюють непогамованість відчаю кобзаря-поета: «Грай же, море, мовчіть, гори, / Гуляй, буйний, полем – / Плачте, діти козацькі, / Така ваша доля!» (рр. 61–64).

Так, мотивуючи збройний протест проти завойовників етичним за своєю природою почуттям глибокої відповідальності за Україну, Шевченко підносить героя локального українсько-польського протистояння до постаті національного масштабу. Він стає першим із ряду Шевченкових історичних персонажів ретранслятором авторового трагедійного бачення сучасної йому України. Адже зміст монологу явно виходять поза часові межі подій, що лягли в основу сюжету поеми. Така глибока стурбованість долею батьківщини, смілива постановка питань національного буття відразу стала явищем у духовній історії України, початку боротьби за її відродження зброєю поетичного Слова, насаженого патріотичними почуттями національного пророка. І мотив плачу над долею батьківщини, що також вперше у творчості Шевченка прозвучав саме у «Тарасовій ночі», був уже проекцією пророчих його плачів періоду «Трьох літ».

Більша частина рядків палкого патріотичного монологу головного героя (рр. 45–64), потрапивши під увагу цензора, була скорочена і не ввійшла у видання 1840. Але навіть у такому порізаному варіанті поема насторожила керуючого Третім відділом імператорської канцелярії Л. Дубельта, який переглядаючи твори арештованого у 1847 поета, акцентував у їхньому описі: «Ця п'єса написана з явною метою порівняння тодішнього буття Малоросії з сучасним. Автор говорить, що козаки під владою росіян, і вигукує: «Україно! Болить серце за твою долю. Де твоя свобода, гетьмани, казачтво?...» [6, с. 49]. У полє зору поліції поема «Тарасова ніч» потрапила і після смерті поета. Видана у 1860 окремим виданням, вона знаходила свого читача серед простолюду. Селянам її роздавав Г. Честахівський біля могили поета у Каневі.

Наступні після монологу героя чотири графічно виділених фрагменти (рр. 65–124) складають основну подієву частину поеми. У них змодельовано мотиви і заклик до збройного виступу, хід того протистояння, його завершення й емоційний підсумок. Дії героїв і учасників битви також відтворено через призму кобзарської пісні у відповідному їй емоційно-схвильованому реєстрі з характерними синтаксичними повторами («Обізвась Тарас Трясило / Віру рятовати, / Обізвася, орел сизий, / Та й дав ляхам знати! / Обізвася пан Трясило: / «А годі журиться! / А ходім лиш, пани-брати, / З поляками биться!»», рр. 65–72), варіюванням мотивів, переходами від сумних нот плачу і журби до заперечення цього настрою, а далі прямого заклику до збройного козацького діла. Цей дуже сконденсований, але переповнений внутрішньою динамікою переживань героя композиційний фрагмент (рр. 65–72), рельєфно виявляє художню логіку поеми, прагнення автора досягнути ефекту пробудження національного почуття, щоб мотиви трагізму трансформувати в енергію протесту, й долання настроїв поразки. Власне, в руслі таких творчих ідей, особливого значення у семантичній структурі поеми набуває оповідь про один із фактів тої історичної спроби зважитись на боротьбу із ворогом.

Окремим фрагментом у поемі представлено батальні картини. Минулий розповідний час нарації, передаючи напругу і динаміку бойових дій, трансформується у теперішній історичний. Картину битви Шевченко komponує, орієнтуючись знову ж на народнопісенну поетику. Йдеться про акцентування уваги на постаті головного героя поеми, ратне завзяття якого передано традиційними фольклорними конструкціями, для яких характерним є принцип гіперболи, спрощеного узагальненого зображення: «Вже не три дні, не три ночі / Б'ється пан Трясило. / Од Лимана до Трубайла / Трупом поле крилось» (рр. 73–76). В такому ж стилі змодельовано і образ ворога та характер протистояння з ним: «Ізнемігся козаченько, / Тяжко зажурився, / А поганий Конєцпольський / Дуже звеселився» (рр. 77–80). За допомогою мінімуму поетичного тексту автор передає протистояння обох таборів. Варто відзначити, що Шевченко, відтворюючи напругу і тривалість того протистояння, близький до «Історії русів». У поемі маємо типове для фольклору піднесення героя (у називанні його козаченьком іде нагромадження позитиву, тоді як у характеристиці ворога – негативу). У такій характеристиці закладається принцип контрасту як на рівні образів головних героїв, так і на рівні протиставної композиційної структури. Вона є принципом зображення героїв-антагоністів і їхніх дій у рр. 81–90. Згаданий в «Історії Русів» «Польський празник, Панским телом называемый, который они отправляют с пальбою и пиршествами...» [3, с. 51] Шевченко відтворює через образ Конєцпольського, акцентуючи його панську схильність до бенкетування («Зібрав шляхту всю до купи / Та й ну частувати»). У Трясила ж на противагу до шляхетського гультьяства – його самодисципліну, турботу про товариство, увагу до його думки. Атмосферу козацької ради передано діалогічними формами (рр. 81–88): ««Отamani товариші, / Брати мої, діти! / Дайте мені порадоньку, / Що будем робити? / Бенкетують вражі ляхи...»», народним розмовним стилем мудрої,

іронічної в оцінці ворога відповіді («Нехай собі бенкетують./ Нехай на здоров'я!»), афористичною ви-тонченістю народної мови («Нехай кляті бенкетують./ Поки сонце зайде. / А ніч-мати дасть пораду – / Козак ляха знайде» (рр. 93–96), що водночас несе у собі приховані натяки.

Головну сюжетну батальну подію поеми, що визначила її назву, композиційно виділено в окремий фрагмент (рр. 97–108). Цю кульмінаційну подію твору поет передає за допомогою динамічної й макси-мально лаконічної розповіді кобзаря-наратора. У її відтворенні використано принцип народнописенного паралелізму, коли дії людей супроводжують певні явища і стани природи. Вони також означають час і характер військової операції: «Лягло сонце за горою, / Зірки засіяли, / А козаки, як та хмара, / Ляхів обступали. / Як став місяць серед неба, / Ревнула гармата, / Прокинулись ляшки-панки – / Нікуди вті-кати!» (рр. 97–104). Завершує картину бою схід сонця над полем битви: «Зійшло сонце – ляшки-панки / Покотом лежали», – панорамний зоровий образ. Втім, в описі бою він рухається у річищі фольклор-ної поетики, особливо активно звертаючись до варіативних повторів – тричі повторює «ляшки-панки», що несе у собі негативну соціально-національну конотацію. Опис битви, власне, й завершує подієву фазу сюжетного розвитку. Наступна складова композиційної схеми твору, – розв'язка (рр. 109–124) й осмислення того, що сталося. Погляд поета все ще прикутий до поля нічної баталії. Конкретний істо-ричний контекст семантизує образ Альти. Її знову ж подано панорамно. І це згущує відчуття страшної реальності («Червоною гадюкою / Несе Альта вісті...») й водночас привносить у ту реальність контекст метафоричний, історично пісенний, і відповідно інше, народне, сприйняття тої ночі як символу козаць-кої перемоги («Заспівали козаченьки / Пісню тії ночі, / Тії ночі кривавої / Що славою стала / Тарасові, козачеству, / Ляхів що приспала») (рр. 119–124). Втім, навіть у такому стилізованому фольклорними кліше описі перебігу подій, поет досить послідовно, відповідно до «Історії Русів», передає важливі мо-менти того протистояння: «Поляки собравшись в великих силах под командою Короннаго Гетмана, Конецпольскаго, повели атаку на стан Козацкий, ... Нападение повторяемо и всегда отбиваемо было несколько дней с великим уроном Польским. Наконец, Козаки, дождавшись Польского праздника, Пан-ским телом называемого, который они отправляют с пальбою и пиршествами, выслали в ту ночь полз-ком знатную часть пехоты своей в одну ближайшую балку, и на разсвете ударили с двух сторон на стан Польский ...» [3, с. 51].

Динамізму розгортання сюжету поеми надає досконале її тематичне компонування. Кожний новий фрагмент, що, як правило, починається яскравим зоровим образом зі сфери природи, дає певний міні-мум художньої, логічно вивершеної інформації.

Зоровим панорамним образом поет починає і наступний змістовий фрагмент (рр. 125–136), що скла-дається з трьох катренів, – епічний епілог кобзарської пісні: «Над річкою, в чистім полі / могила чорніє, Де кров текла козацькая, / Трава зеленіє» (рр. 125–128). Тут мотив слави козацької з попередньої строфи розгорнуто вже на іншому рівні, – рівні історичної пам'яті. Сумні спогади, що час від часу зринають у думках козацьких нащадків («Згада козак Гетьманщину, / Згада та й заплаче!») (рр. 131–132), навіюють і надію на непроминальність тієї слави, її історично-національну, суспільну значущість. Тому попри сумний мотив, завершальний акорд епічного епілогу містить і оптимістичну ноту: «Було колись, па-нували, / Та більше не будем!.. / Тії слави козацької / Повік не забудем!..» (рр. 133–136). Цим мотивом, що знову й знову варіативно звучатиме у «Івані Підкові», «До Основ'яненка», Шевченко започатковує історіософський, націософський дискурс його поетичної думки.

У початкових двох строфах епілогу поеми (рр. 137–144) суб'єктом мовлення, як і на початку поеми, знову стає автор. У полі його уваги кобзар, що завершив свій виступ – історичну розповідь. Перегуку-ючись із початком твору ці зорові образи творять композиційне кільце поеми, що надає вишуканості й композиційної вивершеності її художній структурі. Поет акцентує живий контакт свого героя з слухача-ми: «Умовк кобзар, сумуючи: / Щось руки не грають. / Кругом хлопці та дівчата / Слізеньки втирають» (рр. 137–140). Тут, як і в «Думи мої, думи мої», відтворено бачення Шевченком емоційної сугестивності свого поетичного слова. Зворушений до сліз читач, що сприймає його слово душею, має певне програ-мовне значення у насиченій рефлексіями творчості поета. І початки таких творчих рефлексій – навіть не у програмному «Думи мої, думи мої» (бо він написаний пізніше), а саме у цьому історіософському творі.

Образ кобзаря, що став емоційним ядром поеми, як в експозиційній частині, так і в епілозі, наповнив її особливим національним колоритом, а водночас і романтичним духом свободи, внутрішньої мужнос-ті, готовності оптимістично прийняти будь-які повороти долі. Таке враження навіює пісенне завершен-ня поеми, – фінальний акорд поеми, яким є кобзарева жартівлива приспівка: «Нехай буде отакечки! / Сидіть, діти, у запічку, / А я з журби та до шинку, / А там найду свою жінку, / Найду жінку, почастую, / З вороженьків покепкую» (рр. 145–150). Характерне зображення кобзаря, як людини багатой душевної натури, митця широкого діапазону, знову ж таки вперше Шевченко нашікував у поемі «Тарасова ніч», розвинувши й поглибивши програмно у «Перебенді».

Композиційний прийом поеми, за яким у основу її наративної структури поставлено образ кобзаря, все ж не став вирішальним чинником її віршової організації. Шевченко не вдався до віршової стилізації думи, а писав звичайним своїм 14-складовиком; тільки остання приспівка кобзаря – у ритмі шумки (4 + 4) 4/ [7, с. 301].

Отже, з жанрового боку «Тарасова ніч» є оригінальною художньою формою, – історичною поемою з виразними елементами стилізації під народну історичну пісню. А рефлексії над долею України нада-ють цьому творові історіософського змісту. Тому його історизм, подібно як історизм «Історії Русів»,

що була основним джерелом поеми, трансформується в наснажений етичним переживанням автора потужний своєю сугестивною силою міфологізм. Мотив сучасності, – на думку С. Смаль-Стоцького, – у поемі головний. Втім, такий висновок, як і його не дуже переконливе заперечення щодо жанру поеми як історичної («Тарасову ніч» (її, як і поему «Іван Підкова» він схильний «вважати хіба тільки історично-побутовим спомином» [8, с. 59], дають підстави розглядати її як історіософську рефлексію.

Власне, ідейно-художню семантику поеми, її задум, її історіософську думку, увиразнює послідовно витриманий принцип композиційного протиставлення картин минулого і поетового сучасного, піднесення колишньої козацької слави, над тим поглинутим буденністю духовним станом, який характеризує козацьких нащадків. Показовим щодо такого принципу контрасту є і останній фрагмент розповіді кобзаря. В ній поет концентрує увагу на картині поля, де як нагадування про полеглих за волю «Могила чорніє, / Де кров текла козацькая»). Ця точка історичного простору, символічно поєднує в контрастну опозицію героїку минулого і повне затишшя як стан теперішнього. Акцентовані образи асоціативно розгортаються в рефлексію, в мотив туги за Гетьманщиною, козацькою героїкою, нагадування про непроминальність слави: «Тії слави козацької / Повік не забудем!..». Цей побудований на принципі поєднань і протиставлень образно-тематичний комплекс стає домінантними і в поемі «Іван Підкова» та посланні «До Основ'яненка», що склали окрему тематичну групу, своєрідний історичний триптих «Кобзаря» 1840.

Література:

1. Листи до Тараса Шевченка / Сканування та обробка : Максим, «Ізборник» (<http://litopys.kiev.ua>). – К., 1993. – 384 с.
2. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Шевченко; редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. Наукова думка, 2001.
3. Кониський Г. Історія Русів або Малої Росії / Г. Кониський. – Москва, 1846. – 322 с.
4. Івакін Ю. Образний світ / Ю. Івакін // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. – К., 1980. – С. 98.
5. Шубравський В. Є. Жанри / В. Є. Шубравський // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. – К., 1980. – С. 192–302.
6. Бородін В. С. Шевченко і царська цензура. Дослідження та документи 1840–1862 років / В. С. Бородін. – К., 1969. – 169 с.
7. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка / Ф. Колесса // Фольклористичні праці. К., 1970. – 169 с.
8. Смаль-Стоцький С. «Тарасова ніч» // С. Смаль-Стоцький // Т. Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003. – 237 с.

УДК 811.161.2'367.622'367.623'366.54

Нестерова Наталія

ТИПОЛОГІЯ СИНТАКСИЧНИХ ВІДМІНКОВИХ ТА ПРИЙМЕНИКОВО-ВІДМІНКОВИХ АД'ЄКТИВІВ У ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

У статті на прикладі поетичних творів Т. Шевченка докладно схарактеризовано кваліфікаційні ознаки синтаксичної ад'єктивації. Засвідчені в прикметниковій сфері відмінкові та прийменниково-відмінкові форми досліджено на тлі морфологічного та синтаксичного мовних рівнів. Вирізнено грамему родового, що виконує роль центрального репрезентанта синтаксичних атрибутів, зацентовано увагу на аналітично представлених формах орудного і місцевого відмінків, а також компонентах, на позначення яких використовують термін «прикладка».

Ключові слова: іменник, прикметник, транспозиція, синтаксична ад'єктивація, відмінок, відмінкова форма, прийменниково-відмінкова форма, атрибутивна синтаксема.

В статье на примере поэтических произведений Т. Шевченко подробно характеризуются квалификационные признаки синтаксической адъективации. Падежные и предложно-падежные формы, функционирующие в сфере прилагательных, исследуются на морфологическом и синтаксическом языковых уровнях. Выделяется граммема родительного падежа, исполняющего роль центрального репрезентанта синтаксических атрибутов, акцентируется внимание на аналитически представленных формах творительного и предложного падежей, а также компонентах, для обозначения которых используется термин «приложение».

Ключевые слова: существительное, прилагательное, транспозиция, синтаксическая адъективация, падеж, падежная форма, предложно-падежная форма, атрибутивная синтаксема.

In the article the qualification features of syntactical adjectivation on the examples of poetic works of T. Shevchenko are characterized in detail. Certified in the adjectival area substantive and substantive-case forms are investigated from the position of morphological and syntactical language levels. The grameme that serves as the central representative of syntactic attributes is pointed out, the focus on analytically presented forms of instrumental and locative cases and the components which are indicated as «apposition» is stressed.

Key words: noun, adjective, transposition, syntactical adjectivation, case, case form, prepositional-case form, attributive syntaxeme.

Постановка наукової проблеми та її значення. Т. Шевченко – один із найвідоміших творців світової літератури, поетичне мовлення якого вирізняється своєрідним індивідуальним авторським стилем. У його доробку використано цілу низку оригінальних мовно-виражальних засобів, що неодноразово були об'єктом наукових пошуків лінгвістів. Водночас спадщина відомого Кобзаря настільки велика й багатогранна, що ще століттями буде предметом наукового дослідження.

Аналіз останніх досліджень наукової проблеми. Протягом останніх років лінгвістичну шевченкіану поповнила велика кількість праць, у яких різнопланово описано поезію Кобзаря. Індивідуальний авторський стиль Т. Шевченка досліджували І. К. Білодід, Л. А. Булаховський, В. С. Ващенко, В. М. Русанівський, С. Я. Єрмоленко, А. К. Мойсієнко, Н. В. Слухай та ін. Проте в їхніх працях сконцентровано увагу переважно на особливостях лексико-семантичного матеріалу письменника, зокрема архаїзмах, історизмах, діалектизмах, просторічних елементах. Натомість синтаксична ад'єктивація відмінкових та прийменниково-відмінкових форм іменників у творах Т. Шевченка опрацьована меншою мірою. Потреба поглибленого осмислення переходу синтетичних та аналітичних субстантивів до синтаксичної сфери прикметника зумовлює **актуальність** обраної теми. **Мета** статті полягає в теоретичному дослідженні неморфологізованого ступеня ад'єктивації відмінкових та прийменниково-відмінкових форм як явища, що відбиває асиметрію мовних знаків. Реалізація поставленої мети зумовлює розв'язання таких **завдань**: 1) розглянути проблему дослідження синтаксичної транспозиції в мовознавстві; 2) схарактеризувати семантичні ознаки синтетичних та аналітичних відіменникових атрибутів; 3) вирізнити центр і периферію відмінкових і прийменниково-відмінкових форм іменників, які виконують роль означальних компонентів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Основоположником теорії транспозиції вважають швейцарського мовознавця Ш. Баллі, послідовника Ф. де Соссюра. Учений першим звернув увагу на великі потенційні можливості транспозиції у сфері синтаксичних досліджень. Він писав: «Категорії являють собою реальність, і якщо мова з такою легкістю переводить знаки з однієї категорії в іншу, то це відбувається за допомогою сукупності спеціальних засобів транспозиції, які мова передає в розпорядження мовлення...» [1, с. 143]. Питання транспозиції, досліджені Ш. Баллі, отримали подальший розвиток у працях Л. Теньєра, Є. Куриловича, М. Докуліла,

О. Есперсена та ін. Для тлумачення цього поняття Л. Теньєр уживає термін «трансляція». Є. Курилович для означення транспозиції використовує термін «деривація». Проблема транспозиції знайшла своє обґрунтування у працях Е. Бенвеніста, В. Г. Гака, О. А. Земської, О. С. Кубрякової, В. В. Бабайцевої, В. В. Богданова, М. Д. Степанової та ін. На матеріалі української мови відповідну проблематику сьогодні активно вивчають І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, Н. Ф. Клименко, А. П. Загнітко, Є. А. Карпіловська, В. М. Ожоган, О. Г. Межов, А. С. Джура, А. Ю. Габай, Н. М. Костусяк та ін.

Термін «транспозиція» вживають у вузькому і широкому значенні. У вузькому розумінні транспозиція стосується переходу слова з однієї частини мови до іншої або її вживання у функції іншої частини мови. Розрізняють два ступені транспозиції: 1) неповну, або синтаксичну, транспозицію, коли змінюється тільки синтаксична функція вихідної одиниці без зміни її морфологічної належності до відповідної частини мови; 2) повну, або морфологічну, транспозицію, коли утворюється слово іншої частини мови [6, с. 717]. Наслідком морфологічної транспозиції є повна зміна морфологічного оформлення вихідної основи, а синтаксичної – зміна синтаксичних функцій вихідної одиниці без повної зміни її морфологічного оформлення. У першому випадку основа стає репрезентантом нового слова, членом нової парадигми, у другому – воно продовжує поєднуватися зі своїми вихідними морфологічними показниками або змінює їх лише частково. Транспозиція в широкому розумінні маркує будь-яке переносне вживання мовної форми, зокрема, транспозиційні ознаки можуть стосуватися морфологічних і синтаксичних категорій, комунікативних типів речення тощо.

Розгляд частини мовної синтаксичної транспозиції відбиває характер функційних взаємопереходів слова як основної морфологічної одиниці. Залежно від частин мови, у яку переходить слово, лінгвісти зазвичай розрізняють субстантивацію (перехід в іменники), ад'єктивацію (перехід у прикметники), вербалізацію (перехід у дієслова), адвербіалізацію (перехід у прислівники) та прономіналізацію (перехід у займенники).

Ад'єктивація (лат. *adjektivum* – прикметник), або перехід частин мови у прикметник, є одним із видів міжкатегорійної транспозиції. У прикметник може перейти іменник, дієслово та прислівник. Існує три ступені переходу: синтаксичний, морфологічний і семантичний. «Синтаксичний ступінь переходу у прикметник є початковим, але функціонально визначальним ступенем, коли вихідне слово виступає в синтаксичній позиції прикметника, проте не змінює формальних морфологічних ознак вихідної частини мови» [3, с. 169].

Причину ад'єктивації слід вбачати передусім у зміні категорійної функції слова, яку воно виконує як частина мови, наприклад, іменник називає предмети, дієслово – дію чи стан тощо. Явище, коли словоформа іншої частини мови починає вживатися в ролі прикметника – передавати ознаку предмета – спричинене змінами в структурі речення й позицією слова, у яку воно потрапило внаслідок цих змін [2, с. 138]: *Вже на світ займалось, Вийшов я (який?) з ножем (яким?) в халяві* З Броварського лісу, *Щоб зарізатись* [5, с. 323]; *...верби (які?) в ряд, Ставок (який?) під кригою в неволі* І ополонка – воду брать... [5, с. 37]; *А він, знай, співає, Та дрібно, та рівно, як бога блазає, Поки вийде злодій (який?) на шлях погулять з ножем (яким?) у халяві, – піде руна гаєм, Піде та замовкне – нащо щебетать?* [5, с. 25]; *А на коні сидить охляп, (який?) У світі – не світі, (який?) І без шапки* [5, с. 180]. Іменник у присубстантивній позиції виконує роль атрибута й функціонує як неузгоджене означення. У такий спосіб відбувається зміна синтаксичної функції слова, що характерне для синтаксичного ступеня ад'єктивації.

Синтаксичний різновид транспозиції перебуває в безпосередньому зв'язку з морфологічними відмінками іменника. У сучасній українській літературній мові роль репрезентантів синтаксичної відмінкової ад'єктивації виконують відмінкові та прийменниково-відмінкові форми, серед яких центр структурує грама родового. Докладне дослідження джерельної бази дало змогу зацентувати на семантичній спеціалізації цієї відмінкової форми, ужитої в атрибутивній позиції. У поетичних творах Т. Шевченка безприйменниковий родовий функціонує як маркер посесивно-атрибутивного значення: *От де, люде, наша слава, Слава України!* [5, с. 55]; *Свідок слави дідівщини* З вітром розмовляє, *А внук косу несе в росу, за ними співає* [5, с. 57]. На нашу думку, у межах розгляданої групи доцільно розмежувати два різновиди компонентів. До першої варто зарахувати мовні одиниці з виразно вираженою семантикою посесивності. До них належать іменники передовсім на позначення назв істот. Наприклад: *Мордуй невіру бусурмана!* [5, с. 150]; *І сім'ю, Сім'ю слав'ян роз'єдинила, І тихо, тихо упустила* Усобищ лютую змій [5, с. 189]. Другу групу моделюють засвідчені в атрибутивній площині субстантиви – назви неістот. Вважаємо, що їхньою диференційною ознакою є послаблений вияв семантики належності. Наприклад: *Тяжко, тяжко мені стало, Так, мов я читаю Історію України* [5, с. 181]; *А на давнім пожарищі Іскра братства тліла, Дотлівала, дожидала Рук твердих та смілих, – І дождалась...* [5, с. 189]; *Чия знала, ще сповита, Що тая цариця – Лютий ворог України, Голодна вовчиця!..* [5, с. 214]; *Не заріже батько сина, Своєї дитини, За честь, славу, за братерство, За волю Вкраїни* [5, с. 187]; *І забудеться срамотня Давня година, І оживе добра слава, Слава України, І світ ясний, не вечірній Тихо засіяє...* [5, с. 245]; *Стоїть в селі Суботові На горі високій Домовина України, Широка, глибока* [5, с. 223]; *І засвітив, любомудре, Світоч правди, волі...* [5, с. 189]; *Просвітились! та ще й хочем Других просвітити, Сонце правди показати Сліпим, бачиш, дітям!..* [5, с. 238]; *І слово правди і любові В степи і дебри рознесли!* [5, с. 279]; *А я тихо Богу помолюся, Щоб усі слав'яне стали Добрими братами, І синами сонця правди, І еретиками, Отакими, як Констанцький Єретик великий!* [5, с. 190]; *І розвіє тьму неволі, Світ правди засвітить, І помоляться на волі Невольничі діти!..* [5, с. 223]. Попри те що в поезії Т. Шевченка

реченневих побудов із родовим відмінком другого різновиду значно більше, іменники – синтаксичні атрибути, які належать до першої групи, вважаємо центральними. Такі кваліфікаційні ознаки, на нашу думку, пов'язані із семантичною спеціалізацією цих компонентів. Релевантними ознаками лексем, що функціонують як носії посесивно-атрибутивного значення, є дериваційний зв'язок із субстантивами-суб'єктами у вихідних реченневих побудовах. А суб'єктні компоненти, згідно з тлумаченнями сучасних функційних граматистів, моделюють насамперед іменники – назви істот. Вважаємо, що саме ці субстантиви є ідентифікатором посесивної ситуації, у якій виразно виявлена ознака володіння. На підтвердження своїх міркувань наводимо приклад: *То воля **господа*** [5, с. 279] ← ***Господь** має волю (**Господові** належить воля)*. Отже, як засвідчують усі подані вище реченнєві побудови, безприйменниковий родовий належності характеризує предмет, позначений опорним іменником і залежить від нього [2, с. 47].

Крім безприйменникового родового, у прикметниковій сфері засвідчені прийменникові (аналітичні) форми таких відмінків:

1) родового: *Єсть у мене **цири**й батько (**Рідного** немає) – Дасть він мені раду з вами, Бо сам здоров знає, Як то тяжко блукать в світі **Сироті без роду**...* [5, с. 64]; *Горить **Скутар**, стиха робота, І хлопці сходяться; зійшлись, Люльки з **пожару** закурили, На байдаки – та й потягли, Рвучи червоні гори-хвилі* [5, с. 151]; *Попід горою, яром, долом, Мов ті діди високочолі, Дуби з **гетьманичини** стоять* [5, с. 37];

2) орудного: *Бо таки й **письма**, спасибі, Москалі навчили, І в косі був, бо й москалі Тойді, бач, носили Сиві коси з **кучерями** Усі до одного, І борошном посипали, Бог їх зна для чого!* [5, с. 316]; *Хрестами І візерунками з **квітками** Кругом листочки обведу Та й списую Сковороду Або Три царіє со дари* [5, с. 307]; *Чумак іде, подивиться Та й голову схилить; Чабан вранці з **сопількою** сяде на могилі, Подивиться – серце нис: Кругом ні билини!* [5, с. 50]; *Уже й хату розкидали, І сволок з **словами** На угілля попалили!..* [5, с. 213]; *...а пороги **Меж очеретами** ревуть, стогнуть – розсердились, Щось страшне співають* [5, с. 62]; *Та діточок у їх бігма, А смерть з **косою** за плечима* [5, с. 225]; *Ночували ляшки-панки В будинках з **жидами**, Напилися, простяглися Та й...* [5, с. 80]; *Дяк співа, Попи з **кадилами**, з **кропилом**; Громада – ніби нежива, Анітелень...* [5, с. 82]; *І книжечок з **кунштिकाми** В Ромні накупила* [5, с. 285]. Значеннєвий діапазон указаних прийменниково-відмінкових форм досить розгалужений, зокрема пов'язаний із такими семантичними різновидами: а) посесивно-атрибутивним: *А він байдуже – п'є, гуляє Та **жида** з **грішми** виглядає* [5, с. 287] ← *Жид має гроші (**Жид** володіє грошима)*; *Вернулися Люде з **рушниками**, з святим хлібом обмінени* [5, с. 229] ← *Люде мали рушники*; б) просторово-атрибутивним: *Застогнала Гора над **Чигирином*** [5, с. 219] ← *Гора стоїть (розміщена) над Чигирином*;

3) місцевого, що зазвичай функціонує разом із прийменником у (в) і, крім додаткового атрибутивного значення, вказує на особливості одягу, метали, інші предмети: *«Грає синє море», А сам плаче, за тобою І твоя громада **У сіряках!**..»* [5, с. 61]; *Панну у **жупані**, Таку кралу висватали, Що хоч за гетьмана, То не сором* [5, с. 229]; *І в коморі, і надворі, На току й на ниві, І діточки, як квіточки, Й самі чорнобриві, **У жупанах** походжають, Старців закликають На обіди, а багаті – То й так не минають* [5, с. 312]; *І я плачу; а тим часом Пишними рядами Виступають отамани, Сотники з панами І гетьмани; всі в **золоті** У мою хатину Прийшли, сіли коло мене І про Україну Розмовляють, розказують...* [5, с. 62]; *Черепок, гниле корито Й костяки в **кайданах!*** [5, с. 222].

Одним із засобів атрибутивного функціонування іменників є прикладка, що має такі дві найважливіші диференційні ознаки: семантичну (прикладка дає предмету іншу назву) і граматичну (виражається іменником): *Обізвався козак **Павлюга** – За нею полинув* [5, с. 43]; *«Наш отаман **Гамалія**, Отаман взятий: Забрав хлопців та й поїхав по морю гуляти...* [5, с. 152]; *Росла дочка **Мар'яна**, а виросла як пана-на...* [5, с. 115]; *«Дочко моя, Мар'яна, Оддав тебе за пана, За старшого, багатого, За сотника **Івана**»* [5, с. 117]; *...Вона боїться, щоб Чернець Не засвітив Галату знову Або гетьман **Іван Підкова** Не кликнув в море на ралець* [5, с. 152]; *І згадав сирота **Степан** в неволі Свою далеку Україну, нерідного батька старого, І коника вороного, І нерідную сестру **Ярину*** [5, с. 207]; *Бабусю **Настю** поховали І ледве-ледве одволали Трохима-діда* [5, с. 229]; *Пана **Яна** нема дома, Ні з ким розмовляти* [5, с. 259]; *Сина **Йвана** молодого Оддали в солдати За те, що ти не навчила Панів шанувати* [5, с. 270]. Наведені приклади засвідчують, що в поезії Т. Шевченка домінують прикладки – власні назви істот у називному відмінку.

Як показує досліджуваний матеріал, атрибутивні значення відмінкових і прийменниково-відмінкових форм охоплюють різноманітні оцінні характеристики. О. В. Кульбабська зазначає, що вони «вносять додаткові характеристики до суб'єкта чи об'єкта мовлення, сприяють структурній лаконічності й семантичній утіленості речень» [4, с. 356].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, дослідження відмінкових і прийменниково-відмінкових форм іменників, які функціонують у творах Т. Шевченка, дало змогу вирізнити субстантиви, що, крім своєї власне-предметної семантики, виконують вторинну атрибутивну роль. Як засвідчує корпус дослідницького матеріалу, засобами маркування спрямованих у прикметникову позицію субстантивів є безприйменникові форми родового та прийменниково-відмінкові форми родового, орудного та місцевого. У вказаній ієрархії цент відмінникової ад'єктивації становлять компоненти, модельовані грамою родового. Перспективним є комплексне вивчення синтаксичної ад'єктивації на матеріалі творів сучасних українських письменників.

Література:

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Изд-во иностр. лит., 1955. – 416 с.
2. Безпояско О. К. Граматика української мови. Морфологія : [підручник] / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Либідь, 1993. – 336 с.
3. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті : [монографія] / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1988. – 256 с.
4. Кульбабська О. В. Вторинна предикація у простому реченні : [монографія] / О. В. Кульбабська. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 672 с.
5. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко ; авт. вступ. ст. Олесь Гончар. – К. : Дніпро, 1989. – 541 с.
6. Українська мова : Енциклопедія / [редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін.]. – 3-є вид., зі змінами і доп. – К. : Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2007. – 856 с.

УДК 821.161.2.09

Павлюк Ігор

УКРАЇНСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА 1920-1930-Х РОКІВ

У статті досліджено історично закономірні й ідеологічно деструктивні тенденції існування офіційної та опозиційної публіцистики в замкнутій тоталітарній державі 1920-1930 років у контексті потенційного поглиблення і згортання в ній демократичних свобод, збереження національної ідентичності та виходу на глобальні загальнолюдські проблеми.

Ключові слова: публіцистика, тоталітаризм, демократизація, націоналізм.

В статье исследованы исторически закономерные и идеологически деструктивные тенденции существования официальной и оппозиционной публицистики в замкнутом тоталитарном государстве 1920-1930 годов в контексте потенциального углубления и свертывания в ней демократических свобод, сохранения национальной идентичности и выхода на глобальные общечеловеческие проблемы.

Ключевые слова: публицистика, тоталитаризм, демократизация, национализм.

The article examines the historical patterns and ideologically destructive tendencies of the existence of official opposition in literary journalism closed totalitarian state of 1920-1930 in the context of deepening and potential clotting in it democratic freedoms and the preservation of national identity and access to global human problems.

Keywords: journalism, totalitarianism, democratization, nationalism.

Українська публіцистика 1920-1930-х років охоплює широкий територіальний і змістово-проблемний діапазони націєтворчого буття, складаючись із окремих ідеологічно-світоглядних дискурсів, як-от: українська публіцистика в УРСР, в Західній Україні, окупованій Польщею; в Підкарпатській Україні (під владою Чехо-Словаччини); на Буковині (під владою Румунії); в діаспорі, еміграції (в Німеччині, Франції, Америці тощо), включаючи публіцистику національно-визвольних змагань, історію робітничо-корівського руху («Треба керувати робітниками так, щоб вони працювали на користь партії» (газета «Вісті», 5 грудня 1924 р.), публіцистику періоду непу («Господарсько-Кооперативний Часопис»), друкованих і рукописних видань січових стрільців (часописи «Бомба», «Самохотник», «Самопал», «УСС»), публіцистику на сторінках тогочасних українських літературних журналів.

У публіцистичній брошурі «Якої ми хочемо автономії та федерації» М. Грушевський писав про національно-територіальну автономію як про об'єднання всіх етнічних українських земель з усіма державними атрибутами. А в статті «Очищення огнем» критикував шовіністичну політику більшовицької Росії щодо України, зазначаючи, зокрема, що «Московська буржуазія всяких сортів сподівається, що цим більшовицьким «товаришам» справді вдасться «вбити хохла», і більшовизм, перш, ніж загинути самому, підріже і кине під ноги московському капіталізму назад Україну з її хлібцем, цукорцем, вугіллям та іншими добрими речами» [2, с. 81–84]. У економічній статті «Святі права» М. Грушевський із досадою твердить, що аграрна реформа не була проведена планово і розважно, через що багато людей залишилися «без засобів для прожитку» [3]. Як публіцист перший президент України відомий ще з 1917 р. низкою публікацій: «Вільна Україна», «Хто такі українці і чого вони хочуть», «Звідки пішло українство і до чого воно йде», починаючи зі статті «Велика хвиля», де він заявив, зокрема, що «нічого більш помилкового не може бути тепер, як витягнути старі українські петиції й подавати їх знову уряду як наші домагання в даний час», запропонувавши радикально перейти від культурно-освітніх до політичних вимог. М. Грушевський-публіцист редагував науковий орган українознавства «Україна», газету «Голос Поділля» (1919 р.), есерівські часописи в еміграції «Борітеся – поборете!», «Наш стяг».

Проти русифікаторської політики на західноукраїнських землях відкрито виступав один із найпомітніших тогочасних українських публіцистів С. Єфремов, який у своїх статтях, памфлетах, картинах, що друкувалися у періодичних виданнях «Зоря», «Киевская старина», «Правда», «Нова Рада», «Рада», «Україна», «Украинская жизнь», відкрито полемізували з більшовицькою владою в Україні, системою казармених порядків, викриваючи також продажних провідних журналістів у памфлеті «Фельдфебель у Вольтерах» і попереджуючи про корінну небезпеку «в отій нікчемній, вбогій, чванькуватій до повної нестями літературі» [4, с. 180]. За осуд у своїй публіцистиці ксенофобії, антисемітизму він був розкритикований «своїми», зокрема, Д. Донцовим, М. Міхновським, Оленою Пчілкою.

Загалом же українська публіцистика постреволюційного періоду як складова різноманітного динамічного літературного процесу ставала модерною за змістом і за формами, прагнучи інтегруватися в загальносвітовий літературно-мистецький процес і надолужити прогаяне за період стагнації та заборон. Вона маркована знаковим у національному сенсі світоглядно-ідеологічним памфлетом націонал-комуніста М. Хвильового «Про «сатану в бочці» або про графоманів, спекулянтів та інших просвітян» на сторінках додатку газети «Вісті ВУЦВК», який започаткував відому літературну дискусію 1925-1928

років, ще надрукувавши в 1925 році книгу памфлетів «Камо грядеши?», у 1926 році – «Думки проти течії», серію памфлетів «Апологети писаризму» в журналі «Валіте», які спричинили політичний злам у літературній дискусії, адже тодішня влада на чолі з Й. Сталіним та тодішнім генсеком ЦК КП(б)У Л. Кагановичем потрактували цей публіцистичний твір як виразну ідеологічно небезпечну диверсію проти радянської влади, заборонивши друкувати нову статтю М. Хвильового «Україна чи Малоросія?», розпочавши на ділі однопартійну дистиліацію ідеологем через замовчування голодомору, творення «культу особи», зросійщення культурно-інформаційного простору.

М. Рильський, наприклад, у своїх творах безпосередньо не реагував на суспільно-політичні події 1920-1930-х років, відкрито не виявляючи обурення проти задушливої літературно-мистецької атмосфери, лише його публіцистична стаття «Моя апологія, альбо самооборона» (часопис «Більшовик». – Київ, 1923, 23 вер.) викликала гострі напади офіційної критики проти письменника, які спричинили до арешту та майже річного ув'язнення у 1931 р.

Тобто в цей час саме публіцистика найчастіше була найвагомішим приводом для арешту соціально заангажованих митців.

Знакові тогочасні публіцисти – діячі українського громадського відродження. Серед них голова Директорії УНР, Головний Отаман УНР, організатор періодичного видання «Тризуб» у Парижі на початку 1920-х років С. Петлюра. У 1900-х роках він працював у «Добрій новині» (Львів, 1903 р.), «Літературно-науковому віснику» (Львів, 1902-1907 рр.), «Селянинові» (Чернівці, 1903 р., Львів 1904 р.), «Киевской старине» (Київ, 1904), секретарем щоденника «Рада» в Києві, співредактором легального соціал-демократичного часопису «Слово». Йому належать книги публіцистики «Голос минувшего» (Петербург, 1913 р.), «Іван Франко – поет національної честі» (1913 р.), «Незабутні» (1918 р.), «Сучасна українська еміграція та її завдання» (1923 р.). Серед жанрово багатой (стаття, замітка, есе, фейлетон, нарис) публіцистичної спадщини С. Петлюри також його відозви, заяви-заклики, накази, епістолярій. А загалом публіцистика отамана висвітлювала проблеми історії, освіти і «Просвіти», національні та культурні проблеми, партійне життя, війну, політику, дипломатію, охорону здоров'я тощо. Це була публіцистика активного українського державника.

Із засвоєнням кращих полемічних традицій класиків – І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Черемшини, ніби продовжуючи розпочату М. Хвильовим дискусію, виступав як публіцист у цей час в українських та зарубіжних (в основному російських) періодичних виданнях дієвий український політик у складі українського уряду, член ЦК УСДРП В. Винниченко, який, сповідуючи соціал-демократичні принципи, в еміграції (Відень) створив тритомну публіцистичну мемуаристику (історію української революції з березня 1917 р. до грудня 1919 р.) під назвою «Відродження нації», ідея якої, на його думку, можлива лише при умові монолітної єдності національного колективу. Про гостроту і глибину публіцистично-полемічного стилю В. Винниченка свідчить його надрукований у газеті «Українські вісті» (Париж, 1928) «Одвертий лист до М. Горького», який, як відомо, не дав дозволу на переклад своїх творів українською мовою, вважаючи її «наречієм», де В. Винниченко доказово, принципово ставить акценти на самобутності української мови і називає М. Горького адептом перманентної шовіністичної політики («валуєщини») російського самодержавства.

Авторами як віршованої публіцистики, так і загалом публіцистичних різножанрових текстів, інкрустованих іронією, сарказмом, були також Б. Лепкий, В. Поліщук, М. Могилянський, «культурний» поет, перекладач, літературний критик, публіцист близький до київської школи неокласиків Л. Мосендз, лірик із фейлетонно-публіцистичним стилем В. Бобинський, відомий революційний поет-футурист М. Семенко, який «переглядав світів основу» та «до останнього гудзика в одязі» переробляв життя, написавши в 1927-1936 рр. памфлет «Континенти і люди», видавши у 1930 р. збірник своїх памфлетів та віршів «Європа і ми», прославляючи СРСР та критикуючи націоналістичний світ у своїй віршованій публіцистиці 1932-1933 рр. (див. цикли «Німецькі діла», «Американські оповідання»), виданій окремою збіркою «Міжнародні діла» після відвідування автором Німеччини.

Статті Б. Лепкого, скажімо, «Вовки і вівці», «На рятунок української державності», «Національна свідомість», «Шляхи української національної ідеї» актуальні й досі. Його промови, серед яких «Велика традиція українського народу не дасть йому загинути», «950 літ хрещення Русі-України», сповнені публіцистичного пафосу.

Поет, романіст В. Поліщук у нарисі «В боротьбі за волю», розповідає про масові розстріли більшовиками української інтелігенції, експропріації матеріальних цінностей та вивезення їх з України.

Неокласик, трибун-публіцист, прозаїк, критик-полеміст М. Могилянський був членом конституційно-демократичної партії, зустрічався з Г. Плехановим, дискутував з В. Леніним.

До співробітництва в газеті «Більшовик» М. Семенко залучив М. Бажана, який захоплювався кінематографом, був редактором публіцистичних фільмів на кіностудії, працював у журналі «Кіно», писав кіносценарії та публіцистичні статті, есе, нариси, серед яких «О. Довженко. Нарис про митця», «Люди, книги, дати. Статті про літературу», «Путі людей», «Думи і спогади».

У газеті «Боротьба» із замітки «З робітничого життя», коротких нарисів, памфлетів, статей «Лист з села», «Маленький фейлетон», «Малюнки життя», «Неньковці», «Попівська грязь», «Уривок з щоденника» розпочалася публіцистична творчість Г. Косинки, у якій він акцентує на поточних проблемах «молодої Країни Рад», щиро й переконливо проповідуючи соціалістичні ідеї.

Апологія бунту, протест проти русифікаторської ролі російської православної церкви тощо звучить у публіцистиці І. Багряного, який активно працював і друкував свою різножанрову публіцистику в часописах «Глобус», «Всесвіт», «Життя й революція», «Червоний шлях», «Наші позиції», газеті «Українські вісті» та інших і яка вийшла друком окремою книгою в Україні у 2006 році. Нею автор боровся «за національну гідність і волю свого народу, за незалежність України», гострим словом критикуючи «сталінський тоталітарний режим, викривав російський шовінізм, відгукувався на події в СРСР, аналізував світове політичне життя» [1].

Драматично склалася доля ще одного емігранта У. Самчука, який, друкував свої подорожні нотатки, статті, фейлетони, нариси на початку 1920-х років у часописах «Літературно-науковий вісник» (Львів, Київ), «Самостійна думка» (Чернівці), «Розбудова нації» (Берлін). Основна ж публіцистична творчість його припадає на 1938-1944 роки, коли він редагував у 1941-1943 роках газету «Волинь» під німецькою окупаційною владою в м. Рівне, де надрукував багато своїх суспільно-політичних та культурно-мистецьких статей, ідеологічно-програмову публіцистику МУРівського періоду: 1945-1948 роки, а публіцистика «канадського» періоду – з осені 1948 до кінця його творчого шляху. Серед ключових тем його творчості – тема українського села, національної ідентичності, збереження особистої та національної гідності в умовах окупації кількома ворожими силами. Серед відомих творів автора його публіцистичні спогади «На білому коні», «На коні вороному», «Записки на бігу», надруковані в Україні на початку 1990-х років.

У період множення та розвитку розмаїтих літературних організацій з'явився оригінальний жанр публіцистики – маніфест. Його прикладом може слугувати знакова стаття редактора урядової газети «Вісті ВУЦВК», редактора газети «Боротьба» В. Еллана-Блакитного «Без маніфесту». У ній усебічно пророблено «гострі проблеми» тогочасного культурно-історичного національного життя, продовжені в його сатиричній публіцистиці, зокрема у фейлетонах, репліках, епіграмах на конкретні злободенні теми внутрішнього та міжнародного життя під псевдонімом Валера Проноза, низка його новелістичних етюдів, начерків, серед яких «Лист без адреси», «Наші дні», «Фабрична».

Особливим друкованим органом, який пробуджував національну свідомість суспільства в Галичині та Східній Україні, підтримуючи модерністські напрямки в розвитку мистецтва та пропагуючи їх творчими засобами «літератури факту» (публіцистики) був очолюваний відомим національним публіцистом Д. Донцовим «Літературно-науковий вісник» (1922-1932 рр.), який у 1933-1939 рр. виходив у світ під назвою «Вісник», де, окрім гостро публіцистичних статей самого редактора, спрямованих на «очищення» національної ідеї від «сміття і болота» (демократизму і соціалізму), друкувалися публіцисти М. Сріблянський, М. Євшан. Тут же вміщена публіцистика П. Тичини, Б. Лепкого, Галини Журби, О. Олеся, Г. Хоткевича, М. Семенка та ін.

Проти Д. Донцова як головного рупору національної пропаганди («вісниківства») гостро виступали публіцисти-комуністи і націонал-демократи, адже «ЛНВ» був поборником «літературного імперіалізму» в красному письменстві, творчого суб'єктивізму – в критиці, волюнтаризму – в політиці, присвячуючи увагу «пекучим» культурним, економічним, церковним, політичним питанням усієї України та світу, загалом засвідчуючи дуже багату палітру публіцистичної проблематики, яка акцентує на специфічних умовах існування й розвитку української ідеї на різних геополітичних територіях України, її сутність, структуру та характер впливу на національний рух, поєднання загальноісторичних, філософських, ідеологічних оцінок всієї ідеологічної атмосфери суспільства з аналізом і проєкцією впливів особистості на його стан.

Самовбивчий постріл М. Хвильового 13 травня 1933 року символізував закінчення українського постреволюційного відродження й закінчення періоду національно-патріотичної публіцистики в УРСР. Однак цей жанр продовжував розвиватися в Західній Україні.

Оригінальний релігійний підтекст мала тогочасна поетична публіцистика О. Петрійчука-Моха, національно-світовий, культурологічний – Є. Маланюка, історіософський – Ю. Липи, оприєвлені в наукових та публіцистичних творах, серед яких «Бій за українську літературу» (1935 р.), «Українська раса» (1936 р.); «Призначення України» (1938, 1953 рр.), націоналістична – в українського публіциста, політичного та громадського діяча, юриста, основоположника, ідеолога та лідера самостійницької течії українського руху кінця XIX – початку XX ст., автора відомої брошури «Самостійна Україна» М. Міхновського, державницько-суверенницька і разом із тим європоцентрична ідея яскраво-виключно виражена в публіцистиці М. Хвильового, зокрема в його відомому полемічному трактаті «Україна чи Малоросія», циклах памфлетів («Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Апологети писаризму»). Під час літературної дискусії 1925-1927 рр. він аргументовано, з відкритим публіцистичним пафосом заперечував москвофільські світоглядні та мистецькотворчі тенденції багатьох тогочасних літераторів, орієнтуючи український культурно-інформаційний простір на стилі та напрями європейського мистецтва, які апріорі завершилися з початком масових політичних репресій 1930-х рр. і з самогубством самого речника цих поглядів. Він, як пише І. Дзюба, ревізував принцип комуністичного інтернаціоналізму як шовіністично-великодержавницький: «Ми під впливом своєї економіки прикладаємо до нашої літератури не «слов'янофільську теорію самобутності», а теорію комуністичної самостійності... Росія ж – самостійна держава? Самостійна. Так і ми самостійні...» [5] визнаючи пізніше під ідеологічним тиском свої «помилки», а у грудні 1928-лютому 1930 р. видаючи помітний часопис «Літературний ярмарок», який активно протистояв офіційній ідеологічно-мистецькій лінії компартії, вузькокласовій теорії ВУСППу,

друкуючи ідеологічно зіткані із суперечностей високопробну публіцистику, добірну прозу, поезію широкого естетичного діапазону. Романтичну мрію про «голубу Савойю» він хотів поєднати з реальною суспільно-політичною орієнтацією на «психологічну Європу» (європейський аналітизм) і «містично-революційну» Азію, «азіатський ренесанс» із його степовим хаосом.

Тогочасна українська публіцистика свідомо чи стихійно (принаймні до середини 1930-х років) намагалася формувати націоцентричну громадську думку, викликаючи, провокуючи зміни або консервуючи у свідомості різних суспільних верств критерії оцінки та механізми зміни соціальних подій, чому сприяли і нові технологічно форми передачі інформації – радіо й кіно.

Одним із перших кінодраматичних українських публіцистів став Д. Фальківський, який працював секретарем журналу «Кіно», активно друкував свою публіцистику в періодичних виданнях.

Драматично-полемічними були і стосунки публіцистів 1920-1930-х років між собою. Наприклад, Ю. Липи з Д. Донцовим, О. Телігою, Л. Мосендзом, відомого комуністичного публіциста Я. Галана та редактора журналу «Нові шляхи» І. Крушельницького, який написав про нього окреме дослідження «Джерела творчості Ярослава Галана» (1931 р.), критиковане в дусі вульгарно-партійної критики з навішуванням принизливих ярликів аж до звинувачень автора у фашизмі, через що (не без участі самого Я. Галана), журнал було закрито.

Поєднання емоцій та рацій, стихійності та системності, ліризму й драматизму, революційної жертвості та язичеського еротизму характерне для публіцистичної творчості таких різножанрових письменників, як М. Йогансен, Гео Шкурупій, О. Слісаренко, Ю. Шпол, І. Дніпровський, П. Тичини, Т. Смолича. «Переконаний комуніст» М. Ірчан, який, як і О. Досвітній – у Сан-Франциско, працюючи в газетах «Галицький комуніст» (1921-1922 рр.), «Більшовик», у канадській пресі («Українські робітничі вісті»), був журналістом, публіцистом, літкритиком у Канаді. Він залишив публіцистику й документально-мемуарного штибу («Махно і махновці: Врештешнє очевидця»), яка вперше була надрукована в органі Галицької армії «Стрілець» у 1919 р.

Серед письменників, які починали писати, завершували свій творчий шлях чи були на його піку у 1920-1930-х роках і чия публіцистика заслуговує історіографічної уваги, були П. Капельгородський, В. Петров, С. Тудор, С. Черкасенко та ін.

Так, наприклад, П. Капельгородський співпрацював у газеті «Терек» разом із відомим згодом лідером більшовицького руху С. Кіровим (тодішнім секретарем газети) і був як публіцист неодноразово під судом за підняті теми «Російська імперія – тюрма народів», «сатрап колоній» тощо з доказовим фундаментальним фактологічним матеріалом, який він зібрав і передав у Петербурзі В. Короленкові – редакторові часопису «Русское Богатство». Жовтневі революційні події в Росії 1917 року сприйняв неоднозначно, про це свідчать його публіцистичні статті «Як наш селянин у «буржуї» потрапив», «Бережіть кооперативи», «Рідні картинки», «Наші чергові завдання», віршовані фейлетони «Потік-Богатир», «Російська історія від Олександра Благословенного (Романова) до Ніколая Леніна (Ульянова)».

«Мятежний» шлях, за висловом М. Хвильового, пройшов, формуючи ідейно не тільки себе, а й інших, вимагаючи від них ідейного колективізму та самозречення заради панівної ідеології, відомий публіцист-філософ С. Тудор, який у статті «Визволення слова» писав, що «літературна боротьба – та ж класова боротьба, зі всією її нещадністю і жорстокістю, з усіма її жертвами», маючи насамперед на увазі публіцистику.

Особливої уваги варта заборонена в Радянському Союзі як ідейно шкідлива публіцистична спадщина Б. Антоненка-Давидовича, А. Любченка, а також залюбленого спочатку в революційні ідеали М. Ялового, який під псевдонімом Михайло Красний друкував у газеті «Селянська біднота» (1920 р.) агітаційно-публіцистичну казку для дорослих «Треба розжувати» – розповідь про незграбного Явдокима і революцію, а в часописі «Культура і побут» (1926. – 18 квіт.) надрукував гостру публіцистичну статтю на захист національної автентичності української культури «Санкт-Петербурзьке холуйство» – як полемічну відповідь на редакційної статті ленінградського журналу «Жизнь искусства» (1926. – № 14) «Самоопределение или шовинизм?».

Перший публіцистичний твір Остапа Вишні «Демократичні реформи Денікіна (Фейлетон. Матеріалом для конституції бути не може)» – був надрукований 2 листопада 1919 р. у газеті «Народна воля» за підписом «П. Груньський». Згодом, працюючи в часописах, скажімо, відповідальним секретарем газети «Селянська правда», на сторінках якої був надрукований фейлетон «Чудака, їй-богу!» уперше з підписом Остап Вишня. Митець регулярно друкував свої публіцистичні матеріали (в основному усмішки, фейлетони, лаконічні відгуки на події) в газетах «Вісті», «Селянська правда», а також видавав їх друком окремими книгами, серед яких «Діли небесні» (1923 р.), «Лицем до села», «Українізуємось» (1926 р.), «Ну й народ» (1930 р.) та ін.

Загалом же публіцистика Остапа Вишні, як і його драматична біографія, сповнені цілком протилежних інвектив: від виразно антирадянських – до покайно радянських.

Публіцистичним, дещо агресивним, пафосом у цей час була пройнята література-ідеологема, тобто публіцистика для дітей.

У 1920-1930-ті роки в контексті постреволуційного драматизму, пошукові нових формозмістів перебували український театр і молоде українське кіно, які за доктриною комуністичної партії мали також стати прислужниками ідеології, публіцистами-агітаторами, тому навколо них розгорялися полемічні, публіцистичні баталії у пресі, в реальному житті, на партійних трибунах різних рівнів.

Серед драматургів-публіцистів варто назвати Я. Мамонтова, який друкував також теоретичні театрознавчі дослідження, рецензії, полемічні публіцистичні статті про розвиток українського театру на кшталт «Трагікомедія – жанр нашого часу» (1928 р.), видані окремою книгою під назвою «Театральна публіцистика» (Київ, 1967.).

Варто сказати, що з публіцистичного жанру «агітки» на початку 1920-х років починалося українське документальне кіно, адже сюжетну основу саме таких фільмів складали проілюстровані лозунгами, віршованими малюнками прості сценки зі стилізованого реального життя. Сценарії ж перших публіцистичних фільмів, публіцистичні статті про них писали М. Бажан, О. Вознесенський, О. Досвітній, Г. Епик, М. Кольцов, Л. Нікулін, Ю. Яновський та ін.

На межі 1930-1940-х років як публіцист виступив О. Ольжич зі своїм пристрасним нарисом «Українська історична свідомість» (Прага, 1941 р.), де розвивається, стверджується ідея Роду як нескінченний, нерозривний ланцюг, який єднає покоління українців, апелюючи до державницької традиції, лицарських чеснот, жертвовності, відповідальності «провідної верстви» за долю соплеменників, за силу їх віри в себе для здійснення ідеї «суверенності».

Загалом же, детальніший аналіз української публіцистики 1920-1930-х років підтверджує її абсолютно цензурований, ідеологізований стан, обструкцію «інакомислія». Говорять про відносно демократичну (хоча й у стані маргінальності, меншовартісності) ситуацію на культурно-інформаційному просторі, в тих його частинах, що були під владою інших держав, не в СРСР, хоча, скажімо, «під Польщею», «на першій міжнародній виставці світової преси у Кельні «всіх польських пресових органів вказано 1674, жидівських 157, німецьких 130, українських 84, білоруських 26, російських 12 і литовських. Не сміємо мати окремого місця, окремих признаков, ні національних кольорів. Німа вистава! Не вільно ні говорити, ні писати про себе. Так поступлено з пресою міліонового племені в межах Польщі...» (див. «Назарук О. Преса. Перша міжнародна вистава світової преси в Кельні. – Львів, 1929»).

Усе ж ідеологеми, міфологеми, алогізми та інші суспільно-політичні «ізми», українські радянські «інженери людських душ», публіцисти української діаспори залишили помітний слід у розвитку національної публіцистики 1920-х років як жанру літератури ідеологізованого факту, оптимального дзеркала суспільно-політичного життя, які вони репрезентували, – свідчення болісних дискусійних трансформацій духовних процесів важкого переломного періоду для нашого народу, який виніс із них конструктивний досвід націєтворення та державоформування.

Література:

1. Багрянний І. Публіцистика / І. Багрянний. – К. : Смолоскип, 2006. – 856 с.
2. Грушевський М. Очищення огнем / М. Грушевський // Український історик. – 1984 – №01-04. – С. 81-84.
3. Грушевський М. Святі права / М. Грушевський // На порозі нової України / вступна стаття проф. Л. Винара «На порозі нової України М. Грушевського: Впровадження». – Нью-Йорк-Львів-Київ-Торонто-Мюнхен, 1992.
4. Єфремов С. Фельдфебель у Вольтерах / С. Єфремов // Історія української преси ХХ століття. – К. : НВЦ «Наша культура і наука», 2001. – С. 180.
5. Хвильовий М. Твори. У п'яти томах / М. Хвильовий; загальна редакція Г. Костюка. – Нью-Йорк-Балтімор-Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1978 – 1986. – Т. 4.

УДК 821.161.2 «19/20»

Панова Наталія

**ВНУТРІШНІЙ КОНФЛІКТ ГЕРОЯ ЯК ПРИЧИНА САМОГУБСТВА
(Б. ГРІНЧЕНКО «НА РОЗПУТТІ»)**

Борис Грінченко, відомий український письменник, зробив значний внесок у розвиток української прози. Він добре знав життя народу, умів майстерно розкрити духовний світ селян. Стаття присвячена вивченню проблеми внутрішнього конфлікту героя як головної причини його самогубства. Проаналізовано внутрішній світ героя, його думки, почуття і переживання, а також причини, що були поштовхом до самогубства.

Ключові слова: суїцидальний акт, самогубство, внутрішній світ, думки, переживання, внутрішній конфлікт.

Борис Грінченко известный украинский писатель внес большой вклад в развитие украинской прозы. Он хорошо знал жизнь народа, умел мастерски раскрыть духовный мир крестьян. Данное исследование посвящено изучению проблемы внутреннего конфликта героя как главной причины его самоубийства. Проанализирован внутренний мир героя, его мысли, чувства и переживания, а также причины, толкнувшие на самоубийство.

Ключевые слова: суицидальный акт, самоубийство, внутренний мир, мысли, переживания, внутренний конфликт.

Boris Grinchenko is a famous Ukrainian writer. He has made a great contribution to the development of Ukrainian prose. He knew the life of people very well, and he was a master of revealing the peasants' inner world. This article is devoted to researching the problem of inner conflict of the hero as the main reason of his suicide. We have analyzed the inner world of the hero, his thoughts, feelings and experiences, as well as the reasons which have pushed him to commit suicide.

Key words: suicidal act, suicide, the inner world, thoughts, feelings, inner conflict.

Актуальність дослідження полягає в тому, що Борис Грінченко (1863-1910) відомий український письменник, поет, фольклорист. Він зробив величезний внесок у розвиток української національної прози. У літературу кінця XIX початку XX ст. Б. Грінченко увійшов як майстер малої і середньої прози. У своїх творах письменник торкався різних проблем, головною з яких була любов до України та українського народу. Він добре знав життя народу, реально відтворював діяльність народницької інтелігенції, її взаємини з селянством, а також перші кроки до їх зближення. Б. Грінченко вмів майстерно розкрити духовний світ селян, їх думки, почуття і переживання. Він написав значну кількість оповідань, в яких на підставі реальних випадків розповів про непросте, а часом і дуже важке життя селянських дітей («Украла», «Олеся»). Добре знаючи життя українського народу, письменник реально зображував його на сторінках своїх творів. Слід зазначити, що твори Б. Грінченка збагатили українську літературу на межі XIX – XX століть.

У малих і середніх формах епічної творчості Б. Грінченко використовував традиційні форми письма. Нові теми, нові образи, які з'являлися в його оповіданнях і повістях, а також більш динамічний темп життя на межі століть, вимагали нові стильові прийоми, новий тип зображення. У прозі Б. Грінченка важливе місце посідає імпресіоністична психологічна новела, де на першому місці стоїть внутрішній світ героя, його індивідуальність і психологічні особливості.

Мета цього дослідження – розглянути повість Б. Грінченка «На розпутті», проаналізувати суїцидальний акт головного героя, вивчити його внутрішній світ, думки, почуття, переживання, а також причини, що були поштовхом до самогубства.

Суїцидальна тематика також знайшла своє відображення у творчості письменника. Кінчають життя самогубством герої повісті «На розпутті» Гордій Раденко і Оріся. Назва повісті свідчить про реальний стан української інтелігенції, яка була в невіданні, що робити і як зблизитися з народом. Головними героями твору є два друга, два молодих інтелігента, на початку студенти університету, що мріяли про цікаву, плідну та активну роботу з народними масами, а потім, в силу певних обставин сільські господарі – Гордій Раденко і Демид Гайдено. Кожен з них поставив перед собою мету «ближче зійтися з народом, отримати його довіру і розкрити йому очі». Герої вибирають різні шляхи досягнення мети.

Гордій Раденко вчився в університеті на юридичному факультеті. Улітку приїжджав в село до свого дядька й опікуна. Мати Гордія померла під час пологів, через п'ять років помер і батько. Гордій жив з дядьком, який був постійно заклопотаний і приділяв племіннику мало уваги. Здружившись з сільськими хлопцями Гордій проводив багато часу з ними, він по суті, став для них лідером. «... він був надзвичайно сміливий, – все це примушувало хлопців дивитися на його, мовби на старшого. А найбільше примушувало до цього те, що Гордій справді вмів перед вести, вмів отаманувати так, що інші його слухались» [1, с. 10].

Після випадку з дідом-баштанником Гордій «запанував над хлопцями». Сільські хлопці дивилися на нього, як на «вищу істоту», Гордій це знав, і йому це подобалося. Він був упевнений в тому, що сміливіший і розумніший за інших, він мав незаперечний авторитет серед сільських хлопчаків. Гордій був щасливий, він з дитинства відчував свою перевагу над іншими хлопчачами. Він любив мріяти і часто уявляв себе великим провидцем як Наполеон, або святим мучеником часів римської імперії, також бачив себе серед снігів і серед льодів, уявляв як він ламає всі перепони і своїм єдиним словом зупиняє бунт на кораблі.

Далі була гімназія та університет. Гордій намагався знайти судову практику, він був сповнений надій і будував грандіозні плани на майбутнє. Плани були ширі, чесні і не самолюбні. Гордій називав себе українським народником, він був досить демократичним, але з більш різкими поглядами. Його хвилювала доля селян. У розмові з Демидом, Гордій із запалом намагався донести думку, що народ сам в змозі вирішити, що йому потрібно.

Саме такого Гордія полюбила Ганна, майбутня дружина героя. Проте, сімейне щастя тривало не довго. Незабаром ніжні почуття притупилися, пройшла та юнацька закоханість і почалися звичайні «сірі будні». Настрій Гордія був мінливим, його дратували різні дрібниці, він часто злився без особливого приводу і практично завжди був упевнений у своїй правоті, не зважаючи на думку дружини. «Гордій принципово був дуже ліберальною людиною в справі відносин проміж жінкою та чоловіком і силкувався і в своєму сімейному житті робити так, як думає» [1, с. 44].

Соціальне походження пояснює авторитарний стиль спілкування Гордія. Він належав до стародавнього панського роду, де завжди мало місце панування над простим народом. Звичка командувати переходила від покоління до покоління. Цю звичку успадкував і Гордій. Будучи багатим і добре освіченою людиною він жив серед бідних, неуків-селян і відчував свою перевагу над ними. Гордій багато читав і багато знав, і товариші в гімназії схилялися перед його розумом і сміливістю. Він завжди це знав і відчував себе героєм. «Усе це зучало его поводитися з іншими людьми як високому авторитетові, вищій натурі з простими, вимагати від цих простих людей надзвичайної уваги до себе й послуг» [1, с. 45].

Сам Гордій Раденко не помічав, що в спілкуванні з іншими поведився зарозуміло, вимагаючи від інших подяки, часто був грубий і невдячний сам. Усе хороше, що для нього робили, він сприймав як належне. Аналізуючи поведінку і вчинки Гордія, слід зазначити про його дратівливість і незадоволеність життям, його мрії не збувалися. Він мріяв присвятити себе службі суспільству, займатися судовими документами. У сім'ї були проблеми, заробіток залишав бажати кращого. Життя для Гордія стала тим, чим вона була в реальності: «... не ясним шляхом до величного героїства, а щоденним, часом досить брудним, клопотом. Ясні Гордієві мрії поблідли, палкі надії на щастя прохололи. А без щастя життя здавалося Гордієві зовсім нерозумним, не мало мети. В мету тогосвітню він не вірив, і все частіше й частіше почала заходити йому до голови та думка, що не минає, мабуть, ні одну інтелігентну людину: нащо це все? Яка мета у всьому цьому житті? Мети він не знаходив, і це його обурювало, це робило його дратливим, нетерплячим, палким на слова» [1, с. 45–46]. Усе частіше Гордій замислювався про сенс життя і знову не знаходив його.

Сімейне життя для Гордія була однією великою проблемою. Він вважав, що в сімейному житті йому не пощастило, «вже якимись були вони різними з Ганною, не підходили один до одного». Гордій часто запитував себе: чи кохає він її? Кохає, але іноді він відчував незрозумілу ворожнечу до неї, йому здавалося, що вона не кохає його. Вагітною Анна стала дратівливою, недоторканною і сумною. На обличчя вона також змінилася, схудла, щоки впали, фігура зіпсувалася, і найголовніше, Гордій не міг спокійно дивитися на її живіт, він викликав у нього фізичну ворожість. Гордій завжди уявляв свою дружину красунею, а така Анна йому не подобалася.

Б. Грінченко зображує внутрішній світ Гордія, його думки, почуття і внутрішній стан: «І в Гордія з'явилася злість, лютість. Його одурено, він стріває в житті не те, чого сподівався. Він мав про довічну вроду, а йому кажуть, що вона в самих пісеньках. Він мав про героїські вчинки, а йому доводиться думати про гербові марки, про апеляцію, про касацію, розмовляти з гладким купцем і обороняти, може, шахрайства його – і все це на те, щоб мати шматок хліба, а шматок хліба мати на те, щоб жити, а жити... Жити на те, щоб упиватися красою, волею, правдою, добром – так думав він спершу, дурний! А тепер? Все це в самих пісеньках!! А нащо ж жити, коли так?» [1, с. 52].

Гордій думав про Бога, про віру, про щастя і вперше замислився про смерть: «Смерть – це та річ, що вона собою знищує всю вартість чого б там не було на землі. Що може важити хоч би й найвище щастя на її, коли смерть відразу (і шохвилини!) може знищити все? – І тоді темрява, ніщо...» [1, с. 54]. Для Гордія почалися важкі часи. Весь час він думав про смерть і про сенс життя. Усе, що він бачив перед собою, він пропускав крізь призму свого головного питання: для чого? Він бачив, що Анна сумує, йому навіть хотілося розважити її, але тут же виникало питання: Навіщо «Більше, чи менше суму – однаково черви у ямі з'їдять!... – спиняла його від того. Ця думка отруювала йому все, і він усюди, з-за всього кільки день» [1, с. 55]. Єдина подія, яка вплинула на Гордія і відсунула його похмурі думки – це народження сина. Народження сина допомогло Гордію позбутися від гострого душевного болю, але не давало відповідей на хвилюючі його питання. Гордій повеселішав, життя з Ганною стала налагоджуватися, але те, що він носив у душі, не давало йому спокою – воно вимотувало Гордія і отруювало кожную хвилину його існування.

У душі Гордія розгорявся конфлікт. Він не бачив сенсу у всьому тому, що творилося навколо: «Світ здавався йому якоюсь мішаниною, якимсь крикливим стовпищем. Там люди кричали, бігали, цілували

чи вбивали один одного, але нащо те все вони робили – невідомо. ... Смерть усіх уб'є і всіх обікраде – чи не однаково ж, що тепер, що тоді? Навіщо вони кохались? Адже прийде час, і та врода, що вони її на п'єдестал становлять, зробиться старою, зморщеною, беззубою огидою з тремтячим підборіддям! І знаючи, запевне знаючи се, можна кохатися? О, дурні!» [1, 89–90].

Гордія охоплював жах, коли він думав про неминучу старість, про хвороби, які він вважав початком страшного кінця. Гордій мріяв працювати на благо народу, зблизитися з ним і бути максимально корисним, але все пішло не так як хотілося. Поряд із внутрішнім конфліктом в душі героя, виник конфлікт з односельцями, запідозрених в обмані. Відносини з мужиками склалися не так просто, як було написано в книгах, в житті все було інакше, все було набагато складніше. І як завжди, особливий драматизм для Гордія полягав у тому, що він не знав: для чого все це? У розмові з Демидом Гордій постійно ставив це запитання. На що Демид відповів: «На те, що я люблю Україну» [1, с. 104]. Через монолог Гордія Б. Грінченка зображує внутрішній світ героя, його душевний дисбаланс. Гордій із запалом відповів: «Україна! – І я колись любив її, молився на неї! Але ж слухай: ти вмиреш і що тобі тоді Україна! Хіба ти її понесеш із собою в труну? Не кажи мені, що вмирають одинці, а народ живе! Що мені, тій одиниці, а того, що народ житиме і тоді, як мене їстиме гробачка? ... Зрозумій же ти, що в усьому цьому нема мети! ... Людина робить і бідкається і силкується придбати собі найбільше щастя, але ж це щастя скінчиться смертю і все повернеться в ніщо. Народ дбає про свою культуру, силу – про своє щастя, але ж він умре і все повернеться в ніщо. Людськість колотиться, відколи світ стоїть, теж за своїм щастям, але ж і вона вмире і все повернеться в ніщо. Як я можу щось робити, коли я знаю, що все, що я зроблю, веде тільки до смерті, до знищення!» [1, с. 104]. Гордій виголосив монолог про неминучість смерті і, внаслідок цього, відсутність потреби в житті. Автор зображує внутрішній стан героя, акцентуючи увагу на деталях його портрета: «Гордієве обличчя зблідло, губи нервово тіпались, очі палали» [1, с. 105]. Здійснюючи самоаналіз, аналізуючи життя з Анною Гордій розумів, що з її боку обману не було. Його ідеалом була жінка красива, щира, розумна, освічена, талановита і в нього закохана. Усі ці якості були у Ганни, і Гордій не розумів, чому він був холодний до неї. «Гордій не знав, навіщо він має кохати Ганну, жити як чоловік з жінкою, плодити дітей, коли всьому кінець – смерть, Гордій не бачив мети в сімейному житті, але бачив, що се життя накидає на його деякі обов'язки, і воно йому огидло» [1, с. 108].

Сімейне життя з Анною, саме в такому вигляді як воно було, дуже гнітило Гордія. Він любив красу в людському тілі, «він хотів мати це тіло, хотів упитися втіхою з ім – він хотів мати в Ганні коханку, а не жінку. А її тиха, спокійна, трохи бліда, може, натура зовсім не підходила до цього. Вона могла кохати і бути гарною жінкою, але коханкою мала смлу бути тільки місяць чи два. ... А Гордій і досі поривався до якої далекої мети і йому хотілося коханки. А Ганна могла бути тільки вірною дружиною в тихому сімейному кубелечку» [1, с. 108].

Зиму Гордій пережив особливо важко. У нього був револьвер, багато разів він хотів дістати його з шухляди столу і покінчити все раз і назавжди. Так, вперше герой повісті став замислюватися про самогубство. Але, щось все-таки зупиняло Гордія, він ще сподівався: а раптом все ще налагодиться.

Поява в житті Гордія Орісі на деякий час розвіяло його похмурі думки, він пристрасно захопився молодою дівчиною. Гордій приховував свій сімейний стан, жив, по суті, одним днем і намагаючись отримати максимум задоволення, не думаючи про майбутнє і покладаючись на долю: що буде, то буде.

Час йшов, і думка про смерть знову засіла в голові Гордія: «Ця думка вже не вперше заходить йому до голови. Але ніколи вона так не запановувала над ім, так не пекла його, як тепер! Ніколи так добре не розумів, що більше йому нічого не залиється, окрім смерті. ... Заплющив очі і почав думати про цікаву йому річ – про смерть» [1, с. 125–126].

Понівечений нав'язливими думками про смерть, Гордій звернувся до Бога. Б. Грінченко зображує душевний стан героя: «І він упав навколішки. Уся його душа розкрилася і слова палкого благання зривались у його з уст» [1, с. 127]. Психологічний стан героя, його душевне хвилювання і переживання автор демонструє через монолог, звернений до Бога: «Господі! Якщо ти є, скажи мені це! Дай мені яку ознаку, щоб я міг знати, що ти справді єси, і щоб я міг розуміти, нащо я живу і нащо цей світ! Боже мій, господі!» [1, с. 127].

Також не приємною подією для головного героя, була сварка з односельцями і пожежа однієї з будівель у дворі Гордія. З Радівки ніхто не прибіг гасити пожежу, Гордій розумів, що це був підпал і зробив його хтось із місцевих жителів. Душа Гордія розривалася від болю, образи і злості: «Гордій певний був, що вся радівська громада спочувала не йому, а тому, хто підпалив. І в його в грудях уставало зло на радівців» [1, с. 133].

Останнім ударом для Гордія було самогубство Орісі, яку він так довго обманював, і яка все одно дізналася про його сім'ю. Гордію стало не по собі. Замкнувшись у своєму будинку він став думати про те, що прийшов час платити за рахунками. Він розумів, що цей час прийде і ось він прийшов. Гордій згадав Ганну, як він її мучив і як робив їй боляче. Неймовірний холод пробіг по тілу Гордія, коли він згадав, що вбив ще одну людину – Орісю. Йому здалося, як вона проклинала його перед смертю. Проте хіба тільки вона його проклинала, він уявив, як це робили всі ті мертві радівські жителі і вся громадськість. Б. Грінченко описує внутрішній стан Гордія, його душевну катастрофу: ««Йому запаморочувало голову. Невже ж він людина після цього? О, який би він радий був, якби хто прийшов і роздав йому ногою, як черв'яка гидкого! Але його ніхто не зробить, бо це міг би тільки зробити бог, а бога він не знає» [1, с. 157]. Внутрішній світ героя його стан в останні хвилини життя автор передає за допомогою внутріш-

нього монологу: «Але ж Бога нема, – через віщо ж його, Гордія, так убиває те, що він наробив? Значить є щось, якась міра, що нею людські вчинки міряються? Може се бог? А! Все одно! Пізно вже, пізно! Не тепер розбирати. Якщо бог є, то він довідається про се там» [1, с. 157]. Приставивши револьвер до скроні Гордій застрелився.

В епілозі Демид сам дає відповідь на запитання: чому Гордій скоїв самогубство. Він зробив це не тому, що цього хотів, він зробив це тому, що стояв на роздоріжжі, і не знав, куди йому йти. У нього не було відповідей на життєво важливі для питання. Демид говорить про Гордія: «У його ж натура біла занадто палка і багато бажала. Ось через віщо він не встиг рішити питання так скоро, як йому було треба, і зробив зло. Але ж душа його любила правду і шукала тієї правди невпинно. Не вона винна, що тієї правди не знайшла і заблукалась. ... Хіба він сам стояв на розпутьті? Подивись навкруги, подивись на нашу інтелігенцію! Всі ми на розпутьті! ... А зло те, що він зробив... На це у людському серці є завжди одно велике, святе почування – прощення» [1, с. 160].

М. Нестелєєв зазначає, що імпульсивно-екстравертну поведінку Гордія визначає почуття зверхності (навіть ім'я вказує на основну рису характеру), яке межує з авторитарністю. На думку автора, Гордій прагне стати провідником української нації, нести світле і розумне в народні маси, але зрозумівши, що не в змозі здійснити свої мрії, Гордій впадає в депресію і відчай, все частіше і частіше замислюється про неминучість смерті. Песимістичні настрої перетворюють Гордія в «агресивного мізантропа» (М. Нестелєєв), який бажаючи помститися за абсурдність життя, відчуває свою власну провину за своє слабівління перед народом. Почуття провини активізує у нього бажання суїциду. Окрім того, Гордій заплутався у відносинах зі своєю коханкою Орісією, яка після того як дізналася про дружину і дитину, вирішили втопитися у річці. Туга за зруйнованим щастям, нездійсненими надіями, вся психологічна складність життєвої ситуації, у якій опинився Гордій, штовхає його на самогубство [3].

Т. Матвєєва, аналізуючи повість «На розпутьті», зазначає, що душевні коливання головного героя Б. Грінченка зобразив тонко, емоційно сильно і психологічно переконливо, що і виділило цього героя з-поміж інших, оскільки його роздуми стали акумульованим вираженням філософських проблем буття. Це міркування людини, здатної на вчинок, людини інтелектуальної, самозаглибленої, яка прагнула осмислити діалектику життя і смерті.

На думку Т. Матвєєвої, спочатку для Гордія проблема смерті існувала як одна з багатьох, так як молодість, закоханість, перші роки сімейного життя, надія на те, що його праця не буде марною, захищали його від песимізму. Проте з роками все почало змінюватися, новизна сприйняття потьмяніла, повсякденність зробила життя одноманітним, так думка про неправильну світобудову стала опановувати Гордієм, приводячи його до висновку, що життя – суєта і все зроблене піде в небуття після фізичної смерті. Т. Матвєєва зазначає, що в момент смерті з матерії звільняється безсмертний дух, в результаті чого життя перетворюється у вічність. Для Гордія вічність стала стражданням, оскільки вічності в блаженстві він позбавив себе, зробивши самогубство, заклавши для себе дорогу до Бога. Гордій скоїв цей страшний вчинок, як протест, оскільки не знайшов відповіді на хвилююче його питання [2].

Проблеми в сім'ї і самогубство Орісі сприяють виникненню у героя внутрішнього конфлікту, а також конфлікту з навколишнім світом. Єдиним виходом зі складної ситуації Гордій Роденко бачить у самогубстві.

Література:

1. Грінченко Борис. Твори : в 2-х т. / Б. Грінченко. – К. : Видавництво академії наук Української РСР, 1963. – Том 2. – 591 с.
2. Матвєєва Т. С. Символіка психічного простору романів Б. Грінченка «Сонячний промінь», «На розпутьті» / Т. С. Матвєєва // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 4 (191). – С. 96–102.
3. Нестелєєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелєєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.

УДК 821.161.2

Рибка Олена

СКОВОРДИНСЬКІ ВІДГОМОНІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИХ ВИМІРІВ УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

Статтю присвячено аналізу творчості і світогляду українських шістдесятників. Основний акцент зроблено на своєрідній трансформації філософії екзистенціалізму у творах поетів. Доведено, що значною мірою екзистенціалізм в Україні переломлюється через призму філософії Григорія Сковороди.

Ключові слова: бунт, екзистенціалізм, культура, свобода, шістдесятники.

Статья посвящена анализу творчества и мировоззрения украинских шестидесятников. Основной акцент сделан на своеобразной трансформации философии экзистенциализма в произведениях поэтов. Доказывается, что в значительной мере экзистенциализм в Украине преломляется через призму философии Григория Сковороды.

Ключевые слова: бунт, экзистенциализм, культура, свобода, шестидесятники.

The article analyzes the creativity and philosophy Ukrainian sixties. The emphasis is on the unique transformation of the philosophy of existentialism in the works of poets. The main idea of the article is that, existentialism in Ukraine is refracted through the prism of the Hryhory Skovoroda's philosophy.

Keywords: riot, existentialism, culture, freedom, the sixties.

Українське літературознавство дедалі частіше звертається до феномену шістдесятництва як специфічного філософсько-культурного явища, відбігаючи від зосередження уваги на конкретних персоналіях. Якщо спочатку найбільш продуктивним було створення «літературних портретів», то сьогодні робляться спроби узагальнення, окреслення домінант цього явища як такого. Д. Дроздовський слушно наголошує на необхідності вироблення погляду на шістдесятництво «не як на одиничний, прив'язаний до свого часу проєкт-спробу, а як на онтологічно-когерентну хвилю, як світове явище антитоталітарної культури, як культуру-протест» [3, с. 111], що у кінцевому результаті має стати «кодом майбутнього», давши відповіді на актуальні питання доби.

Пошуки кодів ведуться у різноманітних напрямках. Багатоаспектність філософських, естетичних та етичних позицій дослідників зумовлюється багатогранністю пошуків українських літераторів-шістдесятників. Однак більшість із науковців погоджується із тим, що екзистенціалізм є однією з основних філософських підвалин шістдесятництва (О. Пахльовська, В. Табачковський, Л. Тарнашинська, Д. Дроздовський та ін.). Екзистенціалізм як філософська парадигма за часів розквіту шістдесятництва зазнавав критики з боку офіційної радянської ідеології. Нормативною була постановка проблеми з негативним означенням: «Філософія відчаю і страху» або «В полоні індивідуалізму» в роботах М. Чаліна (Москва, 1962 і 1966 роки відповідно) або «Свобода чи сваволя?» І. Бичка (Київ, 1966). В. Моренець цілком слушно припускає, що радянська естетика поставилася до екзистенціалізму «панічно вороже», адже «той увільнив людину від суспільства різним відліком їхнього часу, хоча ця свобода зовсім не означала щастя» [7, с. 17]. «Різний відлік їхнього часу» – це, насамперед, вираження особистісного часу, який не ділився на п'ятирічки і простування до світлого майбутнього комунізму. Час шістдесятників розширювався за рахунок контактування із українською традицією, поглиблювався діахронічно, він був персоналізованим, невіддільним від людської особистості та її вибору, відповідальності за вчинки.

Закономірно, що цей напрям як один із «заборонених плодів» привертав посилену увагу свободомислячої інтелігенції. Варто розуміти, що сама артикуляція екзистенції як свободи або вибору свободи як можливості реалізації і проявлення *Я* (Н. Аббаньяно), твердження, що людина є втіленням свободи (Ж.-П. Сартр та ін.), є знаковими для тогочасного соціуму. Свобода ж для українських шістдесятників – «єдиний імператив і мета, внутрішня гідність як супротив конвульсійному «центро» імперії» [3, с. 126], тож можна твердити про їхню екзистенціалістську налаштованість.

С. Кириченко згадує, що І. Світличний «регулярно читав «Вопросы философии» і звертав мою увагу на окремі статті [...]»; із ним ми говорили про екзистенціалізм, коли вперше – з появою в нашому житті творів Антуана де Сент-Екзюпері – я почула цей термін» [2, с. 132]. Цей спогад є виразним свідченням того, що розмови про нові філософські категорії, нові горизонти у середовищі шістдесятників провадилися, зокрема й з подання І. Світличного, якого цілком можна назвати провідником цього явища. Окрім творів згаданого вже А. де Сент-Екзюпері, широко поширення набули праці Ж.-П. Сартра та А. Камю. На початку 1960-х до СРСР приїжджає Ж.-П. Сартр (разом із дружиною С. де Бовуар він відвідав Львів і Київ, узяв участь у покладанні квітів до могили Т. Шевченка у Каневі). Він не тільки зміг прочитати свою доповідь у Спілці письменників у Києві, а й почув поезію Ліни Костенко, Івана Драча та інших. Словами із «Чуми» А. Камю Л. Костенко відповіла на звинувачення під час засідання секретаріату

Спілки письменників: світ ділиться на чуму і її жертв. І людина мусить зробити єдино чесний вибір: не стати на бік чуми [9, с. 72]. Тут необхідно зауважити, що сам Камю відкидав означення «екзистенціалізм» стосовно своїх текстів, називаючи себе «моралістом», наголошуючи таким чином на своєрідному поєднанні якостей мислителя і письменника, який намагається розкрити таємниці людської природи у своїх книгах. Вочевидь, саме такий підхід був найоптимальнішим для української традиції. Зокрема, саме так входила філософія кордоцентризму із подання Г. Сковороди. І саме через твори літератури, переклади із західних мов, які на той час набули пошавлення, приходив до українського суспільства екзистенціалізм як теоретична система. Водночас він закономірно розвивався на українському ґрунті не прищепою екзотичного плоду, а цілком відповідаючи тогочасним умонастроєм, живлячись із коріння власне української філософії. Ми говоримо про своєрідну трансформацію філософського напрямку у свідомості творчого покоління 1960-х, сквородинські відгомони їхніх екзистенціалістських пошуків.

О. Пахльовська наголошує на тому, що «глибинна структура» шістдесятництва виходить далеко за межі українського культурного контексту, сягаючи своїм корінням філософії екзистенціалізму, насамперед у його французькому варіанті: «Феномен шістдесятників необхідно бачити в контексті тієї епохальної кризи, в якій сучасна людина відкриває остаточну для себе правду: вона живе у світі, цілковито відчуженому від потреб індивідуума» [9, с. 76]. Л. Тарнашинська стверджує, що «творчо засвоюючи модерну філософську рефлексію Заходу не стільки як лектуру, скільки як дух часу, шістдесятники наповнювали її *сковородинівським* [виділення моє. – *О.Р.*] духом, витворюючи на теренах України специфічно український тип філософії як способу нонконформістського буття» [17, с. 175]. Зрештою, і сама «кордоцентрична філософія» Сковороди іноді зринає як джерело екзистенціалізму. Проте, як засвідчує Л. Ушкалов, «з кола екзистенціалістів Сковороду читав, здається, тільки Микола Бердяєв, а знати дещо про його філософію могли також Мартін Гайдеггер та Карл Ясперс, які були вчителями й колегами Дмитра Чижевського» [18, с. 758]. Звісно, варто розрізняти екзистенціалізм як власне філософський напрям з більш-менш визначеною локалізацією і фіксацією (хронологічною, персональною, тематичною і методологічною) та екзистенціальні тематику та умонастрої, що, будучи співмірні духовним шуканням людини, її пошукам сенсу життя, самовизначення і власне людських способів самооприявлення у світі, завжди були широко представлені в культурі в її різних історичних, національних і художніх формах. Відтак, на нашу думку, національна модель екзистенціалізму в українській культурі якнайширше може бути оприявлена саме у творчості поетів-шістдесятників, які повернулися «до джерел», збагачені сучасним для них світоглядним інструментарієм.

У нашій розвідці ми прагнемо розглянути екзистенціалістські виміри поезії шістдесятників, прикладаючи до їхньої творчості матриці французького екзистенціалізму та позитивного екзистенціалізму Н. Аббаньяно, проводячи водночас паралелі із творчістю Г. Сковороди, постать якого була певною мірою для цього покоління визначальною, а для багатьох із шістдесятників – знаковою.

На думку О. Забужко, шістдесятники прагнули ««поновити в правах» *життя в культурі* як норму. Масив «культурологічної поезії» (з референціями до імен та артефактів) посідає значне місце у творчості цього покоління» [4, с. 564]. Намагаючись подолати розірваність власне українського літературного процесу, культурного життя взагалі, вони відбудовували власну ідентичність, намагаючись позбутися комплексу безневинної вини і самотності, відірваності від коренів живильної традиції. І. Калинець говорить: «Так ми з того покоління що добровільно / простягає руки в кайдани / але хіба колись були інакші покоління / я певний що ми навіть не достойні / попередніх вони сподіваються / від нас більше» [5, с. 327]. Поет артикулює тут проблему вибору «несвободи» як найвищого прояву свободи особистості, яка самостійно обирає для себе кайдани, щоб мати чисту совість і можливість гідно нести відповідальність перед собою та історією. Шістдесятники, вибудовуючи свою екзистенцію, мислять її не просто як поєднання тілесного, душевного і духовного в наповнене буття-в-собі, а як проекцію особистості на хронотоп своєї вітчизни, відтак відповідальність за вибір покладається на особистість, але результати діяльності позначаються не тільки на власній долі, а й на історичному поступі нації.

Шістдесятники широко використовували потенціал імені попередників, щоб актуалізувати культурологічну, філософську, релігійну інформацію, викликати асоціації, розвивати символічні значення, сприяти глибинному осмисленню філософських проблем. В. Симоненко проголошує: «Щось у мене було / І від діда Тараса, / І від прадіда – / Сковороди»; у творчості Л. Костенко зринають імена Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, а також Г. Галілея, Мікеланджело Буонарроті, музикантів, художників і поетів як вітчизняних, так і світових; І. Світличний часто звертається до своїх сучасників – Б. Антоненка-Давидовича, І. Драча, І. Калинця, Р. Мороз, Г. Севрук, В. Стуса, до імен класиків – Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, Є. Плужника, М. Рильського, налаштовує творчий діалог із В. Гете, О. Пушкіним та ін.; в І. Драча чимало віршів присвячено митцям минулого і його сучасникам, зокрема В. Симоненкові, М. Хвильовому, Ю. Яновському, Т. Шевченку, Г. Сковороді, Л. да Вінчі, М. Монтеню, П. Елюару, В. Уїтмену та ін. Навіть побіжний аналіз свідчить, що шістдесятники намагались позбутися відчуття самотності на ниві культури, запрошуючи до діалогу митців минулого і сьогодення. Водночас вони таким чином засвідчували свій етичний та естетичний вибір високого мистецтва, адже у «майбутнього абсолютний слух» (Л. Костенко).

Доля митця постає усвідомленим вибором (згадаймо рядки «Я вибрала долю собі сама» Л. Костенко), який передбачає постійне самовдосконалення і самозаглиблення. Душа творця постійно відкрита для спілкування, формами якого є ремінісценції, цитати, полеміка тощо [16, с. 2]. Така настанова коре-

лює із висновками Н. Аббаньяно про історичність мистецтва, що створює екзистенційну солідарність між людьми: «Усвідомлення минулого – це створення традиції, у якій формується і живе спільність солідарних між собою людей. Мистецтво і розуміння мистецтва визначають завдяки їх історичності коекзистенційну спільноту, в якій люди лише і знаходять самих себе, тому що воно реалізує індивідуальність кожного, його споконвічну природу» [1, с. 270]. Таке коекзистенційне співтовариство виразно артикулював І. Світличний у вірші «Парнас»: «хтось невидимий збудив / Світ Калинцевих візій-див, / Драчеві клекоти і хмелі, / Рій Вінграновських інвектив, / Чаклунство Ліни, невеселі / Голобородькові пастелі / І Стусів бас-речитатив» [13, с. 34]. Відчуття несамотності і співпричетності до творення мистецтва, культурного коду українства створює відчуття «Бога і Божого слова на землі» [13, с. 34]. Власне, реалізація індивідуальності художника передбачає реалізацію спільності або солідарності, завдяки якій він виходить із самотності і знаходить себе в розумінні Інших [1, с. 267]. Щоправда, це не знімає необхідності «святої самотності» – передумови розуміння себе. Поезія – це самозаглиблення, самопізнання, яке вже згодом проектується на людство. Екзистенціалізм показує зв'язок між абсолютним характером вільної дії, за допомогою якої кожна людина реалізує себе, реалізуючи водночас певний тип людства, і відносною культури, що може бути наслідком такого вибору [12]. Обираючи слово як інструмент проголошення своєї свободи, шістдесятники усвідомлювали, що «ті клаптенята паперу – то смертельні плацдарми / самотної битви з державами, / з часом, з самим собою» [6, с. 175], що вибір доведеться робити самому («І знову сам воюю проти себе – / Два чорти схарапудились в мені» [14, с. 192]), побоюючи сумніви і приписи системи.

Водночас шістдесятники відчували підтримку, солідарність. Обираючи духовну свободу для себе, вони також давали можливість усвідомити свободу іншим, існування вибору, а не сліпого послуху. Власне, сьогодні до когорти шістдесятників прийнято зараховувати саме тих, хто цю спільність, співпричетність відчував і активно проявляв, не зважаючи на радянську систему. Бунтівна людина (А. Камю) в українському контексті не була самотньою, хоч і відчувала на собі тотальний прес панівної ідеології і відірваність від соціуму (зокрема, й фізичну – арешти й заслання). Якщо бунт у розумінні західних екзистенціалістів передбачав протистояння внутрішнє, то українські шістдесятники були в опозиції до влади, проектуючи свою індивідуальність на цілу націю. Цим вони на теренах держави здобувались на резонанс більший, ніж теоретики-філософи. Це отримує пояснення у думці Н. Аббаньяно: «Мистецтво при його реалізації та його розумінні вимагає рішучого вибору, тотальної причетності. Тотальна причетність характеризує велике мистецтво, яке, у свою чергу, визначає традицію і встановлює живу спадкоємність спільноти, у ній закоріненої» [1, с. 272].

Тотальна причетність, усвідомлення відповідальності за сучасну і попередню культуру, за людину і людство («І тільки тих поважають мільйони, / Хто поважає мільйони «Я»» [14, с. 206]) ставлять митців перед постійним вибором, від якого залежить не тільки власне існування, а екзистенція вищого порядку, коекзистенція народу. І бажання свободи, вивільнення від нашарувань ідеологій зумовлювали повернення культури до її іманентної природи. Для шістдесятників культура знову ставала моральною, критичною й естетичною свідомістю людини [8, с. 77]. Водночас саме реалізація себе в духовному просторі нації стає одним із основних показників внутрішньої свободи. Існування у полі культури для шістдесятників передбачає відповідальність і активне діяння.

Свобода – це вибір, опанування ризиком, а не усунення його. Вона не одноразовий акт, а безперервність рішення, що постійно оновлюється у сприятливих або несприятливих ситуаціях. Бути вільним значить залишатися вірним самому собі, не зраджуючи власному призначенню. Відтак, розуміння свободи – це розуміння людиною самої себе і свого призначення у світі. Лише тоді, коли вона ототожнює себе з призначенням, що її трансцендує, коли вона бере на себе зобов'язання і бореться, людина насправді вільна [1, с. 202]. З погляду такого позитивного екзистенціалізму, за яким свобода є передумовою проявлення на світ особистості і проявлення світу, екзистенційні поривання шістдесятників співвідносяться зі сквородинським ученням, яке відповідає власне українському світопочуванню.

За словами Е. Соловей, «настанови та самонастанови Сковороди акумулюють досвід людей, що, попри всі відмінності сповідуваних доктрин, уступають на шлях свідомого, усвідомленого життя, де начало духовне має безумовну перевагу над усім ницим, корисливим, марнотним, що має, проте, підступну здатність обґрунтовувати людину невидимими путами, гасити або тлумити всі вищі поривання. Свобода для Сковороди – це передусім духовна свобода від тих осоружних пут» [15, с. 257]. В. Шевчук категорію свободи прямо корелює зі сквородинським ученням. Свобода не тільки дає волю чинити за своїм бажанням і слідувати своїми переконанням, а й вимагає відповідальності. А «свобода творчості не має нічого спільного зі свободою волі», це «не тільки свобода *від* (страху, репресій, переслідування...), а й свобода *для* (творчої праці, духовного саморозвитку, утвердження національної культури та загальнолюдських цінностей, злету над повсякденною сірістю...)» [10, с. 71]. Для Л. Костенко однією з найголовніших є така риса українського народу: «коли говорити про унікальність і неповторність, то в нашому народі є, здається мені, якась геніальна емоційність, котра давала йому змогу бути безмежно хоробрим у боротьбі за свободу» [11, с. 116]. Свобода в середовищі українського шістдесятництва перебувала у площині національного визволення, боротьби і бунту проти тоталітарності. «Бути самим собою» у цій парадигмі означало постійну боротьбу задля відстоювання самоцінності кожної людської особистості. Знаковим є вірш «Моя свобода» І. Світличного, в якому автор проголошує найвищою моральною цінністю «свободу не втікати з бою», «свободу чесності в бою», свободу бути самим собою [13, с. 49].

У середовищі шістдесятників свобода культивується, відстоюється на всіх рівнях: свобода слова, свобода сумління. Звісно, не багатьом вдалося досягти абсолютної внутрішньої свободи, проте 60-ті цю проблему поставили чи не на перше місце. Якого рівня свободи змогли досягти шістдесятники? «Навіть у Драча є нотки рабства, підоснови. Навіть у інших... Симоненко – «це крик прозрілого раба», а справжньої духовної суверенності, на думку Є. Маланюка, досягає у 60-ті Л. Костенко [10, с. 34]. Проте ця суверенність («Моя свобода завжди при мені» [6, с. 288]) досягалася періодом творчого мовчання, коли приналежність до шістдесятників втілювалася власне у діяльність.

Екзистенціалістська настанова на відповідальності кожного за себе в кожному конкретному випадку, а також розуміння того, що детермінізму не існує, і кожна людина – це її власний проект (Ж.-П. Сартр), змушувала шістдесятників позбуватися абстрактних медитацій, а засвоювати модель літератури як філософії чину. Продуктування самвидаву, писання в умовах загрозованої дійсності, вихід поетів на політичну арену, звернення до світової спільноти – це прояв того, що поезія мислилася як діяльність, чин. Українська нація логосична, її буття визначається словом (мовою). Підтвердження цьому можна шукати ще в Шевченковому «на сторожі коло їх поставлю слово», а у шістдесятників у виразному «У мене – тільки слово» І. Світличного, і в проголошенні І. Калинця, що «приречені на марність / дошукуються сутньої підвалини / початку початків того що було / поперед всього і сотворило нас / слова», і в зізнанні Л. Костенко «страшні слова, коли вони мовчать».

Культурно-історична ситуація 1960-х років в Україні створила передумови до виникнення і набуття першочерговості розуміння свободи, самопізнання і самооприявлення у слові як засобу подолання самотності особистості і закиненості у світ (Гайдеггер, Сартр) на основі екзистенційного світопочування, збагаченого зв'язком із традицією, який відновлювали шістдесятники, зокрема зі сквородинськими настановами самопізнання і самотворення як передумови правильного вибору.

Література:

1. Аббаньяно Н. Структура екзистенції. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы / Николо Аббаньяно; [пер. с итал., ком. и именной указ. А. Зорина]. – СПб.: Алетейя, 1998. – 507 с.
2. «Доброокий». Спогади про Івана Світличного / [ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; упор. Леоніда і Надія Світличні; художник-оформлювач серії Іван Гаврилюк]. – К.: Час, 1998. – 572 с.
3. Дроздовський Д. Код майбутнього: Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва / Дмитро Дроздовський. – К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2006. – 192 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – [3-тє вид., виправл.]. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
5. Калинець І. Зібрання творів / Калинець Ігор : у 2 т. – Т. 1 : Пробуджена муза. – К.: Факт, 2004. – 416 с.
6. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
7. Моренець В. Істина – в дорозі / В. Моренець // Талалай Л. Вибране : поезії / Леонід Талалай. – К.: Дніпро, 1991. – 541 с.
8. Пахльовська О. Українська літературна Цивілізація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Пахльовська Оксана. – К., 2000. – 96 с.
9. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Пахльовська Оксана // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84.
10. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних : матеріали круглого столу / [ред.-упоряд. Т. Шаповаленко]. – Харків : Прапор, 2006. – 164 с.
11. Римарук І. «Пройти через усі болі й укріпитися духом» : інтерв'ю з Ліною Костенко / Римарук Ігор // Сучасність. – 1990. – Ч. 1. – С. 113–117.
12. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Сартр Жан-Поль // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344.
13. Світличний І. У мене – тільки слово / [ред. рада: В. Шевчук та ін.; упоряд. та приміт. Л. Світличної, Н. Світличної]. – Харків : Фоліо, 1994. – 431 с. – (Українська література ХХ століття).
14. Симоненко В. Твори : у 2 т. / В. Симоненко. – Черкаси : Брама-Україна, 2004. – Т. 1 : Поезії. Казки. Байки. 3 неопублікованого. Проза. Літературні статті. Сторінки щоденника. Листи. – 424 с.
15. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посібник із спецкурсу / Соловей Елеонора. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
16. Таран О. Феномен художнього таланту в поетичній інтерпретації Ліни Костенко : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Таран Олег. – Кіровоград, 2004. – 19 с.
17. Тарнашинська Л. Філософія покоління як «публічна свідомість»: пролегомени до філософського дискурсу // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Тарнашинська Людмила. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 175–189.
18. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарії / Ушкалов Леонід. – Харків : Майдан, 2004. – 876 с.

УДК821.161.2 Жил(045)

Сардарян Каринна

**ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ «ТИХЕ ВІЯННЯ»)**

У статті розкрито філософсько-світоглядний контекст оригінального твору І. В. Жиленко «Тихе віяння...» на основі характеристики декількох рівнів: образно-тематичного, сюжетно-композиційного, мотивного, стильового. У процесі дослідження виявлено специфіку особистісного світогляду І. В. Жиленко. Особливий акцент зроблено на дослідженні світоглядних засад поеми, що визначає її філософський дискурс.

Ключові слова: *поема, релігійно-філософські концепти, символи, життєва повсякденність, світоглядні пошуки, філософський дискурс.*

В статье раскрывается философско-мировоззренческий контекст оригинального произведения И. В. Жиленко «Тихое веяние...» на основе характеристики нескольких уровней: образно-тематического, сюжетно-композиционного, мотивного, стилевое. В процессе исследования выявлена специфика личностного мировоззрения И. В. Жиленко. Особый акцент сделан на исследовании мировоззренческих основ, определенных автором в произведении, что определяет философский дискурс поэмы.

Ключевые слова: *поэма, религиозно-философские концепты, символы, жизненная повседневность, мировоззренческие поиски, философский дискурс.*

The article reveals the the philosophical and ideological context of an original work I.V Zhylenko «quiet breath» based on characteristics of several levels: figurative – thematic, the subject of the composite, the motivic, stylistic. Particular attention is paid to the study of philosophical principles outlined by the author in the book that defines the philosophical discourse of the poem.

Key words: *poem, religious and philosophical concepts, symbols, routine, ideological quest philosophical discourse.*

В історії вітчизняної культури І. В. Жиленко є однією з найбільш визначних і багатограних особистостей. Актуальність дослідження філософсько-світоглядної специфіки та культурного контексту творчості І. Жиленко полягає в тому, що воно дозволяє привести в єдину систему різні аспекти її складної літературної творчості, для якої характерні наскрізні міфологеми, релігійні образи і символи, вічні проблеми життя і смерті, переплетення філософських і наукових концептів в образно-стилістичній тканині літературно-художнього дискурсу.

Різноманіття аспектів жилєнківського дискурсу зобов'язує ретельно зіставляти тексти з її книгою спогадів «Номо feriens», що відбиває та пояснює як соціокультурний контекст описуваних подій, так і філософський, моральний підтекст вчинків і думок ліричної героїні в поемі «Тихе віяння...». Адже цінність результатів наукового аналізу творчості письменниці прямопропорційна ступеню заглибленості в історико-культурний контекст епохи, яка визначає характерні смисли і значення подій в її художніх творах. Тому так важливо простежити властиві жилєнківській творчості особливості процесу втілення уявних конструкцій і філософом в тканину художньої матерії, культурні тексти і контексти, які формували філософсько-світоглядний стрижень її літературно-мистецького дискурсу.

З вивченням поетичної творчості та особливо книги спогадів «Номо feriens» стає все більш зрозумілим, що перед нами не лише геніальний письменник, але і оригінальний мислитель із власним філософським поглядом на світ і людину, митець, творчість якого передбачає філософсько-культурологічне дослідження.

На жаль, творчість письменниці, яка явно тяжіла до філософського осмислення людини в її ставленні до світу і відбила трагічні протиріччя особистості та свідомості складної епохи, мало досліджено сучасними науковцями.

Наша наукова розвідка дозволить розкрити унікальність І. Жиленко як митця і філософа, людини здатної до філософського мислення. Більш логічно розглядати вплив на письменницю не лише релігії, а й самої надзвичайно ідеологізованою дійсності, враховуючи вплив вітчизняних і зарубіжних мислителів, з ідеями яких були пов'язані її світогляд і творчість. На нашу думку, філософсько-культурологічний аналіз світогляду письменниці, визначає естетичну та екзистенційну проблематику думки і художніх образів, політичні погляди та інтелектуальний світогляд, етичні ідеали.

Тому впливає необхідність дослідження філософсько-світоглядного дискурсу та відповідних контекстів літературно-художньої творчості, а також розгляду текстів письменниці в якості феномена літературної творчості з філософським спрямуванням.

Вивчення спадщини І. В. Жиленко показує, що природну і соціальну реальність письменниці розглядала у широкому контексті культурної та християнської традиції. Тому аналіз філософсько-світо-

глядної специфіки та культурного контексту виступає чинником для розуміння творчості мисткині, яка є інтелектуальним надбанням не лише української, а й всієї світової культури.

І сьогодні вже зрозуміло, що І. В. Жиленко належить до числа таких письменників, чиє мистецтво глибоко філософічно та літературно творчість якої вимагає пильного дослідження.

Актуальність теми дослідження визначається, насамперед, художньою значимістю і малою вивченістю літературної творчості І. Жиленко, а також відсутністю цілісного уявлення про творчість поетеси, для формування якої необхідно звертатися до аналізу всієї жиленківської спадщини.

Предметом дослідження в даній статті є естетичні, філософські та аксіологічні аспекти поеми І. В. Жиленко «Тихе віяння...».

Наукова новизна статті визначається цілісним аналізом поеми І. Жиленко, а також розглядом як дзеркала її естетичних і філософських пошуків, тих цінностей, які поділяла поетеса, що сприяє формуванню комплексного уявлення про її творчість та виявляє її новаторські риси, які дозволяють виділити провідні тенденції в зусиллях І. Жиленко.

Таким чином, **мета** нашої наукової розвідки полягає в комплексному аналізі та реконструкції світоглядних установок, філософських концептів і культурних контекстів, виражених в екзистенціальній повсякденності І. Жиленко, в образах, стилістиці і мові поеми «Тихе віяння...». Поставлена мета визначає основні **завдання**: охарактеризувати особливості художнього феномена творчості Жиленко на її релігійно-філософських підставах; виявити філософсько-світоглядні ідеологеми та міфологеми в духовному становленні І. Жиленко; дослідити релігійно-філософські концепти і світоглядні шукання письменниці; розглянути філософсько-світоглядний дискурс і релігійно-філософські концепти в творчості І. В. Жиленко.

Літературна творчість І. Жиленко не залишила байдужими літературознавців та читацьку аудиторію. Крім того, зацікавлення спадщиною письменниці останнім часом все зростає, проте не можна сказати, що творчість майстрині вповні проаналізовано та вписано в контекст сучасної української літератури. На сьогодні маємо намічені проблеми, що вимагають розв'язання. Окремі аспекти творчого доробку авторки постали в центрі уваги літературознавців, дослідження яких з'являлися здебільшого у вигляді статей та частин наукових розвідок літературознавчого характеру. Розглядали доробок Ірини Жиленко такі науковці, як М. Жулинський, Г. Штонь, А. Макаров, М. Коцюбинська, Д. Кишинівський, М. Штолько. Втім творчість І. Жиленко не здобула адекватного висвітлення у вітчизняному літературознавстві, так і загалом у дослідженнях літературознавців радянського періоду. Свідченням цього є край обмежена кількість відповідних праць.

Науковий аналіз поетичної творчості І. Жиленко неможливий без урахування щоденникових записів письменниці, бо об'єктивно позбавлений необхідного контексту творчої лабораторії жиленківської думки, що відгукується на соціальні, філософські та естетичні, політичні та моральні проблеми і віяння своєї епохи. Порівняльне дослідження текстів і світоглядних поглядів письменниці, зафіксованих у її книзі спогадів, виступає як своєрідне герменевтичне коло, тобто аналіз світогляду дозволяє краще зрозуміти текст, а текст, в свою чергу, дозволяє прояснити особливості філософсько-концептуального змісту світогляду авторки. Світогляд митця має рішуче значення, оскільки глибокі настрої і почуття, значні думки та ідеї, що висвітлюють зображувані явища, створюють справжні художні твори великого суспільного звучання.

Творчість І. Жиленко являє собою особливий релігійно-філософський і культурний феномен, який живиться з витоків православної релігійності та має безпосередній глибокий вплив на становлення національної самосвідомості. Використання авторкою у своїй творчості біблійних символів, цитат свідчить про глибоку обізнаність поетеси на релігійній сфері.

У своїй творчості поетеса прагне до цілісного розуміння світу, і ця цілісність проявляється не тільки на рівні філософському, художньому, але й на рівні сприйняття всього життя в її ціннісних домінантах, які для неї пов'язані з духовно-культурним досвідом віри. Основою художньої системи поетеси в її аксіології є релігійна етика, своєю творчістю І. Жиленко доводить, що в розумінні людини та її духовності саме етика важливе значення. Внутрішній світ І. В. Жиленко динамічний, тому духовна еволюція, образний світ творчості мисткині передає повноту духовних шукань особистості авторки, будучи і констатацією, і відображенням самого становлення її світогляду.

Викриття пороку стало домінантою поеми «Тихе віяння...», поетеса розкриває читачеві гріхи свого покоління, водночас вважаючи і себе відповідальною за них. Але духовне учительство поетеси не вичерпується зображенням гріха і покаяння. Своєрідною настановою звучать рядки: О пане Хаме, сатано, / тебе впізнала я по іклах. / Ти зжер Барана, здер Руно. / Приймай мій виклик! [1, с. 504].

У поемі «Тихе віяння...» сильні молитовні настрої, можливість душевного звернення до Джерела Істини і Добра говорить про високий етичний потенціал поетеси. І. Жиленко у своїй творчості не моралізує, але стверджує етику чесноти. Поетеса сприймає добро як основний зміст етики саме в його причетності вищого блага, добро є субстанціональна реальність людського буття, освяченого світлом віри та заступництва Божого. Вона споглядає всі звичні життєві картини крізь призму божественного одкровення.

Стверджуючи релігійність світовідчуття і своєрідність етики Ірини Жиленко, можна говорити, що її поетична картина світу є, з одного боку, природною даністю, породженою побутом і буттям життя кінця ХХ століття, а з іншого – результатом творчого добудовування і філософського осмислення всієї

дійсності в її побутових, психологічних, соціальних, історичних і власне культурних проявах. У світлі божественного походження людини мораль для І. Жиленко має високий світотворчий сенс, її етична система є вираженням національних ідеалів і спирається на духовну традицію.

Талант мисткині відрізняється глибоким знанням зображуваних явищ і вірним їх осмисленням, тісним зв'язком з дійсністю і прогресивним напрямком думки. Поетеса відтворює життя і дійсність в їх істині. Від цього поетична творчість І. Жиленко отримала важливе значення в очах суспільства, оскільки вивчала та відтворювала типові характери і явища об'єктивної дійсності, прагнула розкрити їх внутрішній зміст, зрозуміти їх сутність і значення.

Домінантою і стрижнем індивідуальної концептосфери поетеси є Любов до Бога, любов до людей, любов до всього живого. Пошуки Бога пов'язані у письменниці з образами, але знаходить вона Його в тихому віянні та закликає не боятися Вишнього, а славити Його, тобто звертатися: «Свята ніч, святий день. / Сніжні ризи зірчасті. / Бог іде! Бог іде! / Славте Бога сльозами щастя. / Бог іде. / Не у вогні, не в крові, / І в руках його нема меча. / Бог наш – тихе віяння любові. Тихі сльози щастя на очах» [1, с. 512].

Після епохи войовничого атеїзму, періоду репресій віруючих усіх конфесій, релігійного нігілізму і страху, у період ринкових відносин та бездуховності прямий і чесний голос поетеси, виступає на захист вічних цінностей, заслуговує величезної поваги. Він набуває чинності пророчого звучання в ці останні часи. І на тлі всього цього звучить: «Ми правдиві, печальні і вбогі. / Більше нічого одбирати. / Ми полишені тільки на Бога. / Ох, не зрадь... / Я виходжу і тихо молюсь, / і тепліє з молитви серце. / Боже, я тебе не боюсь. / Знаю: ти милосерден» [1, с. 511].

Поема «Тихе віяння...» глибоко народна, у ній є і народна печаль, і гумор, і дидактична проповідь, і підбадьорення. І. Жиленко співчуває приниженій, зuboжілій інтелігенції та засуджує жагу до наживи, холодного розрахунку та бездуховності суспільства: «О поступ! О ринкова шлюпа-епоха, / заголена безсоромно! / Таке почалось вовкодухе життя. / Встаєш і берешся собі за виття. / То вовком повиєш, / то трішечки псом. / То круком покараєш їм в унісон» [1, с. 496].

І. Жиленко органічно вплітає в канву поеми авторські пісні та колядки: «Свята ніч, тиха ніч! / Гей, утри сльози з віч. / Бо Син Божий Йде до нас, / цілий світ любов'ю спас. / Свята ніч, тиха ніч!» [1, с. 494]. Молитовні вкраплення сповненні вірою та щирістю. Для поетеси християнська любов є джерелом любові, що наповнює душу вірою в усе найкраще, «в незасмічені душі».

Поетеса вдається до сарказму та просторічної лексики для більш правдивого відтворення образно-художньої дійсності, вона викриває «людиноподібних»: «Ото – макаки. В них тусовка. / Всі розфасовані в кросівки, / у джинси, / з патлами і плеєром. / Де тут макака? Де макак? / Хто тут Цабе? А хто пішак? / Одним штамповані конвесром. / Брак для клоак. / Ота мавпу ся на біфштекси зрить, на шампінйони. / На ній плакат з відкритим текстом: / «Шукаю для розваг і сексу / Орангутанга з мільйоном» [1, с. 503].

Ірина Жиленко вже в цей час підходить до філософських інтуїцій, що передують майбутній концептуальній критиці майбутнього. Уже в середині 90-х рр ХХ ст. мисткиня приходить до пророчої думки, що неминуcho насувається «цивілізація Зла». Ліричну героїню засмучує важка реальність, в якій людину сприймають лише за важкістю гаманця. Вона не бажала знайти нових ідеалів у середовищі Хама, тому спокійно сприймає його насмішки: «Хо-хо, моя ти красота! / Які ми бідні й благородні! / Які ми добрі – аж старці. / Які ми чесні й голо попів. / Які в нас дохлі гаманці, / які в нас романтичні соплі. / Як хочеться і того й сього. / Я ж не беру твоїх небес. / Тобі – Парнас і ахи-охи. / Мені – біфштекс і «мерседес» [1, с. 504].

Мисткиня неодноразово підкреслює несумісність безкорисливості, поетичної особистості й буржуазного суспільства, у якому все вирішують гроші. Позначаючи суть людини розумної, художниці використовує термін «нотом»: «А потім привели очкарика, / засушеного на сухарика. / Він, певно, Нотом, бо чоло / високе і низька зарплата [1, с. 505]. На жаль, «нотом» не може ані забезпечити себе, ані протистояти злу, брутальності, тому його мозок черпають і «жеруть», бо чий гроші, того і мозок.

Вважає, що Божий страх вигадали горді, злі люди, вона не боїться Бога, довіряється йому: «Сад – єдиний мій храм, де я – / не чужинка [1, с. 512]. Лірична героїня намагається повернути всіх до правильного життя, у Різдвяну Ніч вона зичить всім благополуччя, добробуту та сподівається на присутність Бога у житті кожного: «Хай буде з нами Бог Живий / у тихім віянні... [1, с. 513].

В аналізованій poemі концепт «любов» пересікається з концептами «добра», «благодійності» та з іншими доброчесними концептами, що будують духовний світ і моральність Нотом. Добро в уявленні мисткині невіддільне від Бога та любові. Любов'ю все, твориться, з'єднується. Місія поета – впливати та закликати. І. В. Жиленко розуміє своє покликання і свою місію, служить своїм даром сучасникам та прийдешнім поколінням.

Осягненню складних реалій дійсності сприяло широке розумове світосприйняття І. Жиленко, в світогляді та творчості якої здійснювався плідний синтез різноманітних культурно-ідеологічних і філософських концепцій. Аналіз дійсності письменниці реалізовувала способом накладання на образи героїв і художню канву розповіді ідей, цитат, концептів і символів. Літературна спадщина письменниці свідчить, що їй повною мірою притаманне обґрунтування цінностей і самоцінностей людської особистості, права її на гідне буття, чітка вираженість духовної орієнтації. Бог виступає вищою духовною силою і гарантом цілісності ієрархічно організованого світу письменниці-мислителя. У процесі дослідження виявлена специфіка особистісного світогляду І. В. Жиленко, що заснована на традиційній православній культурі. Поезія І. Жиленко розглянута у світлі філософських і художніх шукань її часу, уточнено особливості етичних уявлень поетеси, їх невіддільність від релігійного розуміння світу і людини. І. Жилен-

ко відтворювала у своїй творчості побачене, і найголовніше – пережите, мисткиня торкалась тих суспільних проблем, що зачіпали її за живе, у будь-які часи вона не боялася висловлювати свої міркування.

Все це дозволяє зробити висновок, що концепти філософії не лише присутні і часто зустрічаються в літературній творчості письменниці, а й служать достовірним свідченням того, що найвищі духовні цінності, над якими панує «верховна особа» – Бог, стали основою філософсько-світоглядного дискурсу Жиленко. Письменниця доходить висновку, що варто звернути увагу на осягнення людської душі, всередині якої і знаходиться джерело всіх зовнішніх культурних благ. Саме аналіз філософсько-світоглядного дискурсу і культурного контексту творчості письменниці дозволяє найбільш точно визначити та зрозуміти внутрішні мотиви розвитку літературної творчості І. В. Жиленко.

Література:

1. Жиленко І. В. Євангеліє від ластівки : вибране з десяти книг / [ред. рада: В. Шевчук та ін. ; упоряд., вступ. ст та бібліограф. А. М. Макарова]. – Харків : Фоліо, 1999. – 544 с.
2. Жиленко І. *Homo feriens* : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті / К. Г. Сардарян // Донецьк : Вид-во «Ноулідж», 2014. – 216 с.

УДК821.161.2

Сергійчук Зоряна

«ВСТУПНА НОВЕЛА» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ЯК СПРОБА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

У статті здійснено герменевтичне тлумачення «Вступної новели» Миколи Хвильового. Герменевтику індивіда потрактовано як основну проблему, розроблювану в художній системі новели. Її дослідження дозволяє аналізувати структурні рівні тексту. Так засвідчено визначальний характер категорії індивіда щодо функціонування тексту як певної системи.

Ключові слова: герменевтика індивіда, саморефлексія, самоідентифікація, екзистенція, іронія.

В статье предпринято герменевтическое толкование «Вступительной новеллы» Микола Хвильового. Герменевтика индивида интерпретируется как основная проблема, разрабатываемая в художественной системе новеллы. Ее изучение дает возможность анализировать структурные уровни текста. Таким образом свидетельствуется определяющий характер категории индивида в отношении функционирования текста как определенной системы.

Ключевые слова: герменевтика индивида, саморефлексия, самоидентификация, экзистенция, ирония.

In this article an attempt of the hermeneutic interpretation of «The Application Novel» by Mykola Khvylovy is undertaken. The hermeneutics of individual is analyzed as the main problem in the art system of the developed story. It's studies allows to analyze the structural levels of the text. So the character of the individual categories is certified defining on the functioning of a text as a system.

Keywords: hermeneutics of the individual, self-reflection, self-identification, existence, irony.

Герменевтика індивіда є однією з ключових проблем, які розробляються в текстах М. Хвильового. Перш за все, йдеться про конценрування автора на аспектах екзистенції. Головним чином говоримо про екзистенцію індивіда, що є ідеологом «загірної комуні» та поетом (ширше – митцем). При цьому названі іманенти Я текстів М. Хвильового є взаємосуперечливими, що провокує внутрішній розкол Я і водночас стає потужним смислотворчим чинником текстів.

Автотематичний текст на сучасному етапі розвитку літературознавства є одним із найбільш часто досліджуваних об'єктів, що провоковано, очевидно, тяжінням наукового дискурсу до інтертекстуальності як визначального способу його здійснення. Тексти М. Хвильового в такому плані є знаковими. Аналіз їх інтертекстуальних, семіотичних, міфокритичних, психоаналітичних тощо аспектів у т.ч. пов'язаних із автотематичною їх іманентною повсякчас з'являється в науці (Ю. Безхутрий [1], Я. Поліщук, М. Руденко [6] та ін.). У зв'язку з тим, що «Вступна новела» є автотематичним текстом, тобто спробою текстової інтерпретації інших текстів одного автора, герменевтика як метод дослідження видається найбільш придатним до його витлумачення. Продумування проблеми герменевтики індивіда на рівні аналізованої художньої системи є предметом дослідження, що, однак, відкриває до аналізу інші рівні функціонування тексту, а саме, його іронічне структурування.

«Вступна новела» визначається як оголення літературного прийому, як своєрідне «привідкривання дверей» до творчої лабораторії письменника, однак таке «привідкривання», разом із тим, більшою мірою приховує, «закодовує» значення і смисли тексту, оскільки здійснюється як постійне апелювання через автоінтертекстуальність прози письменника до інших його текстів.

Попри невеликий обсяг новели, її структура досить складна. Власне, маємо оповідь про «тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий» [8, с. 32], зустріч героя із товаришами і його відвідини Держвидаву – це та частина тексту, яка визначається принаймні мінімальною подієвістю. Інша частина тексту – це саморефлексія письменника: спроба осмислити себе як творця через текст, який є осмисленням своєї творчості. Таким чином, персонаж мислиться як текст для самого себе.

Ці частини тісно взаємопов'язані, власне, саме «подієва» частина провокує акт самоосмислення. Вона є приводом до цього, однак глибинною причиною саморефлексії визначаємо пошук героєм своєї ідентичності як поета.

Початок оповіді концентрує увагу на просторі вулиці; дія, яка його організовує, інтенсивна: «Горжани зовсім збожеволіли [...]. Натовпи суєтяться...» (виділення наше – З. С.) [8, с. 32]. Герой, який знаходиться в цьому просторі, теж активний – дія його здійснюється в розмові й рухові цією вулицею, причому особливо активність його акцентується у порівнянні з поведінкою товариша: «Юліян Шпол [...] мовчки за мною: я завжди забігаю вперед» [8, с. 32]. Така зовнішня активність повинна засвідчувати активність душевну, яка реалізується як самоосмислення.

Поступово простір звужується: спочатку це приміщення кав'ярні, потім – приміщення Держвидаву. Простір, який репрезентується в тексті останнім, – могила комунара. Звуження простору, однак, здійснюється паралельно із розширенням часових координат екзистенції індивіда аж до безконечності. Так,

час постає різноспрямованим, відкритим у безмежність, коли навіть можна згадати майбутнє: «Завтра піду на могилу комунара [...]. Я понесу йому пучок синьооких філок і там згадаю про свою загадкову смерть» [8, с. 35]. Пов'язується це, відповідно, з дією, яка є писанням, а отже, має свій час, у якому уможливорюється безсмертя індивіда, що пише [2].

Такий прийом дає змогу зосередити увагу реципієнта на проблемі індивіда, що саморефлексує. Прикметно, що попри свідомісне перебування Я біля могили і згадки про його ж таки смерть, акцент на житті у всій його повноті саме в кінці твору найбільший, бо ж на могилі немає відволікання на стороннє у стосунку до індивіда, що осмислює себе.

Спроба самовизначення через саморозуміння («я [до безумства] люблю» [8, с. 35]) здійснюється через залучення Я до світу матеріального («... я до безумства люблю *небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки*, коли десь летять огнянопері вальдшнепи – все те, чим там *пахне сумновеселий край* нашого строкатого життя. Я до безумства люблю *ніжних жінок*...» (виділення наше – З. С.) [7, с. 35]), однак воно реалізується як акт любові. Отже, Я найбільшою мірою спрямований до діалогу, що є визначальним для творчості, принаймні в розумінні Я. Природно, що здійснення Я повне й воно здійснюється в цей конкретний момент – як акт писання про себе. Так, засвідчення себе у світі матеріальному реалізується як духовна потуга творчості, як усвідомлення себе у світі інших у повноті своєї екзистенції, що осмислює тексти уже писані (минуле), ще не написаний (майбутнє) через текст, що пишеться тут і зараз. Буття тут і зараз у співприсутності зі словом і є поетом, що свідчить і про те, що Я – поет, і про те, що Я – людина. І як людина Я пов'язаний із іншим, і перед іншим він відповідає так, як і перед собою чи перед словом.

У такому випадку можемо стверджувати, що текстовий фрагмент: «... І от я відповідаю» [8, с. 34] може служити пуантою новели і, разом із тим, певним сигналом, що акцентує відділення хвильовистської іронічної оповіді від романтичної спроби осмислення себе, що несе в собі відкритий діалогічний смисл людського існування. Проте таке відділення є досить умовним, оскільки саме єдність цих двох частин через їх взаємне накладання породжує нові смисли.

Продумування відповіді (собі, іншому) відбувається цілком у герменевтичному ключі: Я не тільки відповідає, але й несе відповідальність за своє слово, а отже, за самого себе у світі: «... написати обов'язково треба, бо ж і я все-таки несу відповідальність за себе» [8, с. 34].

Відповідь поета осмислюється кількарівнево. Один рівень репрезентується іронічно. Інший рівень відповіді / відповідальності засвідчує екзистенційну позицію поета, а, власне, його відкритість.

Саморефлексія, яку репрезентує друга частина тексту, великою мірою через «зовнішню» причину набуває досить дивної форми оприявлення: вживання слів: «по-перше», «впливи», «мова»; використання псевдо-документальних конструкцій: «А тепер про зміст», «Тепер про форму»; посилення на коментування своїх текстів у професора Сулими /це надає текстові – саморефлексії митця форми певної звітності: відповідати за себе/; тонкий (у порівнянні з першою частиною тексту) іронічний струмінь. Однак ці характеристики десь затираються під впливом романтичного визначення своєї сутності митцем: «Я, знаєте, належу до того художнього напрямку, який сьогодні не в моді. Я, пробачте за вольтер'янство, я... романтик!» [8, с. 34], і далі: «Драстуй, запашне життя! Я – вірю!» [8, с. 35].

Визначення себе як поета реалізується і як спроба закріпитися в бутті. Така спроба здійснюється як акт писання. Тут-і-зараз-дія писання стає запорукою існування Я як безконечності майбутнього. Навіть якщо фізичне Я загине / зникне, майбутнє для Я, закріпленого письмом, усе одно лишатиметься відкритим. Найперше це стосується самого акту писання: «... я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди...» [8, 34–35], – який здійснюється кожного разу, коли реципієнт читає текст, і кожного разу текст, яким є Я, усвідомлюється як тут-і-зараз-буття, яке не має завершення. Як указує з цього приводу М. Бланшо, «... писати – це віддаватися зачарованості безчассям [...]. Це не якийсь суто заперечний спосіб буття, а, навпаки, це час без заперечення [...], коли «тут» означає також «ніде» [2, с. 17].

У такому випадку «загадкова смерть» – то й життя в його межовому прояві, а саме акті творчості, що через співприсутність божественного (понад-людського) стирає людськість як таку. Проте – парадоксально – так людськість Я здійснюється надпотужно, бо ж понад свої можливості. Повнота реалізації найбільша, коли Я пише, і водночас ніколи не повна, бо ж Я «мож[е] бути автором тільки одного твору» [8, с. 34–35], ще не написаного.

Прикметно, що «безсмертне слово» (детально розроблений його аналіз у художній системі «Арабесок»: «Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені. І з океану варіацій я випливаю, м'ятежний і радісний, до нових невідомих берегів» [8, с. 266]) реалізується в тексті лише один раз, саме тоді, коли постулюється абсолютна відкритість поета життю, його готовність до діалогу – так виголошується ціннісна позиція індивіда поета: «... Словом, хай живе життя! Хай живе безсмертне слово! Хай живе тропічна злива – густа, запашна й надзвичайно тепла. Я – вірю!» [8, с. 35]. Пов'язуємо це із потужним іронічним струменем, який так чи так входить у текст і постає стрижневим до самоусвідомлення Я. Іронія в такому випадку створює дистанцію й порушує таким чином той інтимний зв'язок, який існує між творцем і його творінням (звернімо увагу на тексти «Редактор Карк» та «З лабораторії»: глибинний нерозривний зв'язок автора й твору, який засвідчується в першому тексті, цілком нівелюється в другому: «Письменник вирішив написати роман. Письменник був не зовсім бездарний (так принаймні авторитетна критика заявляла)...» [8, с. 469]).

Іронія немовби виводить Я поза конкретний часо-просторовий контекст, ставить Я вище над ситуацією, але саме таке вивіщення над ситуацією будня вводить поета в контекст творення. У такому випадку іронія вкорінюється в індивіда, щоб він засвідчив своє дистанціювання від себе ж (чітко виражено таке явище в «Повісті про санаторійну зону», коли механізм двійництва, що є стрижневим до усвідомлення суті індивіда, розгортається в тексті великою мірою через іронію). Таким чином, Я існує у двох площинах, які постійно перетинаються, створюючи своєрідний значеннєвий малюнок, подібний до арабески.

Віра поета в життя і слово не є «божевільною» («Я вірю в «загірну комуну» і вірю так *божевільно*, що можна вмерти» (виділення наше – З. С.) [8, с. 35]), вона просто є, й так засвідчується повнота його /поета/ екзистенції, що може реалізуватися лише для індивіда-поета, принаймні в ситуації будня. Іронічне дистанціювання в такому випадку – це й іронічне відсторонення від себе як поета / не-поета, бо ж коли йдеться про аспект, який безпосередньо пов'язується із творчістю, індивід виходить поза рамки іронічного й постулює цілком відмінний спосіб саморепрезентації – романтико-вітаїстичний.

Діалогічна спрямованість тексту відчувається надто сильно, особливо в ключі виголошення Я останньої фрази: «Драстуй, запашне життя!» [8, с. 35], – яка демонструє відкритість індивіда до світу, яка великою мірою детермінується тим, що він мислить себе, перш за все, як митця, а митець, творець, за М. Хвильовим, завжди мусить бути спрямований до діалогу, найперше із «безсмертним» словом. «Це «безсмертне слово» стає наочним утіленням модерністичного міфу про художника-творця» [1, с. 23], вказує Ю. Безхутрий.

Таким чином, «Вступна новела» М. Хвильового є спробою саморефлексії та самоідентифікації індивіда, що мислить себе передусім як поета. Усвідомлення своєї екзистенції як подвійної відповідно формує художню систему: текст структурується як подвійний на всіх рівнях функціонування (поетичальному, семантичному тощо). Це дає змогу стверджувати, що індивід, який реалізується в тексті, є центральним його елементом, що визначає характеристики інших елементів.

Література:

1. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий / Харків : Фоліо, 2003. – 495 с.
2. Бланшо М. Простір літератури. Есе / М. Бланшо ; [пер. з фр. Л. Кононович]. – Л. : Кальварія, 2007. – 272 с.
3. Бубер М. Я и Ты [Электронный ресурс] // Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. – М. : Республика, 1995. – С. 16–92. – Режим доступа : <http://psylib.kiev.ua/>.
4. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
5. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
6. Руденко М. Екстрадієгентичний дискурс «Вступної новели» М. Хвильового: інтертекстуальна стратегія / М. Руденко // Слово і час. – 2003. – 5. – С. 57–63.
7. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Р. Семків. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
8. Хвильовий М. Новели, оповідання. «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети / М. Хвильовий. – К. : Наукова думка, 1995. – 816 с.

УДК 821.161.2

Слапчук Василь

**МОВА ЯК ДОМІНУЮЧИЙ ЧИННИК САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПИСЬМЕННИКА
(НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРИСТИКИ, ЕПІСТОЛЯРІЇ ТА ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСІВ
ГР. ТЮТЮННИКА)**

У статті на матеріалі листів, спогадів, щоденникових записів і нотаток Гр. Тютюнника проаналізовано проблему національної самоідентифікації письменника в умовах соцреалізму. Центральна тема дослідження – індивідуальні пошуки національного коріння на тлі знекорінення нації. Простежено своєрідність вироблення особної письменницької ідеології та протиставлення її офіційній радянській імперській доктрині. Визначено роль і місце чинника української мови у процесі становлення творчої особистості.

Ключові слова: шістдесятництво, мова, самоусвідомлення, самовизначення, самоідентифікація, література, письменник, ідеологія.

В статье на материале писем, воспоминаний, дневниковых записей и заметок Гр. Тютюнника проводится изучение проблемы национальной самоидентификации писателя в условиях соцреализма. Центральная тема исследования – индивидуальные поиски национальных корней на фоне отсутствия укоренённости нации. Рассматриваются своеобразия выработки особой писательской идеологии и ее противопоставление официальной советской имперской доктрине. Определяется значение и место фактора украинского языка в процессе становления личности.

Ключевые слова: шестидесятники, язык, самосознание, самоопределение, самоидентификация, литература, писатель, идеология.

This article deals with the problems of national self-identification of the writer under conditions of social realism on the materials of memoirs, letters and diary notes of Hryhir Tiutunnyk. The central subject of the investigation is an individual search of the national roots on the background of the uprootedness of the nation. The singularities of the elaboration of an individual writer's ideology are taken under detailed scrutiny and in the contrast to the official soviet imperial doctrine. The main attention in the article is drawn to the role of the Ukrainian language in the process of formation of a creative personality.

Key words: poets of sixties, language, self-realization, self-determination, self-identification, literature, writer, ideology.

Дослідження феномена шістдесятництва, очевидно, досі ще не має того обшару, на який заслуговує, проте уже зараз існує чималий об'єм дослідницької літератури, присвяченої окремим його представникам. Рано чи пізно, цей розрізнений масив розвідок складеться в цілісну картину, дозволивши більш системно підсумувати особливості та масштаб явища. Зрозуміло, що критична рецепція ще не скоро вичерпає себе, якщо це взагалі можливо, однак нинішній період літературного *тривання* шістдесятництва особливий тим, що поле дослідницької діяльності розширюється шляхом публікацій щоденників, листів, мемуарів тощо. Шістдесятництво, стаючи предметом історії літератури, парадоксальним чином не віддаляється від нас, а навпаки – стає ближчим, виразнішим, рельєфнішим. У читачів та літературознавців з'явилася змога перевірити адекватність і умотивованість власних інтерпретацій художніх творів і долі їхніх творців, що виглядали спробою кінцевих оцінок, і піддати ревізії, зіставивши із зразками авторських одкровенень, що відсилають нас до витоків, до першопоштовхів, до першоїдей.

Мета статті полягає в тому, щоби на матеріалі спогадів, листів, щоденникових записів та нотатників Григора Тютюнника виявити визначальні чинники впливу на процес формування індивідуальної письменницької ідеології у рамках проблеми національної самоідентифікації письменника в умовах соцреалізму. Раніше ця проблема в літературознавстві не розглядалася, подібне дослідження робиться вперше.

Зазвичай, коли заходить мова про шістдесятників, першими на думку спадають імена поетів – І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, Л. Костенко... Можемо назвати з десятків імен, і всі вони будуть «зірками» першого ряду. Прозаїки перебували дещо в тіні, і список складався трохи скромніший. На слуху були імена Є. Гуцала, В. Дрозда, згодом (після десятилітньої відсутності) В. Шевчука; ім'я Гр. Тютюнника у повну силу зазвучало тільки після його трагічної смерті.

Озираючись із 1990-го року на перипетії, що випали на літературному та життєвому шляху свого покоління, Б. Олійник зокрема розмірковував над долею Гр. Тютюнника: «Григор Михайлович Тютюнник належить до тепер уже середнього покоління сучасної української прози, позначеної іменами Романа Іваничука, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, Григорія Колісника, котрі заявили про себе на повен голос десь у 50-60-х роках. У них по багатьох лініях схожі долі, напрямки пошуків і тематичні площини, навіть джерела впливу на першопочатках були однакові. <...> Я маю на оці, звичайно, період учнівства» [7, с. 482]. Розглядаючи життєтворчість Гр. Тютюнника на тлі генерації,

автор наголошував на рисах спільних і об'єднувчих, однак об'єктивно відзначав, що той з-поміж своїх ровесників зазнав, мабуть, найменшого впливу загальноновизнаних авторитетів, оскільки прийшов у літературу вже сформованою особистістю, на відміну від більшості своїх ровесників. Тільки навряд чи можна стверджувати, що це давало йому перевагу. «Чесний до прямолінійності, принциповий до жорстокості, від чого сам не раз потерпав, – засвідчував Б. Олійник. – Але то вже – Григорів характер, вироблений, відредагований і затверджений життям» [7, с. 481]. Очевидно, що й самим Григором Тютюнником. Адже він виявляв не просто *важкий характер*, а свідому позицію. Тому застереження Р. Корогодського, висловлене стосовно всього покоління, чи не найбільше стосується саме Гр. Тютюнника: «Коли ми говоримо про шістдесятників, крім природного суб'єктивізму оцінок (від легенд, мітів, відвертих автокомпліментів – до жорсткої критики, елементарної заздрости, мистецько-інтелектуальної провокації), було б незле, аби молоді дослідники зійшли із захмарних висот теорій на ґрунт конкретних задокументованих драм, трагедій» [6, с. 34]. Справді, напевно, нема жодного шістдесятника, чия доля не позначилася б слідами драми чи трагедії, бо кожному із них тою чи іншою мірою довелося зіткнутися із репресивною державною машиною, яка посягала і на життя, і на честь, і на талант... Усі ці індивідуальні драми й трагедії поставали із тотальної несвободи, котра гіпертрофувала, а водночас і спримітизовувала проблему вибору в її філософському розумінні до справи елементарного виживання, зводячись до рівня протистояння або співпраці особи із системою.

На думку М. Жулинського, прозаїки-шістдесятники демонстративно відсторонювалися від ідеологічно уярмленого соціалістичного реалізму, вдаючись до індивідуально нюансованого реалізму: «Ім праглося вписати людину не стільки в соціально орієнтований світ суспільного життя, скільки відкрити її індивідуальну природу та сенс життя, вивести на космологічний рівень самоусвідомлення як первинної творчої реальності та вищої цінності буття. Тому для Євгена Гуцала, як і для Валерія Шевчука, Володимира Дрозда, Григора Тютюнника, Юрія Щербака, Романа Андріяшика та ряду інших прозаїків, була важливішою не сама ідея, не стільки вчинки героя, як переживання цих вчинків, свого досвіду пізнання світу, своєї власної суб'єктивності. Без цього не відбувається самовизначення, тобто не відбувається найголовніше – віднайдення свого «Я», його оприлюднення через переживання моральних категорій добра і зла і осягнення вищих моральних цінностей» [4, с. 516].

Зрозуміло, що відсторонення від панівного соціалістичного реалізму могло бути лише світоглядним, оскільки письменникам доводилося реалізовуватися у рамках цієї квазідоктрини; альтернативи єдиному офіційному творчому методу в СРСР не існувало. Будь-які кардинальні зміни були приречені на поразку. Не порушуючи формальних ознак соцреалізму, письменники шляхом зміщення акцентів та залучення нових відтінків, а, головне, у спосіб привнесення у казенне й змертвіле елементів особистісного й одухотвореного, досягали принципових ідеологічних трансформацій. Вихід за межу соцреалізму уможлиблювався лише на екзистенційному рівні. Спільними для прозаїків-шістдесятників були тільки умови реалізації, тоді як досвід подолання еволюційних духовних щаблів, окреслених М. Жулинським, як *самоусвідомлення – самовизначення – віднайдення власного «Я»* – суттєво різнився.

Шестирічним хлопчиком доля закинула Григора Тютюнника на російськомовний Донбас, що не могло не позначитися на його формуванні: «До 1962 року я розмовляв, писав листи (іноді оповідання) виключно російською мовою», – свідчить письменник [11, с. 836]. Коли настав час іти до школи, малого Григора віддали в український клас, до якого записалися лише семеро учнів, через що він був невдовзі розформований. Пізніше, у період 1942-1949 рр., коли Гр. Тютюнник повернувся до села, то перейшов на українську, але це не було поверненням до рідної мови. Тож, поступаючи до університету на філологічний факультет, майбутній письменник обере «російське відділення – те, до чого я звик, до чого мене готувала школа, армія, напівросійське донбаське оточення» [11, с. 839].

Імовірно, до певного часу *російськомовність* Григора Тютюнника була питанням принципу. Хлопчик, у якого батька забрали до в'язниці, а мати вийшла заміж за іншого, віддавши малого на виховання у чужі руки, у чужий світ, міг почуватися зрадженим і покинутим, перенісши образу на весь *український світ*, з якого був родом, але який відцурався його. Навряд чи Гр. Тютюнником керувало почуття національної меншовартості, яке різними способами провокувалося системою у пересічних громадян, нав'язуючи їм думку про те, що українська мова – мова селяків, людей неосвічених і недалеких. Проявлялися ці комплекси меншовартості нібито на побутовому рівні, проте врешті-решт у сукупності позначалися на бутті нації. Характерну побутову картинку зафіксував у щоденнику (від 25. VII. 71) письменник-шістдесятник С. Тельнюк:

«Одлупив учора свою бідну Лесю, а тепер її шкода-шкода. А лупити треба. Вона надто переймає те, що кажуть на вулиці, і соромиться української мови.

Це ж жах!

Колосальний матеріал для шовіністів: «Украинский буржуазный националист избивает своего ребенка за то, что он обратился к нему по-русски».

Бідна моя Леська. Зараз жалкую тяжко. А проте за отаке зневажання мови треба лупити нещадно. Бач яке! Воно соромиться розмовляти на людях з батьком українською мовою!

Тепер я розумію, чому Леся психує, коли Неля (дружина, – В. С.) з нею розмовляє при сусідських дітях. Соромиться української мови!

Жахлива епоха... Страшний час...

Всі оці Жовтневі революції робилися не в ім'я розквіту інших націй – всі вони – в ім'я нації російської, яка вже аж задихається од почуття власного месіанізму!» [9, с. 283].

Проблема відречення від рідної мови не пояснювалася самою лише дитячою незрілістю, за цим прозирала моральна й національна незрілість людей дорослих, які під впливом радянської ідеології поступалися національним заради інтернаціонального. Хтось, вважаючи цей процес природним і прогресивним, ставав його прихильником; хтось вимушено корився силі репресивної влади, яка безцеремонно прагнула займатися облаштуванням як суспільного, так і особистого кожного індивіда; хтось тверезо вирішував, якщо русифікація все одно неминуча, то з неї потрібно мати хоча б якусь користь. Радянська влада була владою більшовиків, за цієї влади опинятися в меншості було не вигідно в усіх розуміннях, а часом навіть небезпечно для життя. І виглядало так, наче національно свідомі українці перебувають у меншості, прикладом може послужити той український клас, до якого віддали маленького Григора, і який ліквідували «за малим контингентом».

Це тенденційне імперське явище, за яким стояла продумана і послідовна політика, мало багато аспектів. Зазвичай прийнято вважати, що російська література, начебто вона перебувала в опозиції до комуністичного режиму, благотворно впливала на культурний розвій колонізованих націй. Наприклад, шістдесятниця І. Жиленко, покликаючись на іншого шістдесятника, цілком щиро заявляла: «Леся Танюк у своїх спогадах влучно зазначив, що завдяки російській культурі ми не зросли дебілами. Російська поезія, російські переклади зарубіжної класики, філософії, модерної літератури, літературні й філософські журнали змусовували мислити й осмислювати, виховували смак і спонукали до творчості» [3, с. 126]. Такого роду твердження геть-чисто ігнорують той факт, що, долучаючи українців до світових культурних напрацювань через російську мову, система одночасно з цим робила все, щоби українці не мали змоги отримувати ці знання за посередництвом рідної мови. Американська дослідниця Е. Томпсон відзначала: «Росія після завоювання певної території включала її до своєї держави або призначала органи влади, які обслуговували російські інтереси. Російська література брала участь у цьому процесі, впроваджуючи на завойованих територіях наратив російської присутності і витісняючи з цих територій їхню власну історію та письменство, що мали для них важливе значення» [10, с. 19].

Ось як В. Шевчук у своїх мемуарах висвітлює русофільські настрої у середовищі українських письменників-шістдесятників: «Ми були цілковито західниками (мова йде про житомирську трійку – В. Шевчук, А. Шевчук, Є. Концевич – В. С.), тобто орієнтувалися на світову літературу по-своєму про-тиставлялися середньому москвофільству, яке тоді панувало. Принаймні інші представники шістдесятницької прози часом відверто проголошували орієнтацію на російську літературу. В. Дрозд, пригадую, якось мені сказав:

– Коли б я добре знав російську, то швидше став би російським, а не українським письменником.

Фраза мене шокувала: переді мною така альтернатива ніколи не стояла. У цьому ж фарватері йшли Григорій Тютюнник та його послідовник М. Кравчук, хоча основа їхньої творчості була все-таки заглиблена в український гумус» [14, с. 200–201].

Було б помилкою вважати тотожними позиції В. Дрозда і Гр. Тютюнника, вони рухалися не попутними, а супротивними курсами. Гр. Тютюнник, дебютувавши російськомовним оповіданням і перебуваючи в російськомовному середовищі, на повернення до української мови, тільки-но з'ясував і визнав це перед самим собою, що рідна його мова – українська, а не російська. Це рішення Гр. Тютюнник було радше інтуїтивним (голос серця), воно диктувалося якимись прихованими внутрішніми спонуками і лише згодом укріпилося більш чіткими раціональними мотиваціями. Щодо В. Дрозда, то він, уже маючи статус українського письменника, виявляв готовність поміняти його на вище і престижніше становище російського письменника, вбачаючи у цій зміні якісь конкретні й привабливі перспективи. Очевидно, що він не розглядав це питання у моральній площині, ніби йшлося тільки про зміну місця роботи або зміну інструменту, і спиняла його суто технічна деталь – недостатнє володіння цим *робочим інструментом*. Позиція В. Дрозда не була аж такою безпрецедентною. Наприклад, білоруський письменник В. Биков писав свої твори білоруською мовою і самостійно перекладав їх на російську, можливо, саме це й допомогло йому стати найвідомішим білоруським автором за кордонами Білорусі. С. Тельнюк залишив у щоденнику (від 23.X.71) такий запис про киргизького письменника Чингіза Айтматова, котрий пішов стопами В. Бикова, «удосконаливши» процес перекладу на стільки, що став писати одразу російською:

«...Потім ми ходили трохи Києвом. Чингіз реагував на все, як пацан. Трохи було й пози. Все ж – 43 роки, а відомий на весь світ!

Але особливо гарно реагував на антиросійські наші натяки. Ловив їх з ходу і підтримував.

Дивно тільки навіщо він пише по-російськи?

Гончар його любить. Невже він не переконає його?» [11, с. 288].

Григора Тютюнника переконував старший брат, Григорій Тютюнник, автор роману «Вир». Він налегливо навертав його до українства, але молодший Тютюнник у своїй російськомовності виявився стійкішим, послідовнішим і непоступливішим, ніж сам апологет українства. Г. Тютюнник у листуванні з молодшим братом врешті перейшов на російську мову, хоча перші свої послання писав українською. Старший поступився молодшому. Гр. Тютюнник, здається, взагалі не визнавав компромісів. У спогадах він згадував слова старшого Тютюнника: «От ти пишеш по-російськи... Ну що ж, як воно вже так скла-лося, пиши. Тільки знай, братику, мова – душа народу. Як же ти писатимеш про українців не їхньою мовою, як виразиш їхню душу не через їхню мову, сиріч душу? Ти обов'язково зайдеш у цей тупик і

потупцяеш назад, шкодуючи, що змарнував стільки часу» [13, с. 826–827]. Однак на ту пору Григорій Тютюнник ще не дозрів до усвідомлення власного українства. Напевно, все ще давався взнаки відголос дитячої образи за своє вимушене сирітство. В одному з листів він дорікав братові за те, що той так пізно, коли він уже цього не потребував, узяв його під опіку. Стримуючим фактором могло бути бажання продемонструвати старшому братові свою самостійність та самодостатність. У споминах про автора роману «Вир» Гр. Тютюнник відверто виповідав, як непросто налагоджувалися стосунки між братами. І все ж, саме старший брат зіграв вирішальну роль у процесі національного *самоусвідомлення та самовизначення* Григора Тютюнника.

У «Автобіографії», що датована 1966 роком, Гр. Тютюнник писав: «По тому, як умер Григорій, я знову взявся за писанину, але вже українською мовою. Цей злам вам повинен бути зрозумілий... – (Гр. Тютюнник вказує на подію, що послугувала початком нового відліку, і водночас дає знати, як про щось саме собою зрозуміле, що ця подія є причиною зміни). – Прочитав словник Грінченка і ледве не танцював на radoшах – так багато відкрив мені цей блискучий твір. Негайно переклав свої «Сумерки» на рідну мову і тепер уже не розлучаюся з нею, слава Богу, і не розлучуся до самої смерті» [11, с. 839]. Не буде перебільшенням твердження, що Григорій Тютюнник пережив світоглядний переворот, котрий хоча й виявився найвиразніше у літературній площині (письменницька діяльність брата, власне тяжіння до письменства були основним спонукальним фактором до перегляду поглядів), насправді ж найперше стосувався буття особистості, її самоідентифікації та самовираження, і тільки потім доторкався питань творчості. У наведених вище рядках Григорій Тютюнник висловився про свій вибір як остаточно довершений факт, однак процес *вживлення* у нові реалії не був справою одного дня. Трьома роками раніше у листі до П. Т. Гаврилова (від 15–16 травня 1963 р.) письменник повідомляв: «Тепер залишається зламати в собі русака. Це для мене, пане добродію, ціла революція. Адже на протязі п'ятнадцяти років я по зернині збирав російську мову, триєрував те зерно, сушив і вже почав був сіяти – хай невміло, пригоршнею і проти вітру, але почав. Сіяти почав на камінь, як апостол Павло, бо російський побут, російський характер знав далеко гірше, ніж рідний, український. Йшов навмання. Їздив, дививсь. Але що таке – побачити і що – пережити? Що таке раз пройтись стежиною і що – роздавити на ній кожную грудочку ще дитячою босою п'ятою! Не хочу, не можу цідити життя через соломину, хочу пити його ківшем!» [12, с. 95]. Завершальне речення вказує на те, що письменник ототожнював літературу і життя, а також виявляв неготовність до половинчастості. Оцей життєвий максималізм проявлявся не тільки на рівні моральних приписів, яких Гр. Тютюнник твердо дотримувався, справа була не в твердості позиції, а в її природності – максималізм належав до складових характеру. Внутрішня інтуїтивна зорієнтованість на істину не дозволяла письменникові кривити душею. Не випадково О. Гончар назвав Григора Тютюнника живописцем правди: «Живописець правди – в такий спосіб можна визначити і творчі принципи письменника, і весь лад його душі, а відтак і його стиль, позначений справді яскравою індивідуальністю» [1, с. 8]. Щодо цього визначення І. Дзюба зробив суттєве зауваження, наголосивши, що «правда – категорія не лише соціальна і етична, а й естетична» [2, с. 683]. Це надзвичайно істотне уточнення, без якого неможливо адекватно інтерпретувати твори Гр. Тютюнника. Письменник, для якого життя і література рівнялися за змістом і значенням, так само тісно зводив етику з естетикою, на що вказує М. Слабошпицький: «У мемуарній книжці «Коріння» Григорій сповідається про свій шлях до української літератури. Це дуже важлива книга не тільки для розуміння творчого становлення молодшого Тютюнника, а й для особливостей формування його етичних та естетичних засад, котрі в Тютюнника поєдналися так нерозривно, що важко встановити, де в нього закінчується одне і починається друге» [8, с. 434].

У певному сенсі Гр. Тютюнник справді живописав, але не *правду*, а *правдою*, обравши її засобом художнього вираження, звівши етику із естетикою воедино в одне поняття – любов, яка й була наріжним каменем його творчості: «Скільки у нас на Україні тих кладок, дикуватих стежок, осокорів, скільки маленьких річечок, що ніби й не тече в них вода, а спить...<...> А скільки у нас на Україні Оксенів, Орись, Тимків, Гречаних, Дорошів... І все те, і всі вони бачені, знані. Але не всі відкриті, не всі виростають у честь, поезію і славу народу. Бо щоб вирости їм у поему краси, поему щастя і горя, радості і смутку, треба, щоб почалися вони з серця доброго, люблячого, самовідданого... Мало – бачити. Мало – розуміти. Треба любити. – і завершальний абзац: – Немає загадки таланту. Є вічна загадка Любові» [13, с. 834]. Ці останні два речення стали сентенцією, яку найчастіше цитують, вважаючи, що вона не тільки виказує засади письма Гр. Тютюнника, а й розкриває загальні принципи творчості. Очевидно, у розумінні письменника, талант – лише свідчення приналежності до творчого цеху, а любов – категорія універсальна. (Тут вбачаємо відсилання до апостола Павла, котрий ставив любов вище від віри та надії, вважаючи, що без любові людина – ніщо (1 Кор. 13, 1–13)). Любов уміщає в собі талант, а талант має цінність тільки коли він одухотворений і облагороджений любов'ю. І все ж, ця «формула Тютюнника» надто афористична, надто на видноті, аби розцінювати її як ключ до потаємних механізмів творчості. Вона, попри часту експлуатацію критики, так і займала б почесне місце у ряду *риторичних красивостей*, якби не знаходила підтвердженнь, котрі засвідчують її обумовленість.

П. Засенко, розглядаючи рушійні сили творчості Гр. Тютюнника, поряд із любов'ю поставив біль: «Пером письменника рухає дивовижне почуття любові й болю за простих людей, із душі яких найжорстокіші ідеологічні вітри не вивіяли доброти, совісті, милосердя – вони живуть в обнімку з природою, трудяться, веселяться, співають вічних українських пісень, а відтак і самі лишають вічний слід на своїй землі» [5, с. 10]. Була б майже ідилічна картина, якби почуття любові не перебувало в парі з почуттям

болю. Проте сусідство це не випадкове і зумовлене аж ніяк не волею П. Засенка, він лише зірко наглянув і констатував ще одну характерну особливість, пов'язану із спонукальними мотивами творчості Гр. Тютюнника. Який у листі до Н. Дангулової (від 27 листопада 1973 р.) дав нам аргументи на користь твердження, що біль є важливим (одним із головних) чинником у його поезії: «Взагалі автобіографічні можуть бути тільки мемуари і нічого більшого з особистого життя, за моїм переконанням, вийти не може. Ні, не свої жалі дитинства, не свій голод, не свого без вини винного батька хотів я згадати, а жалі всього мого покоління і багатьох без вини винуватих батьків. Випадок із особистого життя не ДОБОЛЮЄ (даруйте за сей поганий неологізм) до художнього твору» [12, с. 140]. Отже, біль як міра. Саме вмістом болю письменник виміряє довершеність твору. Бодем не особистим, а колективним бодем покоління, народу. Тичинівське «за всіх скажу, за всіх переболію», що є алюзією на Ісуса Христа, котрий за Євангелієм прийшов, щоб взяти на себе людські хвороби та болі, стає для Гр. Тютюнника планом до дії.

Гр. Тютюнник не належав до *невиправних* романтиків, яких плодила й експлуатувала радянська доба, йому був чужий фальшивий пафос, котрим так часто зловживали творці соцреалізму. І любов, і біль, якими керувався письменник у своїй творчості, були правдивими. Правда ж, зазвичай, безжальна у своїй відвертості, незручна і обтяжлива. Особливо ж вона незручна для людей пересічних. Максимально нещадний до себе, Гр. Тютюнник так само був вимогливим до інших. «Лірика, кажучи дуже строго, по суті, тішить обивателя. А він вельми сприйнятливий до лірики, навіть чутливий і тому теж вважає себе повноцінною людиною. – (Не приймаючи ліричного новаторства, Гр. Тютюнник віддає перевагу соціальної правдивості). – В цьому я вбачаю недозволену розкіш для подібного роду людей, недозволену і незаслужену. Їх треба крутити за вуха, мучити правдою, хоча вони і бояться її зрозуміти і взяти в душу» [12, с. 139]. Живучи у світі моральних підмін та ідеологічного пристосування, він і сам мучився правдою, тільки, на відміну від тих, хто боявся впустити її в душу, він ту правду шукав, жив нею.

Для багатьох письменників творчість зводилася до потреби *виговоритися, виповісти* себе. Рефлексії Гр. Тютюнника дещо іншого роду: за його правдою повинна була стояти чужа правда, за його особистим бодем – чужий біль; правда і біль *звичайної* людини. Щоб письменник здатний був творити, він мусив перебувати у сталому зв'язку з іншими людьми, аби їхні переживання проектувалися на його власні. Вернувшись до витоків, відродившись у своєму українстві, Гр. Тютюнник був щасливий тим, що цей зв'язок існує, але, водночас, потерпав через ті руйнівні процеси, яким піддавалася нація. І. Дзюба слушно спостеріг: «Одна з драматичніших Тютюнникових тем – знекорінення української людності. Воно відбувається і внаслідок історичного безпам'ятства, але головним чином усе-таки – не через метафорику, а через буквально втрату рідного ґрунту, масового перекинення в зовсім інакшу соціально-культурну і мовну стихію – за відсутності твердого самонастановлення» [2, с. 688]. Розуміючи масштабність цієї всезагальної драми, письменник переживав її як особисту. Він вже проходив цей шлях відчуження і збайдужіння, шлях генетичного відречення, але, очевидно, що для нього це була хресна дорога, яка нітрохи не асоціювалася із «культурним ростом» та плебейським розумінням способу «вибитися в люди». Його вражав розмах цього апокаліптичного для нації явища, і та легкість, з якою люди приймають згубні для їхньої ідентичності правила поведінки. У листі (від 15-16 травня 1963 р.), адресованому П. Гаврилову, Гр. Тютюнник ділився тривогами і болями щодо стану свідомості великої маси українців і незavidного становища української мови: «Треба знати мову не лише побутову, шилівську, а й літературну, – ту мову, яку хочуть стерти, як з столу крихти після обіду. І хто хоче! Нація, сама нація... Чи помічали Ви, що українець, коли він виїде за межі свого села, скажімо в Донбас або Харків, обов'язково починає ламатись і русить: «А зачём це ти, мамо, коноплю тіпаєш, кода у нас в Попасной полотна уже ніхто не берёт?», – каже він, гадаючи, що оте «кода» зробить його людиною вельми розумною і культурною. А мати слухає та радіє: син приїхав у шляпі та ще й «по-руському» ріже, як по писаному» [12, с. 95]. Письменника гнітив цей незабагнений «порядок», за яким українство було закріплене на за людиною, а за місцем. Покидаючи місце свого народження, українець наче виростав із нього, замість того, щоб брати своє українство з собою і прищеплювати до іншого місця, він залишав його, як щось, що застаріло й віджило свій вік. Українець «ламається» в усіх сенсах: він і мову калічить (російське «ламать язык»), і ламається морально, а отже, втрачає цілісність і дрібніє. І тим більш дрібніє, оскільки вважає, що росте й розвивається. А головне, усе це відбувається без будь-якого внутрішнього чи зовнішнього конфлікту – і йому честь, і мамі радість.

Ці метаморфози, що відбувалися з українською нацією, усе це суспільне лихо Гр. Тютюнник переживав як особисту трагедію: «Город – носій культури – русифікований, Донбас – давно, ще за Петра І, село юродствує в русизмах, захід говорить на мові, провінціалізований до говірки... Можна, звичайно, про це не думати, писати – і точка. У всякому разі мова нас переживе. А все ж тяжко, бо не пухом отеє на серце лягає, а каменем. Оце Вам і творчі справи» [12, с. 95–96]. Бачимо, що власна його творчість перебуває у тісному зв'язку-залежності від стану української мови та від рівня національної свідомості її мовців, нагадуючи нам про головні рушії творчості Гр. Тютюнника – любов і біль.

Становлення Гр. Тютюнника як письменника відбувалося одночасно із процесом його національного становлення, в обох випадках вирішальну роль відіграла українська мова. Через мову, насамперед, через народну, шилівську, Гр. Тютюнник прийшов (вернувся) до тих людей, яких знав із дитинства, і знав не розумом, а серцем – отже, любив. Саме це знання дозволило йому сформулювати згодом свою знамениту сентенцію, що *нема загадки таланту, а є вічна загадка любові*. За Тютюнником, талант – підпорядкований любові, любов – універсальна форма людської реалізації. А все, що найбільше любив

Гр. Тютюнник, було українським. Тож, коли постало питання національної та письменницької самоідентифікації, цілком природно, що він визнав себе українцем, а, отже, і українським письменником. Віднайшовши власне «Я» у колективному «Я» української нації, Гр. Тютюнник, який не відділяв літературу від життя, розкрився як письменник, щедро наділений талантом і любов'ю.

Література:

1. Гончар О. Живописець правди / О. Гончар // Тютюнник Г. М. Твори. Книга І: Оповідання / Г. М. Тютюнник ; [упоряд. А. Шевченко ; передм. О. Гончара]. – К. : Молодь, 1984. – С. 5–10.
2. Дзюба І. Слово про незабутнього / Дзюба І. М. З криниці літ : у 3 т. / І. М. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – С. 683–692.
3. Жиленко І. Homo feriens: Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
4. Жулинський М. Відкривався птахам, людям і рослинам... Десять років без Євгена Гуцала / Жулинський М. Г. Нація. Культура. Література: нац.-культ. міфи та ідейно-естет. пошуки укр. л-ри / Микола Жулинський. – К. : Наук. думка, 2010. – С. 512–518.
5. Засенко П. Світло непокороєної душі // Тютюнник Г. Холодна м'ята : оповідання, повісті, твори для дітей / Г. Тютюнник ; упоряд. і передм. П. П. Засенка. – К. : Укр. письменник, 2009. – С. 3–37.
6. Корогодський Р. Від автора / Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Р. Корогодський ; упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кочур, О. Сінченко. – Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2009. – С. 29–42.
7. Олійник Б. І. Про Григора Тютюнника / Олійник Б. І. Вибрані твори : у 2 т. / [редкол.: Павличко Д. В. (голова), Зяблюк М. П. (заст. голови) та ін.]. – К. : Вид-во «Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2006; Т. 2: Переклади. Публіцистика / [укладачі Слободяник А. Я., Зяблюк М. П., Луків М. В., Янко Д. Г. ; худ. оформлення серії Стратілата М. І.]. – С. 481–483. – (Бібліотека Літературної Енциклопедії: вершини письменства)
8. Слабошпицький М. Так починався Григор Тютюнник. Кілька уваг при цій нагоді // Тютюнник Г. Бути письменником: щоденники, записники, листи / Григор Тютюнник ; передм., упорядкув. О. Неживого. – К. : Ярославів Вал, 2011. – С. 433–436.
9. Тельнюк С. Із щоденникових записів / С. Тельнюк // Рукопис : укр. альм. спогадів, щоденників, листів, док., світлин : у 2 т. / [за заг. ред. акад. І. М. Дзюби]. – К. : Криниця, 2011. – С. 278–315.
10. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська культура і колоніалізм / Ева Томпсон ; пер. з англ. М. Корчинської. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. – 368 с.
11. Тютюнник Г. Автобіографія / Тютюнник Г. Холодна м'ята : оповідання, повісті, твори для дітей / Г. Тютюнник ; упоряд. і передм. П. П. Засенка. – К. : Укр. письменник, 2009. – С. 835–840.
12. Тютюнник Г. Бути письменником: щоденники, записники, листи / Григор Тютюнник ; передм., упорядкув. О. Неживого. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 440 с.
13. Тютюнник Г. Коріння: Спогади про автора роману «Вир» Григорія Михайловича Тютюнника / Тютюнник Г. Холодна м'ята : оповідання, повісті, твори для дітей / Г. Тютюнник ; упоряд. і передм. П. П. Засенка. – К. : Укр. письменник, 2009. – С. 779–834.
14. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни : повість-есе / В. Шевчук. – К. : Темпора, 2002. – 272 с.

УДК 821.161.2

Смілянська Валерія

ШЕВЧЕНКОВА «НАЙМИЧКА» – АПОФЕОЗ ТИХОЇ САМОПОЖЕРТВИ

Стаття присвячена глибокому аналізу поеми Тараса Шевченка «Наймичка». Особливу увагу приділено індивідуальному синтезу різних стилів у творчості автора.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, синтез стилів, аналіз.

Статья посвящена глубокому анализу поэмы Тараса Шевченко «Служанка». Особое внимание уделено индивидуальному синтезу различных стилей в творчестве автора.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, синтез стилей, анализ.

The article is devoted to deep analysis of the poem Taras Shevchenko «Hireling». Particular attention is paid to individual fusion of different styles in the work of the author.

Key words: Taras Shevchenko, poetry, synthesis of styles, analysis.

Серед грона огнених історіософсько-політичних поем періоду «трьох літ» поема «Наймичка» стоїть окремо, випадає з нього як тематологічно, так і за стилем (дещо співвідносячись лише з написаною ледь раніше поемою «Сліпий» у її побутовій частині). Твір написано в Переяславі, у будинку А. О. Козачковського (авторська дата завершення – 13 листопада 1845). На сюжет поеми пізніше, у 1852–53, Шевченко написав однойменну прозову повість російською мовою.

Твір належить до групи побутово-етологічних поем, де акцентується не стільки соціальне підґрунтя конфлікту (тут показані лише наслідки), а саме його морально-етичний аспект. Власне сам конфлікт у часі передує фабульному розвитку. Він домислюється читачем, причому про соціальну залежність тут не йдеться: нічого не повідомляючи про того, хто звів дівчину із заможної селянської родини («Я була багата...»), автор ставить в центрі твору саме молоду матір. Іван Франко присвятив «Наймичці» спеціальну статтю, де зіставляє поему й однойменну повість Шевченка, щоправда, помилково вважаючи повість первісною (бо в автографі автор поставив – з конспіративних міркувань – фіктивну, значно ранішу дату: «25 февраля 1844. Переяслов»). З'ясовуючи проблематику твору, Франко писав: «Се одна з основних ідей Шевченка, та ідея, що він на різні лади не переставав виявляти від початку аж до кінця своєї діяльності. «Гайдамаки» (епізоди про Оксану і Галайду), «Катерина», «Наймичка», «Марина», «Відьма» – ось важніші етапи розвою зображення тої ідеї у Шевченка. Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я – така і в тій формі, в якій вона задержалася в українських хуторах і селах, не здеморалізованих ще посторонніми силами. Сімейне життя патріархальне і сумирне, – то найбільша святість. <...> Можна сказати, що на всі хиби і лиха тодішньої передреформаційної суспільності російської Шевченко дивиться крізь призму святості сім'ї. Робота на панщині, визискування, неправда поміщицька й судово, податки і здирства – все те в світогляді Шевченка займає без порівняння менше місця, як пониження людської гідності, якого головним і найтипівшим виразом у нього є пониження жінчини, зрада й наруга над дівчиною, якій таким робом назавсідги відбирається можливість легального сімейного життя» (Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 39. – С. 464). Кожен новий твір на цю тему – ніби сходінки у пошуках розв'язання ситуації, в якій автоматично опиняється мати з позашлюбною дитиною, – пошуках виходу героїні зі своїх нещаст, поновної соціалізації, тобто повернення до свого села і своїх людей, до нормального життя. На відміну від «Катерини», автора не цікавлять обставини зведення героїні (а отже її стосунки зі спокусником), а її подальше поводження з власною дитиною-байстрюком. Уже при зіставленні долі Катерини й Наймички постає проблема морального вибору героїні. Якщо Катерину розчавлює зрада коханого й зневага односельців, то Наймичка переймається передусім долею сина, а не власною. І такий вибір підносить героїню на незмірно вищий моральний щабель, бо накладає на неї увесь тягар відповідальності за сина у вкрай ворожих суспільно-моральних обставинах: необхідно вижити й підняти дитину при загальній зневазі й крайній бідності. Більшості молодих матерів-покріток це виявляється не під силу. У поемі Шевченко вибудовує нетипово сильний характер Ганни. І. Франко, порівнюючи характери Ганни й Катерини, відзначав глибину натури Ганни, всепереможність її материнської любові, здатної на «довгу жертву на користь своєї дитини».

Ціннісна позиція автора виявляється насамперед у загальній тональності твору: драматична тональність тримає читача у постійній напрузі. Здебільшого така тональність буває наслідком конфлікту двох антагоністів; але в поемі Шевченка немає персонажа негативного, котрий би протидіяв позитивним (постать юнкера з'являється лише у повісті), – драматичне напруження породжується через контраст ідилічної теми родинного щастя, яку втілюють щасливі родинні пари – Трохим і Настя, пізніше – Марко й Катерина, – із трагічною темою щоденної й таємної материнської самопожертви Ганни, її тяжким переживанням приниженості свого становища, неможливості легального материнства. Не може не зворушити читача цей образ тихої щоденної самопожертви. Тут варто нагадати слова І. Франка: «Змалювання

такої постаті з такою вірністю і правдою, з такою чарівною простотою і натуральністю, без ходульності і фальшивого пафосу <...>, як се зробив Шевченко, належить до найбільших триумфів правдивої штуки і мусить уважатися за найкращий доказ великої геніальності Шевченка» (Там само. – С. 469).

Композиція поеми «Наймичка» виявляє характерні риси романтичної ліро-епічної поеми: вона відкривається неясним, загадковим «Прологом», у якому читач вперше зустрічається з невідомою молодницею за суто романтичних обставин – на могилі серед поля, в тумані, якому вона звиряється в своєму горі, бо самотня й іншого поради не має. Уже тут виявлено основу поетики цього твору – народно-поетичну й народно-розмовну, втілену у пряме предметно спрямоване слово. Мова героїні – не літературно-романтична, а стилізована тут як пісенно-розмовна: спершу це свого роду покайний монолог, який далі замінюється піснею – Шевченко дає власний варіант відомої пісні про вдову-дітозгубницю «Ой у полі могила, там удова ходила...», пізніше наведену в збіранні П. Чубинського (див. коментар до поеми // Шевченко Тарас. Збір. творів: У 6 т. – К., 2003. – С. 733). Пісня розкриває ту альтернативу, що грізно постала перед молодою матір'ю-покриткою і якої вона не прийняла.

«Пролог» служить настроєвою увертюрою, створюючи сумовитий настрій очікування розгадки. Дальша дія складається з ланцюжка вершинних, найбільш значущих сцен, кожній з яких присвячено окремий розділок. Перший – це авторська розповідь у стилі казкового зачину («Був собі дід та баба...») про долю бездітної люблячої пари; другий – сцена знаходження підкинутого немовляти, сповнена радісних надій: «От і талан, от і доля, / І не одинокі!»; прихід Наймички та її праця в господі; між третім та четвертим розділами – часовий інтервал років у вісімнадцять; тільки повідомляється про смерть Насті – прийомної матері Марка, дружини Трохима. Загалом же четвертий розділ – це розповідь про засватання багатой красуні. П'ятий розділ містить два епізоди – підготовку до весілля та прощу Ганни до Києва. На початку шостого розділу автор повідомляє про три щорічні подорожі Наймички до Києва, про початок четвертої та про її повернення й гостинці домашнім. Дія помітно уповільнюється, виявляється, що Ганна повернулася вже недужою, передчуваючи власну смерть. І сьомий розділ присвячено розповіді про її недугу й тривогу про Марка, який чомусь затримався в дорозі. Тут особливо виразно представлено родинну любов і невістки, й Трохима до «своїх Ганни». І нарешті, у восьмому, останньому, розділі показано неспішне щасливе повернення Марка і – контрастом до його настрою – сцену признання Ганни, її смерть і горе Марка. Виклад надзвичайно лаконічний. Кожну деталь дібрано з певною метою, вона несе значне смислове навантаження. Причому, на відміну від більшості поем, де розповідь відкрито емоційна й супроводжується ліричним коментарем, запитаннями, вигуками, ліричними відступами – тобто є ліричною, – тут розповідач стриманий; його співчуття лише зрідка проривається вигуками, емоційно виразистими повторами, експресивною лексикою. Розповідь звучить об'єктивно, просто, невигадиво. Але саме в цій простоті й нібито відстороненості криється багатоголоса суб'єктивність – чергування в авторській розповіді багатьох голосів персонажів, їхніх точок зору на події. А це допомагає висвітлити предмет з різних боків, а отже, сприяє і виразистості, й правдивості зображення. Значно пізніше О. Толстой порадить описувати сцену «обов'язково чиймись очима, бо взагалі писати неможливо» (Толстой А. О літературі. Статті, виступлення, письма. – М., 1956. – С. 211). А Шевченко застосував цей принцип зображення одним з перших в українській літературі. Ось до прикладу коротенький фрагмент п'ятого розділу поеми – розповідь про те, як Ганна ходила на прощу в Київ у той час, коли в селі відбувалося весілля її сина Марка, що для батьків буває найбільшим торжеством, вінцем їхніх життєвих зусиль. Ганна ж залишає господу, боячись якось скомпрометувати сина перед багатими родичами. Спершу йде суто авторська розповідь: «А наймичка шкандибає, / Поспішає в Київ». Далі розповідач веде мову зі спільних із Наймичкою психологічної, фразеологічної, просторово-часової та оцінної позицій:

«Прийшла в Київ – не спочила,
У міщанки стала,
Найнялася носить воду,
Бо грошей не стало
На молебствіє Варварі.
Носила-носила,
Кіп із вісім заробила
Й Маркові купила
Святу шапочку в печерах
У йвана святого,
Щоб голова не боліла

В Марка молодого...» – тобто описує події ніби очима героїні й спільною з нею розмовною мовою. Різноманітна ритміко-інтонаційна партитура тексту виявляє як сюжетні переходи, так і нюанси тональності. Вірш поліметричний: чергуються 8-складовий вірш, 14-складовик, 4-стопний ямб, фольклорний нерівноскладовий вірш (райошник) з різними видами римування й строфічних об'єднань.

Стримано-об'єктивний характер розповіді, відсутність типових для романтичної поеми гострих колізій, гранично емфатичних сцен (за винятком фінальної), розвиненої тропіки (тут маємо лише поодинокі постійні епітети, побутового плану порівняння, народнопоетичні уособлення, фразеологізми тощо) неодноразово спричиняли трактування твору як реалістичного. Однак, визнаючи психологічний реалізм характеру Ганни і багатьох побутових подробиць, усе ж бачимо перевагу сентиментального максималізму в побудові характерів та нетипової ідилічності в зображенні хуторян; типово романтичним є вступ

до твору, – отже масмо і в поемі «Наймичка» характерний для Шевченка-поета індивідуальний синтез кількох стилів.

Література:

1. Бородін В. С. Три поеми Т. Г. Шевченка: «Сова», «Сліпий», «Наймичка» / В. С. Бородін. – К., 1964.
2. Вашук Ф. Т. Психологічне розкриття характеру в поемі Шевченка «Наймичка» / Ф. Т. Вашук // Збірник праць 27-ої науков. шевч. конф. – К., 1989.
3. Скоць А. Поема Тараса Шевченка «Наймичка» / А. Скоць // Дивослово. – 1998. – № 3.
4. Смілянська В. Л. «Святим огненним словом...» Тарас Шевченко: Поетика / В. Л. Смілянська. – К., 1990.

УДК 82-94.09

Стадніченко Ольга

**АВТОПОРТРЕТ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ
(НА МАТЕРІЛІ КНИГИ СПОГАДІВ Л. КОРЕНЕВИЧА «ЯК ПО СТРУНІ БЕЗОДНЮ...»)**

У статті розглянуто мемуари українських письменників, зокрема Л. Кореневича «Як по струні безодню...», які є оригінальними творами не тільки про кожного особисто, а котрі представили покоління шістдесятників в особах, з аналізом їхніх ідеологічних і світоглядних засад, чітко відтворивши долю тих, хто пов'язав її з українськими національним відродженням 1960-х років.

Ключові слова: мемуаристика, спогади, аспект, щоденники, листи.

В статье рассматриваются мемуары украинских писателей, в частности Л. Кореневича «Как по струне бездны...», которые являются оригинальными произведениями не о каждом лично, а где представлены шестидесятники в лицах, с анализом их идеологических и мировоззренческих принципов, которые четко отражают судьбу тех, кто связал ее с украинским национальным возрождением 1960-х гг.

Ключевые слова: мемуаристика, воспоминания, аспект, дневник, письмо.

In the article is decide the memoirs of Ukrainian writers, for example «As at the edge of the abyss» by Leonid Korenevych, which are original works not only about their lives but the memoirs that present generation of 60-ies as characters who recreated the fate of those ones associated with Ukrainian national revival of the 1960s and analysis of their ideology.

Key words: memoirs, remembrances, aspect, diary, letter.

Наприкінці ХХ століття в українському суспільстві відбулося багато змін, які дозволили йому стати відвертішим і відкритішим. Письменники, політичні діячі, представники різних творчих кіл більш сміливо виливають свої спогади на папір, довіряючи йому те, за що при попередній владі можна було поплатитися власною свободою. Поряд із художньою літературою, в основі якої художнє моделювання дійсності, стає література non fiction.

Українська літературна мемуаристика кінця ХХ – початку ХХІ століття нині потребує глибокого дослідження. На сьогоднішні значними здобутками в мемуарознавстві є праці І. Василенко, О. Галича, Н. Ігнатів, А. Костенка, Г. Мережинської, М. Федунь та інших. Літературознавець О. Галич вважає, що «справжня документалістика, створена пером великого майстра літератури, у переломну добу утвердження молодого Української держави в світі, набуває величезного громадянського звучання, як специфічний, а іноді й мужній документ епохи, де очима учасника подій або ж очевидця оцінюються не лише окремі постаті реальних історичних особистостей, а й у цілому політика, ідеологія, право, мораль часу. [...] Спогади часом називають третьою історією, маючи на увазі, що перша історія – це справжній суспільний процес, що мав місце в минулому; друга – це його бачення в офіціозі; а третя – неупереджений погляд мемуариста чи автора біографічної оповіді» [1, с. 5].

Автори мемуарів часто надають їм більш важливого значення, ніж художнім творам, оскільки створювалися вони в умовах великих ризиків і саме зберігання їх могло викликати непорозуміння з органами держбезпеки. «Для мене щоденники були не лише спробою фіксації факту як такого, а й, мабуть, єдиною можливістю урівноважити свої рефлексії. Звіряючи паперові думки й тривоги, я мав змогу після деякого часу проаналізувати певні здобутки і втрати й, оволодівши ситуацією, принаймні у цих своїх рефлексіях, піти далі. Можливо, тому так багато різного роду відступів у цих записах. Сказано у Михайла Светлова: «Я можу легко обійтись без найнеобхіднішого. Але без зайвого – обійтись не можу...» Бо в тому «зайвому» – кожен з нас, як на долоні: з яких криниць живився, що читав, чого не сприймав...», – вказує у передньому слові до свого щоденника Лесь Танюк [4, с. 4].

Інтерес суспільства до мемуарної літератури свідчить про те, що воно вже на тому етапі свого розвитку, коли необхідно вивчити й осмислити уроки минулого, щоб спроектувати їх на сучасні кризові ситуації. І в цьому значну роль відіграє саме мемуаристика, яка є документальним віддзеркаленням життя.

З приводу сутності і значення мемуарів у щоденнику «Лінія життя» Л. Танюк писав: «...нащадки більше пишуть про себе – під гримом історичного. Читаю ж я сучасні мемуари. Того ж Смолича, якщо попав він мені в рядок, або Еренбурга. Найвиразніші мемуари – оті записки, що їх лишали, стріляючись. Єсенін, Маяковский, Хвильовий, Фадєєв... Я чомусь абсолютно переконаний, що такі речі не пропадають, – «вони навіки наша власність». Не може згинуть те, що омито кров'ю, – тексти, крапкою яких стали постріли чи петля. Смерть вкарбовує такі тексти у вічність, і рано чи пізно вони виступають як не стінах архівів, то в передсмертних каяттях ворогів чи на гранітних обелісках, котрі «як медузи». Тут і Симоненка Василя згадую» [4, с. 177].

Нині актуальним є осмислення ролі і значущості мемуаристики у формуванні уявлення сучасників про історичне тло певної епохи, зокрема доби шістдесятництва, а також про суб'єктивно-особистісний зміст мемуарної літератури.

Про культурно-естетичний феномен шістдесятництва, витoki, суть та наслідки цього літературно-мистецького руху написано чимало досліджень та розвідок літературознавчого, мистецтвознавчого, культурологічного і філософського та суспільно-політичного характеру. Проаналізовано, як цей рух відбився на подальшому розвитку літератури і мистецтва, що спричинило його згорання, створено монографічні праці, присвячені творчості представників шістдесятництва. Але останнім часом серед помітного поживлення художньої документалістики в українській літературі з'явилося низка мемуарів (спогадів, щоденників, листів, мемуарних нотаток, колективних збірників спогадів, які часто супроводжуються різного роду документами) власне шістдесятників, які «без ретуші і гриму» розкривають ті процеси, що відбувалися всередині «шістдесятництва», їхні стосунки з тодішньою владою, керівництвом творчих спілок, творчою елітою старшого покоління, яке, переживши репресії, голодомори, різного роду політичні утиски, пристосувалося до тісних рамок соцреалізму. Тобто ці мемуари є автопортретом кожного особисто і цілої доби шістдесятництва загалом.

Серед тих, чиї мемуари розвінчують ідеологічні міфи і яскраво демонструють сучасникам, як не просто було в тих умовах позиціонуватися українцем і сповідувати національні цінності, представники покоління шістдесятників: В. Дрозд, І. Дзюба, І. Жиленко, Р. Іваничук, Л. Кореневич, М. Коцюбинська, М. Руденко, Л. Танюк та ін.

Мета статті – розглянути ідейно-тематичні та жанрово-стильові особливості книги спогадів «Як по струні безодню...» Л. Кореневича, визначити особливості його мемуарів та тісний зв'язок із суспільно-літературним процесом другої половини ХХ – початку ХХІ ст., показати органічний зв'язок з історичною епохою та митцями, які представляють літературне покоління 50–90-х рр. ХХ ст.

Об'єктом дослідження є спогади Л. Кореневича. Предметом дослідження є змістові та жанрово-стильові особливості «Як по струні безодню...» Л. Кореневича.

Один із шістдесятників – Леонід Кореневич, який був ініціатором створення 1956 р. у Москві земляцтва українських студентів, учасником відкриття пам'ятника Т. Шевченку на Косівщині, за що був звільнений з посади кореспондента «Робітничої газети» за притуплення політичної пильності та звинувачений у націоналізмі, вважав що «шістдесятництво – це явище, стоїть сьогодні перед судом історії, як і всі ті, хто так чи інакше причетні до нього. Розглядати шістдесятництво можна й треба тільки з розумінням тих історичних процесів, які його породили, й особистої – із знаком плюс чи мінус – причетності до нього. Як на мене, і досі ніхто не заперечував, шістдесятництво виникло на гребені хрущовської відлиги й сформувалося під впливом нищівної критики літературного мафіозно-олігархічного соцреалізму спершу в російській, а трохи пізніше і в українській літературі» [2, с. 42].

У мемуарах самих представників руху шістдесятництва зустрічаємо досить різні оцінки того, що тоді відбувалося, що дає підстави говорити про їхній особистісно-суб'єктивний характер.

Як згадують шістдесятники, проблеми оновлення літератури і мистецтва постійно виникали у творчих та наукових колах, де відбувалися досить гарячі дискусії, часто навіть не досить толерантно стосовно один одного. Тепер, з плином часу та зміною стереотипів і переоцінкою цінностей, зі спогадів сучасників випливають цікаві деталі, що стосуються навіть реакції класиків літератури і політичних діячів. Свого часу саме А. Малишко, Л. Новиченко, М. Рильський, С. Крижанівський підтримали своїми схвальними статтями в українській пресі нові пошуки митців-шістдесятників, за що викликали невдоволення від колег та партійної номенклатури, яка боялася нових віянь як вогню.

У книзі «Як по струні безодню...» Л. Кореневич досить детально характеризує цю добу, зокрема звертаючи увагу на те, як це як це явище починалося: «На перших порах кожен входив у літературу, в мистецтво самостійно. І. Драч, М. Вінграновський, В. Симоненко, В. Шевчук, Є. Гуцало, Ю. Щербак, І. Дзюба, І. Світличний, В. Стус – у кожного була своя ідея і свій шлях. Та всіх їх об'єднувало, як каже І. Жиленко, єдине дихання і єдиний порив. Бо шістдесятні роки ставили перед кожним, і перед усіма разом, одні й ті ж питання, хоча відповіді на них кожен шукав свої. Ті, що думали інакше, ніж працівники номенклатурного мистецтва, становили загрозу для літературного олімпу. [...] Та чим більше повчали, потовчучи молодих, тим більше вони згуртовувались, шукали і знаходили один одного» [2, с. 43].

У спогадах Л. Кореневича характерною рисою є якась гранична відвертість, на межі навіть образи на деякі тодішні обставини і людей, які відіграли вирішальну роль у долі шістдесятників, якась нереалізованість чи втрачена можливість, бажання не тільки донести своє суб'єктивно-особистісне бачення, але й наголосити на окремих деталях, які засіли глибоко в його душі. Він наполягає на тому, що шістдесятництво як явище потребує відповідального вивчення й дослідження. Автор вважає, що не можна розглядати всіх під одним кутком зору, адже кожен ішов до цього своїм шляхом. Л. Кореневич недвозначно стверджує: «Я нікого не хочу сьогодні ні засуджувати, ні плямувати, але й від минулого свого не відрікаюся. Та як часто в оцінках минулого дехто сьогодні намагається стати при хвортці історії й першим відкривати її, приміряючи на себе мантию короля, з-під якої входили в історію мушкетери-шістдесятники» [2, с. 43].

Про чинники формування нового мислення у творчій молоді, Л. Кореневич зазначає, що шістдесятництво вийшло з 20-х років, і естафету вони підхопили від тих, хто не зламався в сталінських концтаборах: Б. Антоненка-Давидовича, Г. Кочура, В. Гжицького, В. Мисика, дружин репресованих письменників, що загинули в катівнях. У спогадах шістдесятників неодноразово наголошується, що першим паростком шістдесятництва і зв'язковим між поколіннями був І. Дзюба з його книгою «Звичайна людина чи міщанин» (1959), який тоді був заввідділу критики журналу «Вітчизна» і саме він пропускав до друку найвагоміші статті М. Коцюбинської, Є. Сверстюка, І. Світличного, вірші В. Голобородька, І. Драча, прозу

В. Шевчука та Є. Гуцала, за що був підданий нищівній критиці з боку представників літературного олімпу. Це підтверджується і спогадами І. Жиленко, яка писала, що в І. Дзюбу «без перебільшення був закоханий весь інтелігентський Київ, [...] а кожен його вихід на трибуну – поєдинок». І. Жиленко, яку цитує Л. Кореневич, небезпідставно зауважувала, що «Іван розкривав лицемірну «кухню» тодішньої літературної критики. Він цитував, зіставляв, ловив поважних письменників на брехні, пересмикуванні, доносництві й хамелеонстві. Він знищував таких доценту при цьому не знав страху, не мав жодного поняття про стратегію й хитру дипломатію»[цит. за 2, 44]. Вона називала І. Дзюбу «символом часу», «володарем дум і змістовником правди», якого страшенно ненавиділа літературна й політична верхівка. Але, як зауважував Л. Кореневич, «ніхто не наважувався першим скерувати цькування в потрібне русло» [2, с. 45].

Ясна річ, що мемуари, написані з плином часу, будуть певною мірою осучаснені, позначені суб'єктивністю, але в той же час пронизані патріотичною риторикою, крізь яку пробиваються свідчення очевидця та «речові докази». «Історизм, документальна вірогідність, правда моменту, що їх можна перевірити незаперечним фактажем, історичним розвитком подій, сьогоднішньою реальністю. Маємо своєрідне взаємовідображення, систему складних дзеркал. У зіткненні кількох ситуативних «правд» народжується Правда, перевірена часом, живий Образ минулого»[4, с. 57].

У мемуарах більше ніж у художній літературі зустрічаємо людинознавчих категорій, психологічних мотивацій поведінки людини, морально-екзистенційної проблематики, сповідальності, портретів і автопортретів. Часто автор спогадів переживає гризоти сумління, пов'язані з тим, чи має він право на оприлюднення тих чи інших фактів, які він вважає важливими для створення не тільки автопортрету, а й відтворення правдивого (але в той же час суб'єктивного) образу доби. Особливо, коли це стосується відомих людей, про яких у суспільній свідомості вже складений певний, найчастіше позитивний, образ.

У спогаді-есе «Град з крапель смутку» Л. Кореневич будує «історичну хронологію» подій, пов'язаних із критикою шістдесятників. Ця стаття й не були утаємниченими, варто було звернутися до тодішніх газет, про які зараз не всім хотілося б згадувати. Він нагадує, що йтиметься про Павла Загребельного, якого багато хто і зараз вважає «батьком» шістдесятників. І справді, зазначає Л. Кореневич, П. Загребельний як редактор «Літературної газети» «пригортав під своє крило молодих, надаючи їм цілі сторінки, терпляче зносячи погрози й партійні напучування керівних партійних і літературних мужів, усіх ідеологічних філістимлян з ЦК, які вимагали від П. Загребельного дати молодих у руки їхні» [2, с. 45].

Автор спогадів взяв на себе сміливість припустити, що коли П. Загребельний побачив, що політична ситуація навколо шістдесятників загострилася, вирішив за краще не ризикувати з властью їмущими, а першим нанести удар по тих, до кого досі був прихильним. «І видавив із себе оті «Три краплі смутку». Він либонь і не сподівався, що з тих крапель на голови багатьох молодих, а найперше на голову І. Дзюби, впаде справжній град. Бо влада тільки й ждала влучного приводу, щоб скерувати на Дзюбу, а через нього й на всю літературну молодь, всю міць своєї несамовитої люті до «відщепенців», «відступників», «продажних спекулянтів» і т.д. і т.п. Система психічних засобів почала працювати, намагаючись за всяку ціну скомпрометувати Івана Дзюбу та його «спільників». «Відлига» закінчувалася, починалися ожеледь, налипання мокрого снігу» [2, с. 46].

Л. Кореневич відверто намагається розібратися в тій ситуації, не розуміючи, як П. Загребельний дозволив собі так брутально поставитися до молодих критиків, які надрукували свої статті у «Вітчизні». Відчувається, що авторові спогадів приємніше було б згадувати щось цікаве, що привернуло б увагу читача, а не коментувати статтю, яку класик української літератури навіть не включав до жодного списку, бо не хотів про неї згадувати. Але, намагаючись не грішити істиною, він дошукуються правди, що саме спонукало П. Загребельного розв'язати війну з молодими.

П. Загребельний, зокрема, писав: «Впродовж останніх трьох місяців я одержав чергові три номери журналу «Вітчизна». В кожному з цих номерів я знайшов по одній оглядовій критичній статті. Кожна стаття – мов крапля смутку»[2, с. 50]. Як виявляється, першою «краплею смутку» П. Загребельний назвав статтю І. Світличного «Людина приїздить на село», присвячену оглядові «сільських романів». Другою – «Критичні розважання молодого літератора Л. Кореневича на тему сучасного нарису. Та ще які!», де розглядався на думку П. Загребельного «сумний універсалізм у долі сучасного нарису» [2, с. 54]. І нарешті – третя крапля смутку – стаття О. Ставицького «Як у житті...», присвячена критичному оглядові української історичної прози.

Стаття П. Загребельного дуже детально піддає брутальній критиці праці молодих літературознавців, які висловили зауваження на адресу імен та творів, до яких ні в якому разі не можна підходити з критичними мірками. «Якщо таку критичну, з дозволу сказати, практику розповсюдити на все мистецтво, то тоді флейту ми вважатимемо просто собі шматочком деревини, а стрункий квартет Чайковського буде не що інше, як тертя кінського хвоста об баранячу кишку. [...] Три краплі смутку – це ще не сльози. Не стану побиватися й плакати з приводу появи цих статей. Мене дивує похмурий ентузіазм редакції журналу «Вітчизна», з яким вона «штурмує» нашу літературу» – підсумовує П. Загребельний [2, с. 59].

Автор спогадів згадує, що публічний виступ П. Загребельного зробив цю трійцю знаменитою і дозволив познайомитися з багатьма цікавими людьми з когорти шістдесятників, але в той же час і пережити момент розпачу і розгублення. Тим більше, що за цією статтею почалися офіційні переслідування шістдесятників. Хоча, на думку сучасників того руху, самі назви «шістдесятництво» та «шістдесятники» з'явилися значно пізніше і не зовсім коректно відбивають хронологічні рамки, на які припадає розвиток цього літературно-мистецького явища як в Україні, так і в інших республіках колишнього Союзу.

Л. Кореневич продовжує, що питання, порушені П. Загребельним, стали предметом розгляду на засіданні секції критики Спілки письменників України. Відновлюючи історичну справедливість, автор констатує, що все-таки більшість письменників підтримали молодих критиків. Знакову роль у цій дискусії відіграв літературознавець Л. Новиченко, який практично відкинув усі звинувачення щодо відділу критики журналу «Вітчизна» на чолі з І. Дзюбою, проти якого і був спрямований увесь цей шквал критики. У спогадах наводяться слова Л. Новиченка: «Якщо підсумувати все, про що ми говорили, – проти ілюстративності, тобто проти такого творчого методу, коли письменник не виявляє себе як мисляча особистість, а тільки намагається ілюструвати життя квітчастими метафорами. Вони виступають проти художньої безликоності, проти штампів, інертності. Вони не завжди володіють аргументацією, але це наступ проти тих речей, які зараз відживають в нашій літературі» [2, с. 61].

Спогад-есе Л. Кореневича «Град з крапель смутку» з великим нашаруванням особистісного сприйняття відтворює досить суперечливу і складну картину доби шістдесятництва. Особливо детально описує він постать Л. Новиченка, який не міг поступитися принципами творчості і підтримати офіційну лінію щодо шістдесятництва. Натомість автор подає його портрет як професіонала і людини високого морального обов'язку, наголошуючи при цьому, що Л. Новиченко передбачливо зауважив у «Літературній газеті»: «Не без побоювання думаєш, що коли після такого висновку в автора статті «Три краплі смутку» знайдуться ентузіасти-послідовники, то може справді з'явитися певний смуток і для української критики, і для української літератури в цілому – бо ці поняття, в суті своїй, єдині» [2, с. 63].

Л. Кореневич не без образи продовжує розбиратися у причинах, які спонукали Загребельного так виступити, що, по-суті, стало поштовхом до різних оргвисновків, які багатьом із тих, хто під них потрапив, навіть зламали долю: хтось був звільнений з роботи, зокрема І. Дзюба, Д. Копиця та ін., хтось просто замовк, хтось зламався, злякавшись того галасу, що зчинився. «Нас менш цікавить сьогодні: з власної волі чи на вимогу відповідальної часової хвилі виступив П.А. Загребельний. Але залишається фактом, що його «Три краплі смутку» об'єктивно набрали дивного характеру: після них, як пізніше писав І. Дзюба, одні за одними у Києві відбулися наради, пленуми, конференції, на яких нещадно таврували «формалістів-шістдесятників», перекидали талановитій людині шлях до читача. [...] Політична відлига, розпочата М.С. Хрущовим, змінювалася ним же ініційованими «заморозками». «Три краплі смутку» з'явилися вчасно: стукнуло, грюкнуло... і відгукнулося» [2, с. 65]. Автор спогадів висловлює припущення, що «Три краплі смутку», можливо, випадково виявилися на вістрі подій. Але, на його думку, саме вони стали «початковим етапом бурі – заклатої й рішучої боротьби з тими, хто виступив проти закам'янілих масок» [2, с. 65].

Аналіз спогадів, мемуарних нотаток, щоденників, листів шістдесятників дозволяє зазначити, що всі різняться за ступенем вияву суб'єктивності-об'єктивності, присутності (більшої чи меншої) самого автора, емоційності чи офіційності викладу, деталізацією, наявністю портретних характеристик, передачею монологів чи діалогів і т.д. Це залежить від особистості мемуариста, його здатності реалістично, і водночас колоритно і художньо передати свої спогади. Часто це не вдається, оскільки занадто серйозно чи навіть офіційно вони подаються, особливо, коли долучаються судові справи, протоколи допитів, різного роду документи, які додають мемуарам документальності. Характер оповіді часом залежить від статі оповідача: як правило, жіночі мемуари більш емоційні.

З висоти літ, що відділяють нас від тих подій, а також суттєвих змін, які відбулися в свідомості людей і в ідеології, здається дивним те, що нові віяння фактично в літературі та мистецтві спричинили масові політичні переслідування, коли мистецтво розглядалося не в естетичній, а в ідеологічній площині. Таке могло бути тільки в умовах так званого соцреалістичного мистецтва, коли все регламентувалося партійними приписами. Мемуари людей, які були у вирі цих подій, відкривають читачеві реалії «без ретуші і гриму». Ясна річ, що автори мемуарів не можуть утриматися від емоційно-оціночних суджень на адресу тих чи інших персонажів їхніх спогадів – занадто роз'ятреними є їхні рани до цього часу. Багатьох із них уже немає серед живих. А живі, маючи величезний досвід боротьби з системою, – стали на чолі національно-політичних рухів, які здобули Україні незалежність.

Мемуари українських письменників, зокрема Леоніда Кореневича «Як по струні безодню», є оригінальними творами не тільки про кожного особисто, а які представили покоління шістдесятників в особах, з аналізом їхніх ідеологічних і світоглядних засад, чітко відтворивши долю тих, хто пов'язав її з українськими національним відродженням 1960-х років. Виписаний у спогадах образ-портрет автора вражає гармонійністю, сконденсованістю і цілісністю, ніби підіймається над процесами, перебіг яких представлено в мемуарах.

Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні проблеми рецепції шістдесятництва в мемуаристиці власне шістдесятників, а також їхніх сучасників.

Література:

1. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Альма-матер, 2001. – 246 с.
2. Кореневич Л. Як по струні безодню... Кілька особистих сторінок до біографії шістдесятництва / Л. Кореневич. – К. : Смолоскип, 2004. – 260 с.
3. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної літератури / М. Х. Коцюбинська. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
4. Танюк Л. С. Лінія життя: (3 щоденників) : у 2 т. / Танюк Л. С. – Т.1. : 1964–1970 – Х. : Фоліо, 2004. – 557 с.

УДК 373.31:821.161.2 Шевченко 09 (045)

Стукан Галина, Глушок Людмила

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА УРОКАХ РІДНОЇ СЛОВЕСНОСТІ В ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ

Стаття присвячена вивченню життєвого і творчого шляху геніального поета, великого Кобзаря українського народу Т. Г. Шевченка. Подано перелік творів і описано особливості їхнього опрацювання на уроках класного і позакласного читання в 1–4 класах. Зазначено, з творами яких відомих авторів про Тараса Шевченка слід ознайомити учнів, які картини та ілюстрації до творів рекомендувати до розгляду, як знайомити учнів із творчістю Шевченка-художника.

Ключові слова: твори для дітей, рідний край, співець, пейзажна лірика, художник, митець, «Кобзар».

Статья посвящена изучению жизненного и творческого пути гениального поэта, великого Кобзаря украинского народа Т. Г. Шевченко. Представлен перечень произведений и описаны особенности их изучения на уроках классного и внеклассного чтения в 1–4 классах. Отмечено, с поэзиями каких известных авторов, посвященных творчеству Тараса Шевченко следует ознакомить учащихся, какие иллюстрации и картины нужно рассматривать, как знакомить детей с творчеством Шевченко-художника.

Ключевые слова: произведения для детей, родной край, певец, пейзажная лирика, художник, творец, «Кобзарь».

The article deals with the study of the course of life and works of T. H. Shevchenko, the great Kobzar (singer) of Ukrainian nation and the poet of genius. In particular, the list of his works has been given and the peculiarities of teacher's techniques on the topic on Reading lessons and home reading at primary school have been outlined. The article suggests the list of famous authors' works dedicated to T. Shevchenko poetry which should have been studied at lessons, which pictures and illustrations should have been considered, and how the works of Shevchenko the artist should have been presented for children's learning.

Key words: works for children, native land, singer, landscape lyric poetry, painter, artist, «Kobzar».

Постановка проблеми в загальному вигляді. Т. Г. Шевченко не був професійним педагогом, хоч і був зарахований на посаду вчителя малювання Київського університету святого Володимира. До роботи вчителя він готувався серйозно і був обізнаний зі змістом та методами навчання, педагогічними ідеями того часу. Критикуючи тодішню систему, Шевченко мріяв про створення справжніх народних шкіл, де діти могли б здобувати глибокі знання розумне виховання, прагнув своїм коштом видати низку книг: Азбуку, підручник з арифметики, географії, історії України. Тарас Григорович вважав, що зміст педагогічних пошуків насамперед має бути спрямований на людину, на її духовне збагачення, розвиток інтелекту і творчих сил. У листах до своїх друзів він писав: «Щоб лишитися справді людиною, є лише один порятунок – освіта, навчання. Хто полюбить книгу, той далеко піде у своєму розвитку» [1]. Глибоко розуміючи дитячу психологію, Т. Шевченко для дітей писав цікаво, зображуючи неповторну красу рідного краю.

Саме у початкових класах діти мають «впустити» Шевченкові твори у своє серце, щоб згодом усвідомлено сказати: мій поет, мій славний предок, моє минуле і майбутнє моїх дітей.

Аналіз досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Зразки уроків та методичні рекомендації щодо вивчення творів поета в початкових класах, аналіз окремих поезій пропонують І. Голубовська, А. Мовчун, Р. Матоніна, О. Савченко, В. Сироженко, Г. Ткачук, Д. Федоренко та ін. Зокрема Р. Матоніна розробила уроки, на яких знайомить з образом української природи в Шевченкових поезіях, застосовуючи такі інтерактивні методи та прийоми: асоціативний куш, ключові слова, діаграма Венна, сенкан, гронування, рефлексія-діалог. На її думку, учителю слід ретельно добирати матеріал до уроків з урахуванням перспективи розгортання теми в наступних класах [2, с. 23–27].

Метою статті є висвітлення особливостей ознайомлення учнів початкових класів з життєвим шляхом Т. Шевченка, зокрема його дитинством, з поетичними та художніми творами.

Виклад основного матеріалу. Перша зустріч з Великим Кобзарем відбувається у 1 класі. Насамперед учитель знайомить першокласників з дитинством поета, використовуючи низку ілюстрацій: розповідає про Кирилівку, де народився малий Тарас, про сім'ю, про те, що рано залишився без батьків і зростав сиротою, сам собі заробляючи на шматок хліба; про те, як і коли навчався грамоти, як малював вуглинками та паличкою на курній дорозі, не маючи ні олівців, ні фарб, ні паперу, як терпів поневіряння в дяка, побої від пана Енгельгардта, щоб навчитися малювати. І став він поетом і художником, відомим в усій царській Росії. А ще учитель покаже «Кобзар» і повідомить, що вони почнуть знайомитися із творами з цієї знаменитої книги.

У 2–4 класах учні детальніше знайомляться з творчістю Т.Г.Шевченка та його непростим життєвим шляхом.

Під час опрацювання таких біографічних та автобіографічних творів, як «Тарас Шевченко», «Тарасова ніч», «Гілки Шевченкового роду», «Малий Тарас чумакує», «Тарасові шляхи», «Про себе», діти більше дізнаються про безрадісне дитинство майбутнього поета, його рід, про те, в кого і чому навчався малий Тарас, до чого виявив неабияку здібність [3; 4; 5].

Знайомляться учні з прекрасними зразками пейзажної лірики, які дають насолоду, радість життя, вчать бачити прекрасне у навколишньому світі рідної природи: «Світає»..., «Встала й весна...», «Не цурайтесь того слова», «Вранці», «Зоре моя вечірняя...», «Ой діброво – темний гаю!», «Тече вода з-під явора», «Вітер з гаєм розмовляє», «Садок вишневий коло хати», «Рече та стогне Дніпр широкий», «Минає літо», «Село! І серце одпочине...», «І досі сниться: під горою...».

Про жакливій період кріпаччини, безправне й злиденне життя українського народу, про його славу боротьбу за своє визволення діти дізнаються із таких поезій: «Не називаю її раєм...», «Іван Підкова», «У нашій раї на землі» [3; 4; 5].

Особливої уваги заслуговують поезії «Зоре моя вечірняя...» та «Садок вишневий коло хати», які покладені на музику і стали улюбленими народними піснями. Учителю має розповісти, що перша з них написана Шевченком у засланні, а друга – за стінами Петропавлівської фортеці.

В обох поезіях звучить туга за Україною, любов до рідної природи. Вірш «Садок вишневий коло хати» пронизаний ідеєю добра, гармонії людей і природи, сімейного затишку, про який так мріяв поет.

Поезії «Встала й весна», «Світає, край неба палає», «Ой діброво – темний гаю!», «Тече вода з-під явора» багаті на метафори, епітети, порівняння. Яскраві персоніфіковані образи цих поезій близькі дітям, і тому перед ними постають прекрасні картини української природи в усі пори року.

Ім назавжди запам'ятовується образ весни, яка будить землю, квітчає її рясом, і маленький соловейко, що радіє її приходу. Учителю розкриває красу сходу сонця, в уяві дітей постають безкраї лани й степи, чисті ставки та верби над ними. Діти вчать милуватися і захоплюватися рідною природою. Словесні малюнки до прослуханих поезій розвиватимуть творче мислення, збагатять словник учнів. Чудова поетична картина, змальована у поезії «Ой діброво – темний гаю!», показує зміну барв у природі в різні пори року: зелене вбрання діброви змінюється на золоте осіннє, потім на біле зимове. Персоніфіковані образи року (батько) та діброви (дочка) запам'ятовуються дітям своїми діями як казкові персонажі. Ця поезія вчить розуміти і любити кожен пору року.

Вірш «Тече вода з-під явора» – це теж чудова «фотографія настрою поетової душі», близька його серцю і така звична картина: річечка, явір, калина, качина сім'я, ряска, качечка «розмовляє» з дітками своїми.

Емоційно забарвлена лексика поезій (соловейко, зіронька, діточки, качечка тощо) викликає радісне хвилювання, розкриває неповторну красу природи. Слід ознайомити учнів 4 класу також з поезією «За сонцем хмаронька пливе», яка багата прекрасними метафорами: хмаронька пливе, зове спатоньки, розстилає червоні поли, покриває пеленою. Наголошуємо, що лише виразне читання поезій і учителем, і учнями сприятиме їхньому розумінню й емоційному сприйманню.

Під час вивчення поезії «Не називаю її раєм» доцільно ознайомити дітей також з віршем «На Великдень на соломі», який завжди хвилює дітей, викликає співпереживання, дає можливість зрозуміти, як тяжко жилося дітям-сиротам у ті далекі часи.

Звичайно, в цілому це дуже мало творів вивчається, щоб у учнів склалось цілісне початкове уявлення про творчість Т. Г. Шевченка, щоб виникло бажання самостійно читати «Кобзар», вивчати вірші напам'ять, розуміти їхнє ідейне спрямування. Проте учитель має прекрасну можливість проводити уроки позакласного читання, присвячені ознайомленню з творчістю Кобзаря більш детально, що й допоможе викликати інтерес до його творів. Готуючись до таких уроків, учитель може використати матеріал, запропонований Г. П. Ткачук у посібнику «Робота з дитячою книжкою на уроках позакласного читання» [6, с. 36, 67, 112].

У посібнику розроблено такі уроки: «Наш Кобзар: «Все живе, цвіте, милує око», на якому працюють над книжкою-збіркою «Тече вода з-під явора», вчать сприймати і розуміти пейзажні твори; «Наш Кобзар: «І все то те, вся країна повита красою», на якому знайомляться з поезією «Не називаю її раєм» та працюють над збіркою «Зоре моя вечірняя», розширюють свої знання про дитинство поета, тяжку, лиху долю його родини, розвивають естетичні почуття; «Тарас Шевченко: «Всім ї вольний, новий, не забудьте пом'янути...», на якому знайомляться з творами про поета таких відомих авторів: С. Васильченка, Б. Грінченка, О. Іваненка, О. Пчілки, М. Рильського, Л. Костенко, І. Драча, В. Скуратівського, розширюють свої знання про Великого Кобзаря, про вшанування його пам'яті в Україні. Перші два уроки – це зустрічі з Кобзарем, останній урок – це усний журнал, який складається з 4-х сторінок.

Цікаві матеріали до уроку-ранку з позакласного читання «Тече вода з-під явора» подає Д. Федоренко [7, с. 21–23]. Можна використати матеріал уроку позакласного читання «Шевченко і Поділля: оповідання «Шевченко і пастушки» (за повістю М. Магери «Кам'янецькими стежками»)), який пропонує Г.О. Ткачук [8, с. 24–25].

Доречним під час проведення таких уроків буде використання низки відомих картин про життя малого Тараса, які є ілюстраціями до самих творів Шевченка. Це такі картини, як «Тарас-пастух», «Однооднісіньке під тином» І. Іжакевича; «Тарас шукає залізних стовпів» П. Носка; «Тарас у дяка в науці»,

«Тарас мандрує разом з дідом і сестрою», «Тарас слухає оповідання свого діда», «На могилі матері» М. Деревуса; «Смерть матері», «Заповіт Тарасового батька», «Тарас шукає долі», «Тарас і Оксана» В. Касіяна. Учні більше дізнаються про дитинство Кобзаря, знайомляться з Шевченком-поетом, співцем долі народної, борцем за краще майбутнє рідної України.

Маловідомою для школярів є творчість Шевченка-художника. Тому учитель може розробити і провести урок в 4 класі, на якому учні дізнаються, як формувався майбутній художник, познайомляться з відомими полотнами Т. Шевченка, а також картинами, на яких зображено дітей: «Хлопчик з собакою в лісі», «Байгуші під вікном», «Казахський хлопчик грається з кішкою», «Байгуші», «Діти В.М. Рєпніна», «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці» та ін.

Шевченко любив дітей і був переконаний, що за тим, хто і як ставиться до дітей, можна судити про якості людини.

Дітям цікаво буде розглянути низку автопортретів Шевченка і дізнатись, що він писав олією, аквареллю, сепією або олівцем, що написав таку картину, як «Робінзон Крузо», що блискуче володів також технікою гравюри, що його твори не раз експонувалися на виставках Академії художеств, що в останні роки життя йому було присвоєно звання академіка.

Учитель, крім уже запропонованих, прекрасно розроблених уроків, може визначити і свою тематику, наприклад, таку: «Дитинство Т.Г. Шевченка», «Борець за краще життя народу», «Твори Шевченка про природу», «Співець долі народної», «Шевченко – художник» та інші. Уроки позакласного читання, присвячені життю і творчості Т.Г. Шевченка, повинні бути добре продумані, гарно підготовлені.

Дуже важливо, щоб дітям про Т. Г. Шевченка розповіли дідусь і бабуся, мати й батько. Учитель повинен порадити, що можна прочитати з дітьми про поета, які твори придбати для домашньої бібліотеки. Учні початкових класів повинні ознайомитись з більшою кількістю творів Тараса Шевченка, тому що саме це викличе інтерес до творчості Кобзаря, прагнення її вивчати.

Висновки. Чим раніше діти почнуть черпати мудрість із життєдайних джерел Шевченкової поезії, тим повніше успадкують духовні скарби минулого, тим сильнішим буде їхнє почуття любові до рідної землі.

Тарас Григорович Шевченко для України – не просто геніальний митець, якого доля обдарувала багатьма талантами. Він національний пророк, апостол правди, патріот, заступник знедолених. Так з гордістю називають його українці і вивчають його безсмертну спадщину – одну з найбільших вершин людського духу.

Література:

1. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 6 т. / Т. Г. Шевченко. – К. : 1963–1964. – Т. 5. – 258 с.
2. Матоніна Р. Вивчення творчості Т. Шевченка в початкових класах / Раїса Матоніна // Початкова школа. – 2009. – № 3. – С. 23–27.
3. Савченко О. Я. Літературне читання : підручник для 2 кл. / О. Я. Савченко. – К. : Видавничий дім «Освіта», 2012. – 160 с.
4. Савченко О. Я. Читанка : підручник для 4 кл. / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2004. – ч. II. – 159 с.
5. Савченко О. Я. Читанка : підручник для 3 кл. / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2003. – ч. II.
6. Ткачук Г. П. Робота з дитячою книжкою на уроках позакласного читання (1–4 кл.) : посібник для вчителя / Г. П. Ткачук. – Кам.-Подільський : Абетка, 2000. – 119 с.
7. Федоренко Д. «Тече вода з-під явора...»: Урок-ранок з позакласного читання / Д. Федоренко // Початкова школа. – 1998. – № 2. – С. 21–23.
8. Ткачук Г. О. Уроки позакласного читання за творами М. Магери : посібник для вчителів початкових класів / Г. О. Ткачук. – Хмельницький : Вид.-во ХГПІ, 2000. – 24 с.

УДК 821.161.2-1.09(092)

Токмань Ганна

МОТИВ ПОДЗВОНУ В ПОЕМІ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО «АРХІМЕД»

Статтю присвячено творчості видатного українського поета-дисидента Івана Світличного. Авторка зробила спробу прочитання філософських смислів поеми «Архімед». Стаття містить аналіз мотиву подзвону в цій поемі. У центрі уваги дослідниці перебувають інтертекстуальні та психологічні діалоги. Текст поеми порівняно з творами таких авторів, як Джонн Донн, Іван Франко, Євген Плужник, Федеріко Гарсія Лорка, Іван Драч.

Ключові слова: Іван Світличний, поема «Архімед», мотив подзвону, філософський смисл, діалог, інтертекстуальність, психологізм.

Статья посвящена творчеству выдающегося украинского поэта-дисидента Ивана Сvitlychny. Автор осуществила попытку прочтения философских смыслов поэмы «Архимед». Статья содержит анализ мотива колокольного звона в этой поэме. В центре внимания исследователя интертекстуальные и психологические диалоги. Текст поэмы сравнен с произведениями таких авторов, как Джон Донн, Иван Франко, Евгений Плужник, Федерико Гарсия Лорка, Иван Драч.

Ключевые слова: Иван Сvitlychny, поэма «Архимед», мотив колокольного звона, философский смысл, диалог, интертекстуальность, психологизм.

This article is dedicated to the famous Ukrainian poet and dissident Ivan Svitlychny. The author has attempted to read philosophical meanings of the poem «Archimedes». The paper contains an analysis of motive Call in this poem. The focus of the researcher is intertextual and psychological dialogues. The text of the poem is compared with the works of authors such as John Donne, Ivan Franko, Eugene Pluzhnyk, Federico Garcia Lorca, Ivan Drach.

Key words: Ivan Svitlychny, poem «Archimedes», motive Call, philosophical sense, dialogue, intertextuality, psychology.

Іван Світличний – один із духовних провідників українського шістдесятництва, поет, науковець, громадський діяч. Його життя і творчість мають характер протесту – національно-визвольного, громадянського, культурологічного, адже дисидент опирався порушенню прав людини і нації в УРСР, втілюючи цей опір у вчинки, думки, поетичні образи.

Серед мотивів, створених поетом, чимало універсальних, тобто таких, що мають філософський смисл і спостережені у спадку багатьох визначних митців різних часів і народів. І.Дзюба вважає, що такі мотиви розгортаються навколо системи «абсолютних інтелектуальних і моральних цінностей», закріплених у змісті визначних творів поезії [2, с. 475]. Думаємо, що до універсальних можна віднести мотив подзвону, який є одним з провідних у поемі І.Світличного «Архімед». Цю поему, як і низку інших поетичних творів, автор написав у концтаборі суворого режиму (Пермська область), де за звинуваченням у антирадянській діяльності відбував 7-річний строк (далі йшло 5-річне заслання). Л.Тарнашинська окреслила лінію тюремної поезії в українській літературі, наголосивши на особливостях підрадянського періоду, зокрема, вона зазначає: «Традиція «в'язничної поезії» в українському письменстві бере початок від Т.Шевченка [...] Увіражена словом П.Куліша («На незабудь року 1847»), І.Франка («Говоришам із тюрми», 1878), ця традиція особливо «приросла» новими смислами в трагічному ХХ ст. у катаклізмах якого дуже знецінилося людське життя, а поняття національної і особистої свободи набуло нової гостроти» [9, с. 7]. Межові обставини, у яких існував І.Світличний, спонукали до екзистенціальних питань, які він порушував і образно вирішував у творах.

Смерть повсякчас стояла за плечима в'язня сумління – і з огляду на жорстокість табірної системи, і через тяжкі недуги Івана Олексійовича. Проте для науковця, схильного до широких гуманітарних узагальнень, смерть була ще й об'єктом дослідження, а для талановитого самобутнього поета – предметом художнього зображення. Ці дві рецепції смерті, наукова і мистецька, своєрідно поєдналися у його поемі «Архімед», зокрема в мотиві подзвону, що є одиницею сюжету цього філософсько-сповідального твору.

Мотив подзвону має свою історію у світовій літературі, деякі з її сторінок інтертекстуально прочитуються в «Архімеді» І.Світличного. Автор був невиситим читачем (про що свідчать його табірні листи до дружини з проханням прислати книжки – художні і з різних галузей знань), пам'ять його власних текстів, зокрема й названої поеми, береже численні явища національної і зарубіжної культури. Творячи свій оригінальний художній світ, автор упускає туди тексти-порадники, розташовуючи їх поруч з власними думками і почуттями – для бесіди, що стане новим текстом.

Поезію І.Світличного досліджували такі науковці, як Л.Біловус, Ю.Бойко-Блохін, Г.Віват, І.Дзюба, І.Добрянська, О.Забужко, Н.Зборовська, В.Іванисенко, І.Качуровський, М.Коцюбинська, І.Кошелівець, Н.Лівицька-Холодна, О.Неживий, Я.Славутич, Е.Соловей, Л.Тарнашинська та інші. Проте детального

аналізу мотиву подзвону в поемі «Архімед» ще не проводилося. Метою нашої студії є екзистенціально-діалогічне тлумачення цього художньо-філософського феномену.

Поему «Архімед» І.Світличний написав під впливом Є.Плужника, творчістю якого захоплювався, у підзаголовку зазначивши: (За Плужниковим «Галілеєм»). Автор ніби реалізував рядок з Шевченкового вірша «І Архімед, і Галілей...», він продовжив гуманітарне переосмислення відкритих видатними вченими законів фізики, а також шевченківську ідею неминучості історичних змін. Г.Віват спостерегла своєрідне явище інтертекстуальності у творчості шістдесятників, вона узагальнює: «Поети вільно оперують міждисциплінарним науковим матеріалом, що стосується загальних та спеціальних теорій відносності, художньо опрацьовують квантову теорію, теорію катастроф, експоненціальний закон, закон Архімеда, теорію Великого Вибуху тощо, перетворюючи їх у місткі, влучні й оригінально скомпоновані характеристики, ситуації, сюжети, образи» [1, с. 324]. І.Світличний, науковець за фахом, удавався до цього типу діалогу з попередниками природно, інтелектуально розкуто, креативно.

Уже в епіграфі поєми «Архімед», взятому з Плужникового «Галілея», –

Убієнним синам твоїм

І всім тим,

Що будуть забиті,

Щоб повстати в безсмертнім міті,

Всім

їм

– *Осанна!* [6, с. 169]

– звучить мотив смерті й виникає церковна алюзія («Осанна!»). Розпочинаючи власний текст, автор продовжує цей мотив, створюючи образ смертного сну – летаргії: «Над імперією тайги – / Летаргія». Що для поета є центром імперії, яка впала в летаргійний сон, що цікавить його у сніговій круговерті, яка опанувала розверстий світ? Те саме, що й Є.Плужника, – маленьке, пригнечене, закинуте в чужий йому часопростір людське серце. Довкілля звужується і конкретизується – від імперії тайги до табірної бараку, потім – до простору серця в'язня.

[...] І вночі, коли покотом гурт лежить,

Зек на зекові, хлялі, обдерті, –

Раптом зовсім байдуже мені:

Чи жити, чи померти [8, с. 141].

Внутрішній сюжет у поемі «Архімед» рухається як розвиток конфлікту між цінностями суб'єктного «Я» і цінностями (антицінностями) світу, у який його закинуто. Моментами організації цього своєрідного, лірично-філософського сюжету стають імпресії – миттєві враження від виючого снігів'я, від різкого серцевого (і сердечного) болю, а також від раптом почутого подзвону.

Але звідки цей дзвін?

На погреб?

Погреб!

Подзвін!

Подзвін [8, с. 145].

Діалогічність поетичного мовлення передає рефлексії на биття дзвону. Тривожні звуки, які пролунали чи то ззовні, чи у свідомості, чи донеслися із глибин підсвідомого, викликають, передовсім, запитання. Якщо перше питання – звідки? – зостається без відповіді, як не надто важливе, то друге, що лишилося не озвученим, – чому? – відразу викликало здогад-відповідь. Цей здогад жажливий, тому «одягається» у форму відповіді-запитання: «На погреб?» У героя вистачає мужності подолати жах відчуття раптового подиху смерті, виражений у двох окличних віршорядках, і поставити крапку, тобто прийняти цю гостю як даність: «Подзвін».

Образ дзвону акцентовано талановитою фонікою, ритмом, графікою. З погляду фоніки спостерігаємо у 1, 2 і 5-му рядках повтор звуків [дз], [д], [з], [в], [і] для звуконаслідування; після того як з'являється викликаний дзвоном мотив смерті, лунає нова трагічна музика – звуковий повтор [по] у 1, 2 і 3-му рядках (цей префікс, що походить від прийменника, має семантику *після*, наразі прочитується як *по всьому*). П'ять коротких рядків (1-ий – 6-складовий, 2-ий – 3-складовий, у наступних – по 2 склади) передають поступове входження подзвону у поетове серце, вони починають звучати синхронно і в унісон.

З'являється чимало літературних алюзій, зокрема слова Дж.Донна, які Е.Гемінгвей взяв за епіграф до роману «По кому подзвін», поезія І.Франка «Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!» і його поема «Похорон» та інші. За сюрреалістичністю образності вірш наближається до поезії Ф.-Г.Лорки «Подзвіння». За майстерністю фоніки – до поезії І.Драча «Дзвони». Паралель з «Галілеєм» Є.Плужника не переривається протягом усієї поєми.

З І.Франком мотив подзвону в поемі І.Світличного ріднить низка ознак – як змістового, так і формального характеру. Другий вірш із «Третього жмутку» збірки «Зів'яле листя» починається рядком, близьким фонічно й емоційно до вираження подзвону в поемі «Архімед»: «Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!» [10, с. 156]. Порівняймо з текстом аналізованої поєми: «Бам! Бам! Бам! – на весь світ / Реквієм» [8, с. 146]. Завершується Франків трагічний твір парадоксальним запереченням: «Вона умерла! – Ні, се я умер» [10, с. 157], розуміння смерті іншої людини як і моєї також притаманне й І.Світличному: «З кожним подзвоном я в мені / Невоскресно вмираю!» [8, с. 147].

Ще ближчою до твору І.Світличного є поема І.Франка «Похорон». У ній мотив власної смерті виражено у двійництві головного героя. Дія у Франковому творі, так само як і в «Архімеді», переривається подзвоном. Раптово залунавши, «страшенні тони б'ють» усе потужніше – і тоді героєві здається, що уся земля – «розрита могила» (алюзія Шевченкового образу природно акцентує на загальнонаціональній сутності проблеми, порушеної Франком), що «се блакить є тим великим дзвоном, / А велетень по ньому б'є щомить!..» [10, с. 497] – тобто в художньому світі Франка дзвоном стають небеса. І.Світличний теж передає бамкання дзвону і виражає своє образне його бачення: «Калатає розгойданим серцем дзвін / Від відбою і до відбою» [8, с. 146]. Образи блакиті, як великого дзвону, і серця, як внутрішнього дзвону, єднає біль і відчуття значущості та знаковості події. Подія-подзвін є значущою, бо смерть завжди важлива, і знаковою, бо в обох поемах означає більше, ніж повідомлення про відхід якоїсь людини. Франків герой завдяки переживанню подзвону уявляє картину власного ганебного похорону – ганебного, бо він сам є вбивцею себе, і люди це відкривають під час прощання з небіжчиком (очі й уста мертвого кривавляться, коли вбивця нахилиється над ним – собою! – для поцілунку). І.Франко таким мистецьким чином засуджує зраду – ідеалів, України, свого справжнього «Я». І.Світличний по-філософському осмислює просторову і часову єдність людства, яке повсякчас гине: у просторі люди, друзі й вороги, ідуть від нас; у часі – покоління одне за одним зникають.

Франко взагалі є близьким Світличному, у поемі «Архімед», як і в усій своїй поезії, поет-шістдесятник намагається дати відповіді на питання, поставлені Каменярем у поемі «Похорон»

Чи вірна наша, чи хибна дорога?

Чи праця наша підійме, двигне

Наш люд, чи, мов каліка та безнога,

Він в тім каліцтві житиме й усхне?

І чом відступників у нас так багато?

І чом для них відступництво не страшне? [10, с. 503]

І.Світличний, як поет-науковець, відповідає на питання поета-науковця І.Франка. Автор «Архімеда» переконує читача у слушності обраної ним і його побратимами дороги – дороги спротиву тоталітаризму, навіть якщо вона смертна, бо ж кожний дисидент – *повпред*, «заложник свободи-волі», без їхньої самопожертви не буде майбутньої Свободи ні для кого. Відповідаючи на питання про причину численного відступництва українців, шістдесятник удається до художньо-психологічного аналізу людини маси (Х.-О.Гассет) і викриває феномен Хохляндії – не як зовнішнього простору, а як простору внутрішнього. Хохляндія, за І.Світличним, – це стан душі тих, хто пообпльовував святині («Верблюди!»), яким жаль для полеглих героїв копійчаної свічки, чиє життєве кредо – «Моя хата скраю», а виправдання власної зради – «с'est la vie». Обидва поети-бунтарі відкидають хохляндську філософію. (Сьогодні, після сходження у вічність Небесної сотні і під час нашої визвольної війни проти Росії, вражаєшся тому, як потрібні нам повпреди волі, про яких писав і яким був Світличний, а також тому, що сон Франкового героя – «Ті битви, і побіди, й люті муки...» – став дійсністю)

За сюрреалістичністю образності мотиву подзвону І.Світличний близький до поезії Ф.-Г.Лорки, зокрема його вірша «Подзвіння». Ф.-Г.Лорка персоніфікує образ смерті і акцентує на семантиці кольору: подзвін викликає сітку химерних образів – жовта дзвіниця; жовтий вітер, що «несе подзвін»; смерть, що «іде по дорозі / в цитриновім / в'ялім цвіті» і співає; дорожній порошок, що нагадує срібні вівці (вірш цитуємо в перекладі М.Лукаша). Дзвони Лорки замовкають, на відміну від невинного подзвону Світличного, у вірші іспанського поета замовкнути їх примушує смерть, її спів настільки всесильний, що жахає навіть металеві дзвони.

Іде вона, вигравас

на релі на білій

і співає, і співає

все одної співи.

Змовкли дзвони на подзвіння

з жовтої дзвіниці.

Жовтий вітер жене порошок,

ніби срібні вівці [5, с.422].

Образ порошку, яким завершується текст, символізує знищенність усього живого, його приреченість спорохніти.

У поемі українського поета, на відміну від вірша Лорки, немає персоніфікованого образу смерті, проте підтекстова її присутність відчувається в кожному рядку оповіді про подзвін. Ліричний герой І.Світличного не зупиняє свої переживання й роздуми усвідомленням смерті як нездоланної сили, він лише відштовхується від думки про неї у своєму філософському розмислі та прийнятті екзистенційного рішення.

У низці запитань, що їх викликає подзвін, ключове – «По кому він?». На це запитання лунає кілька відповідей, і кожна слухна, адже поетова правда багаторівнева, філософська, парадоксальна.

Перша відповідь – найпростіша, банальна, егоїстична й водночас щира та зрозуміла кожному: «Не по нас з тобою? / Не по нас? / Слава Богові, не по нас!» [8, с. 146] Проте думка в'язня-інтелектуала не

може обмежитися цією першою спонтанною реакцією на подзвін, вона лине далі – у сферу філософії запитування. «Не по нас, то по кому? / Вічний похорон, судний час / Від народження і до скону?» [8, с. 146] Кінець життя як обривання лінійного часу поступається інакшому, позамиттєвому розумінню: смерть наразі тлумачиться як щось, розлите по всьому життю людини.

Оригінальною композиційною рисою поеми «Архімед» є чергування в ній філософських роздумів (онтологічних, етичних, історіософських) з натуралістично-сюрреалістичними картинами табірної життя. Ці два складники поеми, попри виразну відмінність, взаємопов'язані, спостерігаємо їх взаємопроникнення і в змістовому, і в стилізовому плані. Це відокремлення-взаємопроникнення можна пояснити екзистенціальністю поетичної концепції людини, яку містить твір. Автор зображує людину в її актуальності, у виходах за межі повсякдення, у митях окликання буття, процесі екзистування як утвердження справжньої самості – таким утвердженням завершується кожна ситуація екзистенційного вибору, образно описана у творі.

Музикально мотив подзвону в поемі І.Світличного близький до подібного мотиву у творі сучасника автора – І.Драча. Ліричний герой Драчевого вірша «Дзвони» намагається втекти від подзвону. Смерть у цьому тексті ніяк не виявляє себе текстуально. Твір не даремно в підзаголовку названо піснею: ледь варіюваний рефрен, який наповнює музикою кожен строфу, змінює своє емоційне забарвлення, проте тривога – екзистенціальна, необ'єктивована в принципі – присутня постійно.

*Ще літа мої літання
Мчать на конях кутих конях
А ті дзвони в передзвони
Дзвонять*

*Ще цвітуть для мене губи
Ще дівчата роси ронять
А ті дзвони найнялися
Дзвонять [3, с. 47]*

Ліричний герой І.Драча шукає відповіді на питання, хто ж той невтомний дзвонар, що б'є і б'є у дзвін: *розпуки? серця зла погоня? все, що не збулося?* Пісня завершується спробою протестанта, здійснюючи крила, утекти з полону подзвону. Чи можливо це, читач не дізнається, бо на цьому вірш завершується, тож йому доведеться самотужки відповідати на питання: що ж тривожить людину протягом усього її існування і чи здатна вона за життя позбавитися цієї тривоги?

Мелодика, ритм поетичного подзвону в І.Світличного близькі до пісні І.Драча продуманою музичальністю, але інакші – складніші, поліфонічні.

*Бам! – братове, спите?
Не спіть!
Бам! – на сполох, рейкою.
Бам! Бам! Бам! – на весь світ
Реквієм [8, с. 146].*

Тут напрошується паралель не так з піснею поета-шістдесятника, як з кларнетизмом Павла Тичини. Такі далекі за естетикою звучання табірні рейка і високомистецький реквієм у тексті І.Світличного об'єднано мотивом смерті, відбувається навіювання, завдяки якому читач поступово готується сприйняти філософський висновок. Поет ніби розбиває ілюзію ліричного героя І.Драча, який проголошував:

*Здійму крила буйнокрили
І втечу бо я в полоні
В отім дзвоні передзвоні
Світі дзвоні [3, с. 48]*

В'язень І.Світличного усвідомлює неможливість утечі:

*Бам! Барак скрипить, мов ковчег.
Бам! – а що, як на друзки?
Бам! Бам! Бам! – не втечеш
Від погребної музики [8, с. 146].*

Фоніка І.Світличного самотутня, її оригінальність полягає у відмові від пісенної, зокрема й фольклорної, милозвучності як поетичальної настанови автора. Музика його вірша ближча до модерної інструментальної. А ще вона – притишена, така, що становить фон для думки, яка переживається глибоко емоційно, заторкуючи струни серця. Своєрідності фонічній майстерності автора надає й натуралізм, який є однією зі стилізованих домінант творчого почерку поета-в'язня. У звучання вірша вриваються згуки доквілля, часто грубого або й дикого. Музика вірша І.Світличного не тільки драматична, а часто й трагічна, бо смерть, несправедлива, насильницька, люта, не просто чатує на його героя, вона постійно дивиться йому в очі.

Завершивши свій діалог (з побратимами? собою? смертю?) про силу подзвону філософською тезою «не втечеш / Від погребної музики», поет повертається до питання: по кому б'є цей вічний дзвін? Цього разу відповідь так само безжална: він – по всіх.

І.Світличний, як і Є.Плужник у поемі «Галілей», пропонує свою художньо-філософську типологію людей, нагадуючи всім про те, що їх єднає, – вічний подзвін. Автор характеризує три групи Homo sapiens. Опис першої виразно кореспондує з двома літературними джерелами – Дж.Донна і Є.Плужника.

*Се по тих,
Хто втішається: ми – острови,
Материк не по нас, і Бог з ним.
Ми тихенькі, тихенькі,
Ми шепіт трави –
Подзвін!* [8, с. 146]

Як відомо, Е.Гемінгвей взяв за епіграф до свого роману «По кому подзвін» слова з проповіді англійського письменника Джона Донна (1572-1631): «Немає людини, яка була б як острів, сама по собі, кожна людина – грудка землі, часточка суходолу; і якщо море змие хоч би скалку материка, поменшає Європа, і те саме буде, якщо змие мис, або оселю друга твого, а чи твою власну; від смерті кожної людини малію і я, бо я єдиний з усім людством; тому ніколи не питай, по кому подзвін – він дзвонить по тобі» [11, с. 5]. І.Світличний психологічно досліджує позицію тих, хто вважає себе островом, діалогічно пов'язуючи цю позицію з традиційною українською (точніше, хохляндською) – «Моя хата скраю». Поет бачить витoki острівної психології людини у її самоприниженні, відсутності гідності, бракові самоповаги. Сам автор аж ніяк не належав до цього типу людей, М.Коцюбинська зазначала: «Іванові Світличному абсолютно чужа була «ідеологія острова» (Ю.Шерех). Він завжди твердо знав, що «ми – на материку»» [4, с. 10]

Другі в поетичній класифікації І.Світличного – це плем'я яничар, це ті, хто зраджує рідні святині і нищить їх. Стисла, у два рядки, характеристика цього огидного поетові племені містить домінування відсутності і парадокс:

*Подзвін!
Се по племені яничар,
Бездушних вірах,
По безвірних душах* [8, с. 146].

Акцентуються слова з префіксом без-: у яничарів немає ні душі, ні віри, але це у високому, духовному сенсі цих слів. Парадокс, фальш історичної доби в тому, що все нібито є – і віра, бо проголошується, і душі, бо живі, от тільки вічну, гуманну сутність цих понять вилучено. Тому в яничарів вони перетворюються на щось протилежне духовності – антивіру, антидушу.

Автор не претендує на вичерпність своєї поетичної типології, її можна було б продовжити, проте він крапками виокремлює той тип людини, що стоїть на сторожі духовності, характеризує людей протилежної суті – тих, у кого духовна віра і вірна душа. Тільки тут звучать імена. І.Світличний, безперечно, міг би назвати репрезентантів утікачів на ілюзорні острови та яничарів, проте, мабуть, вважав, що їхні імена не варті того, щоб бути закарбованими у вірші, а от пречистих і мужніх він називає, підносить їхні імена, наче коругви.

*По пречистих Стусах,
По Калинях,
Мужніх Сахарових, Руденках* [8, с. 146].

Називання підкреслює високу достойність цього типу людей, поетове опонування владі, яка таврує їх як ворогів народу, а ще, на жаль, нечисленність самовідданих борців за збереження гуманного в Homo sapiens.

І.Світличний, обвівши небайдужим поглядом людей, три типи котрих так яскраво вирізнялись на фоні його долі, нагадує всім про безжальний закон подзвону: смерть прийде до кожного.

*Подзвін ноцно і денно:
Хто вулканом кипить,
Хто, мов камінь, застиг,
Хто по вуха в лайні,
Хто в бронзі...
І по Вас, і по них, і по сих, і по тих –
Подзвін!* [8, с. 146]

Є.Плужник також нагадував своїм метушливим і амбітним сучасникам про те, що є закони, які вони неспроможні скасувати: «І пливуть вони разом з Землею / По орбіті, що пише вона...» [6, с. 184]. І орбіта Землі, художньо осмислена Плужником, і неминучість смерті у поетичній рецепції Світличного – це незалежні від людини складники її існування. А що ж від неї, такої безсилої, залежить? Що об'єднує, а не роз'єднує людей? І.Світличний пропонує власну рецепцію художньо-філософського образу материка. Спробуємо витлумачити його смисл у кількох контекстах – проповіді Дж.Донна, роману Е.Гемінгвея «По кому подзвін» і в лінійному контексті поеми І.Світличного «Архімед». У Дж.Донна це – ключовий образ філософської думки, що підносить ідею християнського братерства й милосердя. В антифашистському романі Е.Гемінгвея утверджується солідарність людей доброї волі, їхній моральний обов'язок сприймати насилля над іншими людьми та націями як над собою і поставати проти зла. У чому особливість материка, побаченого І.Світличним у час, коли науковець був відірваний від материкової України і взагалі позбавлений чогось сталого, певного у своєму існуванні? Що могло асоціюватися в нього з твердим суходолом під ногами? Чому спала на гадку думка про материк?

*Розмивається материк,
Скелі падають у безодні,*

А в душі – голосіння, у серці – крик.

Подзвін! Подзвін! [8, с. 147]

Материк існує, але в стані постійної катастрофи. Думається, що цей образ у автора «Архімеда» втілює понадчасове бачення людства. Як колись перша людина прийшла на Землю, так колись піде з неї остання. Ми існуємо тільки разом, становимо певну єдність, сутність якої – чи то Homo sapiens, чи то Homo ludens, чи то Homo faber, чи просто Homo, а може й Nihil hominum – невідома, але ця спільнота існує, і смерть – її нерозлучна товаришка. На нашу думку, хистка і водночас безальтернативна єдність людства – смисл образу материка в поемі І.Світличного.

Поетично дослідивши проблему смерті у вселюдському масштабі, далі, в останній частині поеми (частини відокремлено графічно), І.Світличний звертає свій мистецький і водночас науково точний погляд у внутрішній простір суб'єктного «Я». Мотив подзвону утримується, адже автор на мікрорівні простежує дію закону смерті, як об'єднувального чинника самоусвідомлення людства. Вибираючи від'ємну, саморуйнівну рису української ментальності, людина помиляється: позиція остеронь, коли йдеться про існування нації, гуманності та свободи, неможлива, адже неможливо пережити Закон, він настигне тебе, як вічний подзвін. – «І нема хати скраю» [8, с. 147].

І.Світличний створює поетичну формулу екстраполяції всезагального смертного закону на маленьке людське «Я». «З кожним подзвоном я в мені / Невоскресно вмираю» [8, с. 147]. Подібно до того як Г.Сковорода описував великий світ і маленький світик однієї людини, автор «Архімеда» бачить не лише материк людства, а й обмежений простір «Я». У обох діє той самий Закон: материк розмивається, скалки «Я» безповоротно відходять.

Оповідач звертається до серця, яке повинно зробити вибір. Розглядається кілька його варіантів. Перший, що пунктирно пройшов через увесь текст поеми, – означає прийняти «C'est la vie», «Моя хата скраю», а може й перетворитися на Nihil huminum. Другий, що виринає ніби з підсвідомості, означає самогубство, яке Ж.-П.Сартр витлумачив як один з виявів свободи вибору.

А не краще – сторч

Головою на дно безодні?

Доле, баста!

І не мороч голови.

Подзвін! Подзвін! [8, с.147]

Добровільну загибель поет сприймає не як героїзм, і не як опір, а як рішення «не морочити голови», поквитатися з немилосердною долею, знайти собі полегшу, примусивши подзвін замовчати.

Протиставним сполучником «та» поет розпочинає експресивну оповідь про екзистенційний вибір, зроблений суб'єктом «Я» поеми. Є.Сверстюк, осмислюючи власний досвід і досвід своїх товаришів, писав: «В найгірших умовах, в тюрмі й карцері – на грані життя і смерті – розблоковується свідомість і проривається голос душі. В самоті відчуваєш ВЕЛИКЕ і чуєш удари серця» [7, с. 150]. Саме таким є екзистенційний стан героя поеми «Архімед» у кінці твору.

Та вгорі над тобою і мною

Як грядущих віків повпред,

Оповітий віків таїною

Архімед! [8, с. 147]

Чому давньогрецький учений характеризується у поемі «як грядущих віків повпред», чим випередив не лише свою античну епоху, а й добу автора? Що дав світові? Яким чином допоміг в'язневі-мислителю відкинути такі версії вибору, як дегуманізація, острівна психологія, змасовіння-нівелювання, самогубство? Останні в поемі слова адресовано тим, хто зробив неприйнятний для бунтівного «Я» героя поеми вибір. Поет оригінально, фізично-гуманітарно, аргументує власну життєву позицію.

А ідіть ви всі до стоматері,

Бо, ви чуєте? – Є вона все-таки,

Точка опору! [8, с. 147]

Герой-одинак не прийме позиції більшості, у колі якої і недруги, і колишні друзі-відступники, бо його неможливо переконати в тому, що світ, де панують бездушні віри і безвірні душі, – норма, з якою мусиш погодитись. І.Світличний удається до літературної гри: він, як і Є.Плужник, грає категоріями та законами фізики, екстраполюючи їхній сенс на сфери суспільства і духу. Поширюючи на гуманітарну сферу Архімедову ідею про точку опори, знайшовши яку, можна перевернути світ (закон важеля), поет підтекстово вселяє у свідомість читача віру в кардинальні суспільні зміни, які можливі за активності людей.

Отже, мотив подзвону в поемі І.Світличного «Архімед» діалогічно пов'язаний з подібними мотивами у творчості українських і зарубіжних авторів. Філософічність думки (Дж.Донн), громадянська сутність позиції (І.Франко, Е.Гемінгвей), сюрреалістичність образу (Ф.-Г.Лорка), музика вірша (І.Драч), інтелектуалізм та іронія (Є.Плужник) – засади цього діалогу. Діалогічність тексту є переважно інтертекстуальною (з митцями та вченими) і психологічною (ліричного героя із сучасниками та власним «Я»), діалоги увиразнюють ситуацію екзистенційного вибору, унаочнюють його варіанти, допомагають обґрунтувати рішення оповідача. Подзвін нагадує героєві поеми про смерть, материкову єдність людства, унікальність власного існування і відповідальність за свій вибір, спонукає відкинути все рабське і вибрати опір нелюдності, неволі, непричетності. Автор підносить опір не як Сізіфів труд (хоча нота бунтарства посеред абсурду є), а як плідну дію, освячену світовим законом. Поет-науковець вірить, що

життя в Україні може й має кардинально змінитися. Закон суспільних змін такий же універсальний, як і закон смерті, відтак слово і вчинки дисидентів раніше чи пізніше стануть опорою для перетворень.

Література:

1. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності : монографія / Ганна Віват. – Одеса : ВМВ, 2010. – 368 с.
2. Дзюба І. Універсальні мотиви в Шевченковій поезії / Іван Дзюба // З криниці літ : у 3 т. – Т. 2. – К. : Обереги ; Гелікон, 2001. – С. 474–509.
3. Драч І. До джерел / Іван Драч. – К. : Дніпро, 1972. – 303 с.
4. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник / М. Коцюбинська // Світличний І. О. У мене – тільки слово / І. О. Світличний. – Х. : Фоліо, 1994. – С. 5–27.
5. Лукаш М. О. Від Боккаччо до Аполінера : переклади / Микола Лукаш. – К. : Дніпро, 1990. – 510 с.
6. Плужник Є. Поезії / Євген Плужник. – К. : Радянський письменник, 1988. – 415 с.
7. Сверстюк Є. Рукописи горять. Рукописи не горять! / Євген Сверстюк // Сверстюк Є. Правда полинова / Є. Сверстюк. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 148–152.
8. Світличний І. О. У мене – тільки слово / Іван Світличний. – Х. : Фоліо, 1994. – 431 с.
9. Тарнашинська Л. «Загатовані сонця»: Готичний профіль ХХ століття / Людмила Тарнашинська // Поезія з-за ґрат : антологія / [упор. О. Голуб]. – К. : Смолоскип, 2012. – С. 7–36.
10. Франко І. Твори : у 2 т. – Т. 1: Поезія / Іван Франко. – К. : Дніпро, 1986. – 622 с.
11. Хемінгуей Е. По кому подзвін / Ернест Хемінгуей ; [пер. з англ. М. Пінчівського] // Хемінгуей Е. Твори : у 4 т. / Е. Хемінгуей. – Т. 3. – К. : Дніпро, 1981. – С. 6–404

УДК 821.161.1:111-055.2

Ушневич Соломія

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВІКТОРА БЛИЗНЕЦЯ

Стаття присвячена дослідженню культурно-світоглядної парадигми Віктора Близнеця. Досліджено духовний демократизм (культ простої, звичайної людини-трудівника); патріотизм (любов до Батьківщини й рідного народу) і національну самосвідомість, сакральне сприйняття рідної мови та історичної пам'яті як оберегів нації; тяжіння до народної творчості (фольклор та міфологія, народне мистецтво). Проаналізовано світоглядні засади авторського художнього мислення: осмислено культурно-естетичний дискурс повісті «Женя і Синько».

Ключові слова: психологічна проза, культурологічний дискурс, світоглядні засади, художнє мислення.

Статья посвящена исследованию культурно-мировоззренческой парадигмы Виктора Близнеца. Исследуется духовный демократизм (культ простого, обычного человека-трудящегося); патриотизм (любовь к Родине и родному народу) и национальное самосознание, сакральное восприятие родного языка и исторической памяти как оберегов нации; тяготение к народному творчеству (фольклор и мифология, народное искусство). Анализируются мировоззренческие основы авторского художественного мышления: осмысливается культурно-эстетический дискурс повести «Женя и Синько».

Ключевые слова: психологическая проза, культурологический дискурс, мировоззренческие основы, художественное мышление.

The article investigates the cultural and ideological paradigm Victor Blyznets. We study the spiritual democracy (the cult of simple, ordinary working man); moralism and moral perfectionism (the cult of morality as an absolute measure of human actions); active patriotism (love of country and their people) and national consciousness, perception sacred native language and historical memory as protectors of the nation; attraction to folk art (folklore and mythology, folk art). Analyzes the ideological principles of copyright artistic thinking, conceptualized cultural and aesthetic discourse tale «Jack and Sinko.»

Key words: psychological prose, cultural discourse, ideological principles, artistic thinking.

Дослідження і осмислення української дитячої літератури 1960–1980-х років як складової естетичного світовідчуття середини ХХ століття, належить до пріоритетних напрямів сучасного історико-теоретичного інтерпретаційного процесу. Стосується це насамперед творчості тих авторів, які не достатньо поціновані літературною критикою. Однією з визначальних прикмет прози В. Близнеця є її культурно-світоглядна парадигма: духовний демократизм (культ простої, звичайної людини-трудівника); патріотизм (любов до Батьківщини й рідного народу) і національна самосвідомість, сакральне сприйняття рідної мови та історичної пам'яті як оберегів нації; тяжіння до народної творчості (фольклор та міфологія, народне мистецтво).

На часі осмислення генези й особливостей функціонування світоглядно-естетичних засад художнього мислення Віктора Близнеця на рівні творчих пошуків і новацій в контексті складного літературного процесу. Проза Віктора Близнеця була об'єктом аналізу багатьох критиків і літературознавців, таких як В. Біленко, Олесь Гончар, Г. Клочек, Ю. Мушкетик, В. Панченко, М. Слабошпицький. В останнє десятиліття зростає інтерес до художніх текстів цього автора, його доробок вивчається з метою удосконалення літературного розвитку учнів (Н. Котляренко), в контексті трансформацій української літературної казки 70–90-х років ХХ ст. (О. Гарачковська), в рамках жанрово-стильових модифікацій (Н. Резніченко).

Метою статті є дослідження феномена творчої особистості В. Близнеця крізь призму світоглядних засад авторського художнього мислення: осмислення культурно-естетичного дискурсу повісті «Женя і Синько».

Система художнього мислення письменників-шістдесятників представляє своєрідну психологізацію образів людини: фіксуючи найтонші душевні порухи героя, вони не лише відображають інтелектуальну структуру свідомості особистості, а використовують психологізм як спосіб розкриття їх внутрішнього світу. Відтак, постійний творчий пошук у протиставленні свідомого/підсвідомого стає основним композиційним прийомом у творчості прозаїків. Для В. Близнеця характерним є балансування на межі внутрішнього/зовнішнього, реального/ірреального як драматичний процес усвідомлення власної сутності, спрямований на розкриття концепції людини. Компоненти людської свідомості, відображені через лібералізм (культ свободи в усіх її виявах: свободи особистості - Женя особлива у своїй несхожості на інших; нації - тяжіння батьків Жені до праоснов), створюють глибинну структуру хронотопу, який не виключає гармонійного поєднання усіх елементів тексту на основі нових ідейно-естетичних засад образного мислення письменника.

Як відомо, повість «Женя і Синько» займає окреме місце у літературному доробку Віктора Близнеця. Прозаїк, досліджуючи світогляд, психологію, емоції, настрої, заглиблюється в уявно-фантазійний світ героїні, який трансформується у її свідомості в особливі, своєрідні образи. Власне, у цьому творі автор звертається до *фольклористики*, що свідчить про національну основу письменницького світосприйняття. У тексті твору діють не просто образи-персонажі, а міфологічні істоти – маленьке бісенятко Синько. В українських апокрифічних легендах нечистий виступає противником і антиподом до Бога, у авторському трактуванні – це доволі комічна, нещасна істота, яка слугує об'єктом для жартів і кпинів, яка більше нагадує Домовика – духа оселі, що оберігає помешкання. Віктор Близнець вводить до дитячого твору не типовий персонаж, що свідчить про індивідуальність і своєрідність авторського світовідтворення.

Модифікації і новаторство Віктора Близнеця позначаються на тематичних феноменах-парадигмах, наголошується, що «педагогічний ригоризм – вельми далекий від досконалості інструментарій» [7, с. 186], адже єдиним другом для дівчинки-відмінниці є демонічна істота, котра починає впливати, а подекуди і контролювати її життя. Письменник фактично стає на шлях розвінчування побутуючих соціалістичних міфів: успішне навчання в школі – запорука «світлого майбутнього», хороша сім'я – панацея від проблем та існуючих спокус. На нашу думку, від надмірного заглиблення в ірреальне Женю рятує її природа (фізіологія), адже лише відчувши статевий потяг до Бена, вона позбувається Синька. В українській традиції нечистий не має таких магічних та містичних якостей як у демонології, скажімо, західних країн. Однак, його поява у текстуальній площині твору є свідченням небезпечних тенденцій у свідомості самого автора і, можливо, потребує окремого аналізу. Таким чином, можна стверджувати, що художнє мислення Віктора Близнеця формується як рецепція багатоаспектної дійсності, синтетизм авторського світосприйняття віддзеркалює різноманітні форми світобачення і позначений новизною ідейно-емоційного змісту.

Дослідження прози для дітей, яка побачила світ у другій половині XX століття, зумовлено потребою синтезуючого аналізу специфіки індивідуально-авторського художньо-філософського світовідтворення. Українська проза для дітей цього періоду в особі Віктора Близнеця пропагує *культурицизм* (відстоювання справжньої, високомайстерної культуротворчості). Естетичне чуття письменника проступає в архітектурному дискурсі, а точніше в архітектурі (фіксація миттєвого стану об'єкта, увага до його форми, кольору, фактури), яка з об'єктів, що їх можна тільки побачити, переходить в об'єкти, котрі можна почути, стає, за відомим філософським висловом, «застиглою музикою». Повість Віктора Близнеця «Женя і Синько» можна вважати «пройнятою архітектурою» хоча б тому, що багато подій відбуваються на вулицях Києва, а батько головної героїні «не тільки маляр, а й ліпник, художник, реставратор». Важливим є те, що письменник зображує культурно-історичні надбання української нації. Дослідниця Олена Гусейнова стверджує, що, «архітектурність зумовлює наявність у творі архітектурного дискурсу, радше – його елементів» [2, с. 18]. Батько героїні - Василь Кіндратович дуже пишався тим, що «фарбував стіни університету, білив і підсинював дзвіниці Софійського собору» [1, с. 222]. Прикметним є те, що письменник практично уникає зображення новітнього мистецтва «прийдешньої епохи» (радянської), воно відтворено в техніці примітивізму, зовнішній клонованості об'єктів дійсності: «Перед їхніми вікнами стояла кочегарка – незграбна цегляна споруда з високою трубою, чорною від диму. За кочегаркою стримів баштовий кран, а рядом поволі підіймалися стіни дев'ятиповерхового будинку. Позираючи на сонце порожніми вікнами» [1, с. 225]. Навіть вечірній Хрещатик постає у «вогнях машин, шелесті плащів і човганні підосів». Автор створює простір ідеологічного міфу через картини «повзучих заклопотаних пішоходів» (зомбованих «світлим майбутнім») і замкнених багатоповерхівками радянських дворів, побудованих на основі логічного бездушного конструювання. Родина Цибульків наче задихається в урбанізованому просторі, вони подорожують по Десні, і в Криму, і в Полтаві, і в Чернігові, їздили аж на кордон до Брестської Фортеці. Письменник створює своєрідний путівник для юного читача, орієнтуючи батьків і дітей на спільне проведення часу.

У зв'язку з порушеною темою міста як комплексного явища, що ставить проблему існування людини в найрізноманітніших переплетеннях (соціальних, культурно-духовних, особистих і, звичайно, інтимних), хочемо наголосити, що в повісті В. Близнеця урбанізований простір сприяє розкриттю глибинних зрушень у свідомості головних героїв, котрі усвідомлюють свою незакоріненість: «Якщо чесно признатися, то ми живемо роздвоєно: всіма клопотами своїми в місті, а спогадами, дитинством у своєму селі. І від села відірвалися, і до міста як слід не пристали» [1, с. 305]. Однак, батьків Жені постійно тягне до рідного села, вони пригадують дитинство й усвідомлення щастя, яким були наповнені їхні душі. Життєвий шлях героїв сприймається як урізноманітнений простір екзистенції, контрастне поєднання у свідомості людини протилежних почуттів породжує зміни морально-ціннісних орієнтирів. Недаремно зовні успішна (робота, квартира, дитина) радянська сім'я потерпає від алкогольних ескапад батька та певної інфантильності вічно заклопотаної матері. Властиво, філософсько-естетичні рефлексії відображають світоглядні орієнтири письменників 60-х років XX ст.

Найбільш харизматичною особистістю на тлі архітектурного пейзажу міста виступає Женя Цибулько, вона представляє своєрідний психологічний тип дитини, наділений властивістю загострено реагувати на світ, по-філософськи осмислювати події та явища життя. Настрій героїні прочитується через зорові образи: «Жовтень прийшов у Київ! Суха янтарна пора падолисту. Повно листя лежало на балконах, на карнизах, на дерев'яних перилах. Так повторювалося щороку» [1, с. 210]. Прагнення Віктора Близнеця до повноти життя неминуче реалізується як у відтворенні власного інтелектуального досвіду,

так і в зображенні перебігу психічних процесів і станів персонажів. Блукання вуличками рідного міста відволікає Женю від роздумів про школу, друзів, батьків. Почуття самотності веде її «кварталами Подолу й Куренівки, за якими – у синюватій ясній даліні – видно плеса Дніпра, кручу і Вишгород на горі, греблю Київської ГЕС і навіть у мареві – сріблясте коливання Київського моря» [1, с. 214]. Світоглядні засади автора реалізовані через архітектурний дискурс, пронизані різноманітними кодами (історичний, мистецький, психологічний), що розраховано на ерудованого читача.

Образ міста, відтвореного Віктором Близнецем, вибудовується на індивідуально-психологічному осягненні урбанізованого простору. У відтворенні архітектурного дихання Києва вчувається особлива трепетність письменника, адже це рідне місто його героїні. «Он він – старий ремісничий Київ. Наче з восьмого чи дев'ятого століття переселився в наші дні. В глибокому яру притаїлося древнє поселення – так звана Гончарівка. Женя не раз бувала на Старокиївській горі і не знала, що варто повернути за історичний музей – і ти віч-на-віч зустрінешся із древнім Києвом» [1, с. 270]. Цей архітектурний екскурс у минуле, збагачує змістову тканину повісті і відображає концептуальне підґрунтя творчих пошуків самого автора. Тому підтекстова мистецька дискусія з приводу визначення вартості древнього Києва як об'єкта культурної спадщини, виражає думку письменника про майбутнє своєї країни. Вважаємо, повість «Женя і Синько» Віктора Близнеця придатна до вивчення контексту доби та історії міста Києва в часи «психологічної кризи». Індивідуальність естетично-образного мислення письменника вирізняє його твори серед кращих зразків психологічної прози для дітей. Зрозуміло, що крізь призму світоглядно-культурологічних засад авторського бачення можна значно повніше охарактеризувати саму постать митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи.

Література:

1. Близнець В. Вибрані твори в двох томах. – Том 1: Землянка. Старий дзвоник. Женя і Синько : повісті / Віктор Близнець. – К. : Веселка, 1983. – 366 с.
2. Гусейнова О. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі («Без ґрунту» В. Домонтовича) / Олена Гусейнова // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18–23.
3. Калениченко Н. Українська проза початку ХХ століття / Н. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1964. – 447 с.
4. Медвідь В. Шістдесятництво: міф і реальність / В. Медвідь // Українські проблеми. – 1997. – № 1. – С. 4–26.
5. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4.
6. Резніченко Н. А. Українська проза для дітей 60–80-х років ХХ століття (жанрово-стильові модифікації) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. А. Резніченко. – К., 2009. – 20 с.

130.2:821.161.2 Костенко

Федько Ольга

СИНКРЕТИЗМ ЖАНРУ ТВОРІВ ЛІНИ КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО» І ЛЕОНІДА ГОРЛАЧА «НІЧ У ВИШГОРОДІ»

У статті проаналізовано жанрову специфіку поеми та роману у віршах, їхні основні диференційні риси. Автор фокусує увагу на розгляді жанрової природи «Берестечка» Ліни Костенко і «Ночі у Вишгороді» Леоніда Горлача, порівнюючи їхні визначальні жанрові особливості, підкреслює стрижневу роль внутрішніх переживань героїв та авторську позицію в цих творах.

Ключові слова: жанрова своєрідність, роман у віршах, поема, композиція, наратор, домінанта, авторська позиція.

В статье проанализировано жанровую специфику поэмы и романа в стихах, их основные дифференциальные черты. Автор фокусирует внимание на рассмотрении жанровой природы «Берестечка» Лины Костенко и «Ночи в Вышгороде» Леонида Горлача, сравнивая их определяющие жанровые особенности, подчеркивает стержневую роль внутренних переживаний героев и авторскую позицию в этих произведениях.

Ключевые слова: жанровое своеобразие, роман в стихах, поэма, композиция, нарратор, доминанта, авторская позиция.

The article deals with analysis of the genre's specificity of poem and novel in verse, their main differential features. The author focuses attention on the genre's nature of Lina Kostenko's «Berestechko» and Leonid Gorlach's «Night in Vyshgorod», compares their genre key features, underlines the center role of heroes' emotional experiences in plot and narrator's position in this works.

Keywords: genre's specificity, novel in verse, poem, composition, narrator, dominant, author's position.

Звернення шістдесятників до історичної тематики у своїх творах було цілком закономірним, оскільки на тлі суспільно-політичних процесів другої половини ХХ століття особливе значення мало утвердження цінності історичної пам'яті нації, яку офіційна влада тривалий час намагалася витіснити ідеологією нового єдиного «радянського народу». Тому вихід історичного роману у віршах «Маруся Чурай» (1979) Ліни Костенко став знаковою подією у літературному житті тієї доби. Водночас із 60-х років письменниця почала працювати над іншим історичним ліро-епічним твором, який був опублікований під назвою «Берестечко» у кінці 90-х років. Її творчість стала об'єктом досліджень таких науковців, як С. Барабаш, І. Дзюба, Г. Жуковська, М. Жулинський, О. Забужко, В. Панченко та ін.

Ліна Костенко, без сумнівів, зробила великий внесок у розвиток українського історичного роману у віршах. Однак жанрове визначення її твору «Берестечко» і досі залишається дискусійним питанням у сучасному літературознавстві. Проблема полягає у певній суб'єктивності критеріїв розмежування роману у віршах та поеми. Так, якщо Борис Іванюк при висвітленні жанрової специфіки роману у віршах наголошує на визначальній ролі манери оповіді, розгорнутості сюжетної лінії, хронологічній послідовності викладу подій, то Зінаїда Голубєва переконливо стверджує, що треба брати до уваги передусім широту охоплених подій і літературне, культурноносне значення твору.

Основні риси жанру роману у віршах традиційно виділяють за його ліро-епічним характером: від власне роману він успадкував багатоплановість, розгорнутий сюжет, від поезії – ліричні відступи, особливу роль автора, який часто персоніфікується в ліричного героя твору. Однак, на нашу думку, варто наголосити на синкретичній природі роману, яка дає значний простір для творчих експериментів і авторського самовираження. Оновлення вже існуючих жанрових моделей і пошуки нових зумовили складність чіткого генетичного визначення багатьох творів. Так, наприклад, сучасний роман із його численними різновидами далеко не завжди відповідає канонічним вимогам роману ХІХ століття: наявність великої кількості персонажів, сюжетних ліній, тяжіння до послідовного викладу подій, створення широкої панорами описуваної епохи. Саме тому «Берестечко» Ліни Костенко часто називають «романом-сповіддю», оскільки цей специфічний жанровий різновид передбачає виклад подій від першої особи, емоційну напругу оповіді і, водночас, можливість акцентувати лише певні значимі фрагменти з життя головного героя. Саме ці риси, в свою чергу, наближують твір до жанру поеми в його традиційному розумінні.

Рефлексивний характер «Берестечка» підкреслює оповідь від першої особи, яка дозволяє уникати розлогих описів, а окремі елементи пейзажу, інтер'єру мають символічний, психологічний характер (однією з настроєвих доміант твору є пригнічення, розпач, занепад слави й сили, які втілюються в образі старої фортеці: «Оце така тепер моя оселя./ Душа руїн відкрита небесам/ Ще й лицар той. / Над ним упала стеля./ Скришився мур. Тепер ми сам на сам.../ Моя душа як випита карафа. / Здається, я вже кам'янію теж» [7, с. 45]). Головний герой твору стає водночас і наратором, і носієм історіософських поглядів письменниці. Функції авторських відступів у композиції «Берестечка» виконують внутрішні монологи головного героя.

Відсутнє традиційне членування тексту на частини чи розділи, специфічну рубрикацію тексту становлять виділені іншим шрифтом і кольором рядки, завдяки яким розставлені смислові акценти.

Звернімося до прикладу ще одного твору ліро-епічного характеру тієї доби. Леонід Горlach, більш знаний своїми поезіями, зокрема, збіркою «Знак розбитого ярма», за яку отримав Шевченківську премію (2013), є водночас визнаним майстром жанру роману у віршах («Слов'янський острів», «Чисте поле», «Мамай», «Руїна»), його творчість була високо оцінена такими літературознавцями і критиками, як І. Закутна, М. Слабошпицький, О. Шокало та ін. У творчому доробку письменника також є твір із неоднозначною жанровою природою: «Ніч у Вишгороді» (1982) у літературно-критичній думці неодноразово називають то історичною поемою, то історичним романом у віршах.

Композиційно твір складається з одинадцяти частин, кожна з яких має свій заголовок і розкриває окремий епізод з життя Ярослава Мудрого. Так, наприклад, назва розділу «Ірина між берегами», в якому зображене прощання князя з дружиною, символізує досягнення ними найглибшого порозуміння у момент, коли князь стоїть на межі між життям і смертю, а з іншого боку, підкреслює роздвоєність у душі самої жінки, шведської принцеси, яка стала руською княгинею. У калейдоскопі видінь і спогадів Ярослава Мудрого Леонід Горlach розкриває найбільш суттєві, конфліктні, на його думку, моменти з життя правителя: потреба батьківського схвалення («Коня!»), трагедія братовбивства («Брати-вороги»), особистість княжого світу від звичайного («Щедрий вечір»), проблема зради («Гіркий дим»), жага визнання («Печери», «Смерть і звеличення землі»). Остання ніч Ярослава Мудрого на землі – час сповіді, прощання, це його Чистилище, і саме ідеї спокути й очищення підпорядковані всі епізоди твору.

Леонід Горlach уникає безпосередньої оцінки діяльності Ярослава Мудрого, дає йому шанс самому пояснити свої рішення, виправдатися під час боротьби з привидами минулого. Авторська позиція у тексті не отримує безпосереднього вираження через ліричні відступи, а реалізується приховано, «внутрішньо» на ідейному рівні твору.

Велике значення в архітектоніці твору мають пейзаж і інтер'єр: свічки-недогарки як символ згасючого життя; очищення і звільнення, яке настає на світанку після темної ночі; Золоті ворота як символ творення, єдності, державності («Ти збудував ворота Золоті, / мов витесав для доблесті колиску. / Ти в єдності рятунок убачав. / Мечі щербили об ворота зайди» [3, с. 12]).

У творах письменників події постають перед читачем через призму головного героя – людини на схилі літ, яка переоцінює своє життя. «Ніч у Вишгороді» – багатогранна картина Київської Русі, замкнена у хронологічні рамки однієї ночі – ночі, коли помирає Ярослав Мудрий. Сюжетна лінія вибудовується з його спогадів і марень, які вміщують окремі епізоди з життя відомого державного діяча. Подібна архітектонічна модель покладена в основу «Берестечка» Ліни Костенко: Богдан Хмельницький, як із важкою хворобою, бореться з відчуттям поразки після битви під Берестечком. Епізоди воєнних дій під його проводом перемежуються зі спогадами з особистого життя, але оповідь постійно повертається до початкового локусу, «до реальності» – його перебування у старій фортеці. Подібність цих творів за формою викликана передусім їх ідейною спорідненістю – відтворити славетні сторінки української історії, розкрити постаті відомих державних мужів, показавши їх не тільки воїнами та мудрими правителями, але й звичайними людьми зі своїми сумнівами, переживаннями, прагненнями.

Концептуальною різницею між цими творами залишається відносна хронологічна замкненість «Ночі у Вишгороді» Леоніда Горlacha у межах кінця X–XI століття й вихід за будь-які часові межі «Берестечка» Ліни Костенко завдяки переосмисленню історії України з перспективи XX ст. Богдану Хмельницькому «дано «забігати» в майбутнє, випереджати події, віддзеркалювати у своїх рефлексіях досвід людини XX століття» [8, с. 214]. Працюючи над своїм твором більше двадцяти років, Ліна Костенко до вуст свого персонажа вклала власні роздуми над подіями як XVII, так і XX століття, свою візію історії України. Така масштабність і часова розгорнутість дозволяють віднести «Берестечко» до жанру роману у віршах попри його виразно рефлексивний характер. Жанр твору Леоніда Горlacha «Ніч у Вишгороді» можна впевненіше визначити як «історична поема» з огляду на концентрацію оповіді навколо переживань Ярослава Мудрого.

Отже, синкретична жанрова природа «Берестечка» Ліни Костенко і «Ночі у Вишгороді» Леоніда Горlacha зумовлена ліро-епічною природою цих творів, рефлексивним і медитативним характером оповіді, розгортанням сюжету через еволюцію внутрішнього світу героїв.

Література:

1. Вірченко С. Особливості розвитку українського історичного роману у віршах / С. Вірченко // Проблеми сучасного літературознавства. – 2006. – Вип. 14. – С. 104–114.
2. Голубева З. Про роман узагалі і віршований роман зокрема / З. Голубева // Радянське літературознавство. – 1967. – № 1. – С. 43–49.
3. Горlach Л. Ніч у Вишгороді / Л. Горlach // Горlach Л. Слов'янський острів / Л. Горlach. – К.: Дніпро, 1991. – С. 3–152.
4. Дюжева К. Еволюція жанрів у творчості Ліни Костенко на шляху до віршованого роману / К. Дюжева // Літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 5. – С. 41–47.
5. Іванюк Б. Поема / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 422–425.
6. Іванюк Б. Роман у віршах / Б. Іванюк // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 496–497.
7. Костенко Л. Берестечко / Л. Костенко. – К.: Либідь, 2010. – 232 с.
8. Панченко В. Богдан Хмельницький. Катарсис / В. Панченко // Костенко Л. Берестечко / Л. Костенко. – К.: Либідь, 2010. – С. 207–217.

УДК 821.161.2

Харчук Роксана

«ЯКБИ-ТО ТИ, БОГДАНЕ П'ЯНИЙ»: СПРОБА ПРОЧИТАННЯ

Стаття присвячена спробі нового прочитання поезії Тараса Шевченка «Якби-то ти, Богдане п'яний». Вірш розглянуто в контексті інших творів автора.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, інтертекстуальні зв'язки, нове прочитання.

Статья посвящена попытке нового прочтения поэзии Тараса Шевченко «Если б ты, Богдан пьяный». Стихотворение рассмотрено в контексте с другими произведениями автора.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, интертекстуальные связи, новое прочтение.

The article is devoted to trying new reading poetry Taras Shevchenko «If something you Bohdan drunk.» Verse considered in the context of other works of the author.

Keywords: Taras Shevchenko, poetry, intertextual connections, a new reading.

Вірш Шевченка «Якби-то ти, Богдане п'яний» було написано 18 серпня 1859 в Переяславі. Повністю вперше надруковано за «Більшою книжкою» у «Кобзарі з додатком споминок про Шевченка Костомарова і Микешина» (Прага, 1876) з неточною датою «19 августа 1859». У радянських масових виданнях його оминали з огляду на зневажливий тон щодо гетьмана Б. Хмельницького, ініціатора Переяславської угоди 1654. Якщо російська імперська та радянська історіографія трактували Переяславську угоду як втілення віковичної мрії українського народу про возз'єднання з російськими православними братами, то Шевченко уважав її згубним історичним моментом, який призвів до ліквідації української держави – Гетьманщини.

У минулому й тепер історики по-різному оцінюють цю подію, дебатуєчи переважно статус України після Переяслава й характер угоди, – йшлося про військовий союз, персональну унію, напівзалежну державу чи гарантовану її автономію в Московії. Однак «незаперечним є той факт, що після 1654 року Московське царство, яке через сімдесят п'ять років перетворилося на Російську імперію, вважало Мало-росію (тобто Україну) своєю законною спадщиною» [9, с. 193]. Шевченко, не вдаючись до історичного чи соціального аналізу, у художній формі засвідчив, що після Переяслава польську фазу в українській історії замінила російська, в Україні почала реалізуватися імперська політика денаціоналізації й економічного визиску. З контексту Шевченкової творчості випливає, що внаслідок цієї угоди було покріплено українське селянство, а верхівка козацтва перетворилася на імперське дворянство. На відміну від селян українська знать не зазнавала соціального гніту, проте вона, як це показано у посланні «І мертвим, і живим», почувалася меншовартісною, була позбавлена політичних і культурних прав. Явище покритицтва, солдатчини, перетворення України на відсталу, зденаціоналізовану провінцію, архаїчність феодальної за своїм сенсом російської суспільної моделі, що прищеплювалася в Україні, формалізація християнства – все це поет розцінював як наслідки цієї угоди й ознаки російської фази в українській історії. Тому топос Переяслава, як й ім'я гетьмана Б. Хмельницького, у творчості Шевченка – символи українського занепаду.

Г. Грабович слушно стверджує, що для Шевченкових сучасників, передусім для укр. шляхти, яка здобула високий статус в Рос. імперії, Б. Хмельницький «утілював саму козацьку державу» [3, с. 132]. Переяславська угода також легітимізувала подвійну ідентичність української знаті, коли місцевий патріотизм не суперечив вірності імперії. Шевченко ж, який походив із кріпаків, інакше, ніж українська шляхта сприймав й оцінював українську історію, волів, аби Хмельницький взагалі не народжувався [див.: 9, с. 315]. Передусім саме через своє кріпацьке походження митець вже у 19 ст. ревізував як українську історію, так й усталену на той час оцінку найпопулярніших її діячів, зокрема розвінчував офіційний культ Б. Хмельницького. Поет розійшовся із потрактуванням особи гетьмана і в псевдонауковій «Історії Русів», і в наукових «Истории Малой России» (1822) Д. Бантиш-Каменського, «Истории Малороссии» (1842–1843) М. Маркевича і в академічній праці М. Костомарова «Богдан Хмельницький и возвращение Южной Руси к России» (1857). Розійшовся він і з фольклором, який героїзував Б. Хмельницького, хоча сама тема злуки у народній творчості й не закорінилася [1, с. 214], і з тогочасною літературною традицією, зокрема з епічною поемою М. Максимовича «Богдан Хмельницький» (1833), виданою анонімно, й поемою Є. Гребінки «Богдан» («Сцены из жизни малороссийского гетмана Зинovieя Хмельницкого») (1843). В обох Б. Хмельницький постає мудрим і далекоглядним політиком, у потрактуванні Є. Гребінки він, наприклад, із утіхою передбачає утворення як майбутньої імперії, так і майбутнього православного суперетносу: «И вижу я там царство без границы / Надвинулось на многие моря / И запад, и восток, и юг, и север / В одно слились; везде язык славянский, / Везде святая праведная вера, / И правит им один великий царь! / И царство то чудесное – Россия!» [4, с. 187]. Вже П. Филипович, порівнюючи «Богдана» Є. Гребінки з «Великим льохом» Шевченка, помітив, що подібність між

цими творами суто зовнішня, насправді їм притаманна «зовсім відмінна ідеологія; у Гребінки антипольська, сполучена з вірнопідданими почуттями до російського царя, в Шевченка – антимосковська, протицарська» [12, с. 86]. Отже, Шевченко не визнавав авторитетів, для нього в оцінці певних історичних осіб чи процесів важила передусім емпірика, життєві факти, які він знав не з переказів, а з власного досвіду. Саме тому Ю. Івакін, характеризуючи погляди поета на Б. Хмельницького, зазначив, що поет осмислював факти і явища не просто самостійно, «а й, сказати б, еретично щодо існуючих традицій, поглядів, оцінок» [6, с. 66]. Приклад Б. Хмельницького свідчить й про те, що Шевченко абсолютизував роль особи в історичному процесі, визнавав саме за особою, а не за масами вирішальне значення. Поет був волонтаристом і романтиком, відтак не надавав великої ваги історичній необхідності чи тимчасовій політичній доцільності.

Вірш «Якби-то ти, Богдане п'яний» було написано в часі останньої подорожі поета по Україні в Переяславі, де він, повертаючись до Петербурга, зупинився на кілька днів у свого приятеля А. Козачковського. Як зазначив Ю. Барабаш, у цьому тексті відбився песимістичний настрій митця внаслідок несподіваного арешту, звинувачень у блюзнірстві, злиднів, побачених на батьківщині у Моринцях і Кирилівці [1, с. 210]. Занепад знайшов поет і в Переяславі, колишньому княжому місті, яке перетворилося на занедбану, безнадійну імперську провінцію, що застрягла у безчассі. Є підстави вважати, що у творчості Шевченка українську провінцію в Росії позначає калюжа, в якій купаються свині. Ще на Шевченковій акварелі 1845 «Церква Покрови в Переяславі» храм, збудований у стилі українського бароко, знаходиться у центрі картини, але на задньому плані. На передньому натовість бачимо калюжу й свиню. Такий контраст мав увиразнити думку про колишню самодостатність Переяслава – імпліцитно України та безперспективне й злиденне їхнє буття в Російській імперії. Топос Переяслава тут, безперечно, не випадковий. Недаремно й образ калюжі, «багна свинячого» через 14 років зринув у вірші «Якби-то ти, Богдане п'яний».

Ця поезія тісно пов'язана з іншими творами Шевченка, в яких заторкається проблема російської фази в українській історії, у межах якої образ Б. Хмельницького є наріжним. Саме тому митець постійно й звертався до нього. Першим на це звернув увагу Д. Дорошенко. До теми Б. Хмельницького літературознавець відніс такі твори, як «Розрита могила», «Чигрине, Чигрине», «Великий льох» із епілогом «Стоїть в селі Суботові», «Осія. Глава XIV». Цей же ряд творів, окрім «Осії. Глава XIV», назвали й сучасні дослідники Г. Грабович і Ю. Барабаш, долучивши до списку чотиривірш «За що ми любимо Богдана?» Однак для з'ясування ставлення Шевченка до Б. Хмельницького, його оцінки історичної ролі гетьмана важать також поодинокі згадки про цього діяча в повістях, Щоденнику. Цікавим у цьому відношенні є й офорт «Дари в Чигрині 1649 року» (1844). Д. Дорошенко уважав, наче «Шевченко був тої думки, що Хмельницький пішов на ту спілку не з злої волі, а скоріше впав жертвою своєї політичної короткозорості» [5, с. 299]. Дослідник аргументував це тим, що у незакінченій драмі «Никита Гайдай» (1842) гетьмана названо «благородним». Г. Грабович і Ю. Барабаш натомість навіть епітет «геніальний», ужитий поетом у щоденниковому записі від 22 верес. 1857 щодо потрактування Б. Хмельницького М. Костомаровим в одноіменній істор. праці, розцінюють як двозначний, з великою домішкою іронії [3, с. 38 [Примітка]; 1, с. 213]. Однак ставлення Шевченка до гетьмана зазнало коливань упродовж життя поета, а після повернення із заслання з негативного переросло у гостро зневажливе. У дозасланчій творчості, наприклад, у «Розритій могилі» образ Б. Хмельницького трагічний, він постає «нерозумним сином», якого мати-Україна «задушила б», «під серцем приспала», якби знала про його фатальну історичну роль. У вірші цього ж періоду «Чигрине, Чигрине» цей же образ пов'язаний із легендою про «визволителя, що повертається» [10, с. 369–371]. Імператив «спи, гетьмане, поки встане / Правда на сім світі» віщує пробудження гетьмана зі смерті-сну й відродження України, яке є одним із елементів майбутньої правди. У мотиві воскресіння гетьмана вчувається також відгомін євангелічного Другого пришествя Христа, коли мертві воскреснуть, відбудеться страшний суд, а на землі встановиться Царство Боже [див.: Мт. 24, 23–35]. У містерії «Великий льох», зокрема в її епілозі, церква у Суботові, що слугувала усипальницею Б. Хмельницького, перетворюється на домовину всієї України, а сам гетьман, друг царя московського Олексія, який усе оддав «приятелям», зовсім втрачає чар і силу «визволителя». Тепер Шевченко вже прямо називає його безпосереднім призвідцем українського лиха: «Занапастив єси вбогу / Сироту Україну!» Г. Грабович вважає, що в епілозі до містерії Шевченко хай частково, але пробачає Б. Хмельницького, паралельно визначаючи його «гріх» – гетьман зрадив, обдурив Україну, нагадуючи тих облудливих чоловіків, які спокусили, а потім кинули напризволяще своїх жінок. Саме тому, за Г. Грабовичем, поет трактує гетьмана як «фальшивого батька-мужа». Крім того, за дурістю, яку Шевченко постійно акцентує в своєму герої, прочитується думка, що влада Б. Хмельницького є абсурдною, а сам він виступає у непривабливій ролі «блязня історії» [3, с. 133]. Особливо виразно мотив Хмельницького-блязня звучить у чотиривірші «За що ми любимо Богдана?», де тон оскарження зникає, з'являється натовість їдка іронія. Відтак начебто великомудрий гетьман насправді виявляється дурним (як і у казці про «голого короля» Г.-Х. Андерсена, тільки у відвертіших виразах), його «у дурні обули», а потім і забули високі імперські чиновники як російського, так і німецького походження. Ця прозорливість Шевченка особливо виразна, якщо згадати, що сучасні історики й досі мають справу зі списками «Статтей Богдана Хмельницького», що не є оригіналом і «справедливо викликають підозру щодо їх автентичності», або із «Березневими статтями», які належали не безпосередньо Б. Хмельницькому, а були відредаговані московським царем Олексієм і боярською думою [11, с. 31–33]. Варто також підкреслити, що характерний

для Шевченка антицарський мотив не стосується винятково російської імперської системи. Приклад Б. Хмельницького переконує, що до будь-якої влади, зокрема й до української поет підходив з позиції вільної людини-громадянина, яка покликана критично оцінювати владу, а не прославляти чи виправдовувати її. У цьому плані і з позиції сьогодення Шевченка можна назвати і політичним дисидентом у тогочасній Росії, й незалежним від влади інтелектуалом європейського зразка.

Інтерес до постаті українського гетьмана у Шевченка поновився вже у позасланчий період. Розважаючи над причинами злиденного становища України у наслідуванні з Біблії «Осія. Глава XIV», поет припустив, що, можливо, Господь карає її за гріхи Богданові. Таке припущення негативно маркує не тільки історичну роль Б. Хмельницького-державного діяча, але й моральний образ гетьмана-християнина. Іще дошкульнішим є порівняння чину гетьмана супроти України з чином Петра І. Підсумковим же і найрізкішим твором Шевченка про Б. Хмельницького є вірш «Якби-то ти, Богдане п'яний», написаний у формі звернення до покійного гетьмана. Твір складається із двох частин, відділених відступом. У першій (р. 1–9) автор силою власної уяви воскрешає Б. Хмельницького, переносячи до Переяслава через два століття після підписання угоди з Московією. Безперечно, мотив воскресіння гетьмана з'явився тут не без впливу Біблії, де сказано: «багато з тих, що сплять у поросі земному, прокинуться; одні на життя вічне, другі на вічний сором і ганьбу» [Книга Даниїла. 12, 2;3]. Аналогічну думку маємо й у Новому Заповіті: «І вийдуть ті, що чинили добро, на воскресіння життя. А ті, що зло чинили, – воскреснуть на суд» [Іоан. 5, 29].

У поезії «Якби-то ти, Богдане п'яний» поет воскресив українського гетьмана не для слави, а для вічного сорому. В українських думках Б. Хмельницький зазвичай постає в образі «отамана-батька чигиринського», «батька гетьмана» або «баті Зинова», відповідно козаки уявляються «дітьми». Здається, наче Шевченко у фольклорному дусі також гіперболізує або підкреслює позитивні риси «батька»: «препрославлений», «козакий», «розумний». Насправді ж усі ці епітети є іронічними. Усі вони й особливо гіпербола-неологізм «препрославлений» свідчать про нерозумність гетьмана [див. про епітети «підтекстової» дії в: 1, с. 212]. Однак у цьому вірші «улюбленого» Шевченкового персонажа визначає все ж не дурість, а інша негативна й вульгарна риса – п'янство. Можна припустити, що Шевченко почув про залежність гетьмана від алкоголю у середовищі польських засланців-революціонерів, бо саме польські історики поширювали подібні чутки. Відомою є й версія отруєння Б. Хмельницького поляками, зафіксована у «Літописі Грабянки», видання якого 1854 було в бібліотеці Шевченка. За цим джерелом, гетьман начебто отруїв його майбутній зять: «і сам випив чарку, налиту зі схожої пляшки. Та йому, що випив неотруєну горілку, нічого не сталося, а нещасний Хмельницький від цієї прихильності втратив життя» [8, с. 921]. Найвірогідніше, проте, що Шевченко дізнався про можливе надуживання Б. Хмельницького алкоголем з праці М. Костомарова «Богдан Хмельницкий и возвращение Южной Руси к России», яку читав, повертаючись із заслання до Петербурга, у 1–8 числах «Отечественных записок» за 1857. Там міститься такий психологічний портрет гетьмана, поданий, до речі, за польсь. джерелом [див.: 2, s. 41]: «Сам гетман очень был грустен; что-то странное явилось в его характере: он то постился и молился; по несколько часов лежал ниц перед образами в храме; то советовался с колдуньями, которых держал при себе три и, пьяный, пел думы своего сочинения; то был ласков и ровен в общении со всеми, то суров и надменен; казачество все прощало ему» [7, с. 290]. Можна лише здогадуватися, але Шевченка, напевно, вразило зазначене всепрощення гетьману. Загалом на Шевченкове трактування Б. Хмельницького у позасланчий період найбільший вплив мала, звичайно, найаргументованіша на той час і найменш політизована академічна праця М. Костомарова. Однак незважаючи на висновки історика про те, що гетьман не міг сам протистояти полякам, що у нього лишалася надія лише на московського царя, Шевченко у своєму вірші імпліцитно визнав, що Переяславську угоду міг підписати лише неадекватний політик, хоча б і п'яний. Саме з цієї причини поет й обіграв цей вульгаризм. Він не тільки застосував до гетьмана принизливе звертання – «Богдане п'яний», а й завдяки повтору «упився б! Здорово упивсь!» змодельював реакцію державного мужа на занепад, побачений у Переяславі через 200 років після підписання смертельної угоди. Автор передбачив моментальне протверезіння свого персонажа від усвідомлення власної політичної короткозорості й жахливої провини перед Україною. Проте протверезіння це, за Шевченком, було б коротким. Після нього поет прогнозує два варіанти розвитку подій: 1. з горя гетьман піде похмелитися «в смердячій / Жидівській хаті», тобто у шинку, або 2. в стані повного сп'яніння упаде в калюжу, вірогідно ту ж, зображену Шевченком на вже згаданій акварелі 1845 «Церква Покрови в Переяславі», й утопиться «в багні свинячій», тобто помре вже вдруге, але ганебною смертю п'яниці. Якщо у ранній творчості Шевченко зобразив трагічний образ Б. Хмельницького-непотрібного сина у «Розритій могилі», героя, що спить, або «визволителя, який повертається», у вірші «Чигрине, Чигрине», то тут завдяки сатирі, яка переростає в гротеск, створив відверто карикатурний образ гетьмана. Фактично це третій карикатурний портрет у творчості поета після подібних Миколи І й Олександри Федорівни. Завдяки гротеску митець знищив об'єкт свого осміяння, стягнув державного мужа з п'єдесталу високої шани й кинув у вже знайому калюжу – «багно свиняче». Подібна традиція словесної розправи з грішниками вкорінена в «Божественній комедії» Данте, зокрема у 1-шій її частині під назвою «Пекло», яку з інтересом читав Шевченко. В українській літературі до словесної помсти вдавався також І. Котляревський в «Енеїді», що теж належала до улюбленої лектури поета.

Друга частина (р. 10–15) вірша має ознаки сатиричної епітафії. Звернення поета до цього жанру сигналізує про зв'язок із попередньою укр. традицією, зокрема з поезією Г. Сковороди. Однак на відміну

від класичної епітафії, в якій коротко викладається історія особи, перераховуються всі її чесноти і звершення, автор засвідчує повагу нащадків і свою власну до небіжчика, тут про подвиги не йдеться, автор навпаки демонструє власну неповагу до Б. Хмельницького. Слово «амінь» у р. 10 означає, що державний муж вже завершив свій земний шлях. Шевченко вкотре називає гетьмана «великим» і «славним», але зі знаком мінус. Свідченням цього є іронічна заувага – «та не дуже», підсилена трьома крапками. Автор ніби спеціально уриває себе, даючи читачеві зрозуміти, що далі краще промовчати. Поет зовсім не бажає «купати» гетьмана «в калюжі» неслави, але цього від нього вимагає істина. За Шевченком, було б краще, якби Хмельницький не родився на світ або упився іще в колысці (знову гротеск). Можливий, напевно, й якийсь інший, не менш радикальний спосіб видалення героя з історії, що його Шевченко знову ж таки замовчує, ставлячи три крапки у кінці 13 рядка. «Амінь» у кінці вірша означає, що епітафію завершено, все сказане автором – істина, відтак нікому не вдасться замазати непривабливої ролі Б. Хмельницького в історії.

У вірші «Якби-то ти, Богдане п'яний» поет подав своє остаточне бачення гетьмана як недалекоглядного політика, який дав імпульс російській фазі в історії України – фазі національного занепаду й безнадії. Фаза ця розтяглася на століття, визначивши не тільки долю України, а й світову геополітику, бо Росія, підсилена Україною, у 20 ст. перетворилася на наддержаву. Є сенс твердити, що саме глибинне розуміння Шевченком феномену Росії й визначає його як пророка не тільки для України, а й для світу. Щодо питання «історичної правоти» Шевченка в оцінці Б. Хмельницького, то існує думка, наче поетом керувало «всепоглинаюче національне почуття, яке заступило раціональне начало» [1, с. 218]. Однак зміни в оцінці гетьмана – від осуду через часткове вибачення до зневажливого осміяння – переконує, що Шевченкова оцінка у вірші «Якби-то ти, Богдане п'яний» не була імпульсивною чи винятково емоційною. В останньому своєму вірші про Б. Хмельницького поет вкотре задекларував власне право судити сильних світу й визначати, яку пам'ять вони залишають нащадкам – добру чи погану.

Література:

1. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» / Ю. Барабаш. – Х., 2001. – 375 с.
2. Historia panowania Jana Kazimierza z Klimakterów Wespazjana Kochowskiego przez nieznanego autora wydane z rękopisu przez Edwarda Raczyńskiego. Poznań, 1840. T. 1. – S. 253.
3. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Григорій Грабович. – К., 1998. – 206 с.
4. Гребенка Е. Богдан (Сцены из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого) / Е. Гребенка // Библиотека для чтения. – 1843. – Т. 56. – С. 149–206.
5. Дорошенко В. Історичні сюжети й мотиви в творчості Шевченка / В. Дорошенко // Повне видання творів Тараса Шевченка : [у 16 т.] – Чикаго, 1961. – Т. 2. – С. 288–309.
6. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця / Ю. Івакін. – К., 1986. – С. 311.
7. Костомаров Н. Богдан Хмельницький / Н. Костомаров. – СПб., 1859. – Т. 1. – 460 с.
8. Літопис Грабянки // Збірник козацьких літописів: Густинський, Самійла Величка, Грабянки. – К., 2006. – С. 877–953.
9. Магочій П. Р. Історія України / П. Р. Магочій. – К., 2007. – 640 с.
10. Росовецький С. Шевченко і фольклор / С. Росовецький. – К., 2011. – 415 с.
11. Сергійчук В. Переяславська рада – трагедія України і програш Європи / В. Сергійчук. – К., 2003. – 136 с.
12. Филипович П. Шевченко і Гребінка // Филипович П. Шевченкознавчі студії / П. Филипович. – Черкаси, 2002. – С. 74–95.

УДК 821.161.2

Чамата Ніна

ВІРШ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ПРОРОК»

Стаття присвячена дослідженню образу пророка в однойменній поезії Тараса Шевченка. Особливу увагу звернуто на впливи біблійних текстів та особливості авторського стилю.

Ключові слова: Тарас Шевченко, поезія, пророк, авторський стиль, Біблія.

Статья посвящена исследованию образа пророка в одноименной поэзии Тараса Шевченко. Особое внимание отведено воздействиям библейских текстов и особенностям авторского стиля.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, поэзия, пророк, авторский стиль, Библия.

The article investigates the image of the Prophet in the same name Taras Shevchenko's poetry. Particular attention is given to the biblical text effects and feature author's style.

Keywords: Taras Shevchenko, poetry, prophet, author's style, the Bible.

«Пророк» – ліричне віршове оповідання притчевого змісту, написане Шевченком орієнтовно наприкінці вересня – у грудні 1848 р. на Косаралі. Джерела тексту: чистовий автограф у «Малій книжці» (ІЛ. Ф. 1. № 71. – С. 293–294); чистовий автограф у «Більшій книжці» (ІЛ. Ф. 1. № 67. – С. 140); чистовий автограф, подарований Н. Тарновській (ІЛ. Ф. 1. № 34). Першодрук у вид. «Кобзарь Тараса Шевченка». Коштом Д. Е. Кожанчикова. СПб., 1867. – С. 470.

У вірші розробляється поширена у світовій літературі ХІХ ст. біблійна тема пророка – покликаного Богом провісника Його волі, проповідника Його настанов. У текстах Святого Письма (книгах пророків, Євангеліях, Діях апостолів) натхнені Божим словом пророки передбачали майбутнє й ідеальні шляхи до нього, підбадьорювали й осуджували сучасників, викривали несправедливість, людські вади й за це незрідка зазнавали переслідувань. У романтичній поезії, зокрема російській, тема пророка була дуже популярною і втілювалася в різних сюжетних варіантах, її здебільшого осмислювали в аспекті протиставлення особи й суспільства. Причому, починаючи від декабристів (наприклад, «Признание Исайи» Ф. Глинки, «Пророчество» В. Кюхельбекера, обидва 1822 р.), біблійний образ пророка набув сталої алегоричності як образ поета – носія високих суспільних ідеалів, слова «поет» і «пророк» часто вживались як синоніми. В образно-стилістичному плані російські поети у віршах, опертих на біблійні мотиви, взорувалися (як і Шевченко) на Біблію в її церковнослов'янському мовному еквіваленті – із притаманною їй символікою, піднесеністю викладу, специфічною лексикою та синтаксисом. Найзначніші серед творів, ґрунтованих на цій темі, – «Пророк» О. Пушкіна (1826 р.) та «Пророк» М. Лермонтова (1841 р.). Помітної традиції звернення до біблійних тем у розробці громадянської проблематики українська поезія, яка безпосередньо передувала Шевченкові та його сучасникам, не мала.

Образ пророка з'явився вже в дозасланчій творчості Шевченка – поемах «Тризна» та «Єретик», елегії «Чигрині, Чигрині...», посланні «І мертвим, і живим...». Але мотив пророцтва тут локальний, він постає в роздумах ліричного героя-поета чи об'єктивованого персонажа й утілюється в образах глашатаїв «правди, волі» (так, «любомудром», «світочем правди, волі», старозавітним пророком Іезекіїлем Шевченко називає у вступі до поеми «Єретик» речника ідеї слов'янського єднання, чеського поета й ученого П.-Й. Шафарика). У вірші «Пророк» образ пророка – центральний; на мотивах, пов'язаних із цим біблійним персонажем, формується сюжет.

Літературознавці (С. Таранущенко [10, с. 146–150], О. Багрій [1, с. 21], О. Білецький [2, с. 214], Ф. Прийма [8, с. 119–120], Д. Іофанов [6], І. Заславський [4, с. 42–43], Є. Нахлік [7, с. 518–529] та ін.) не раз зверталися до проблеми зв'язків між Шевченковим «Пророком» та однойменними віршами Пушкіна й Лермонтова, наявність таких зв'язків вказують уже самі заголовки творів. При цьому відзначалися спільні моменти в інтерпретації центральної теми й текстова близькість окремих рядків у названих поезіях Шевченка і Пушкіна й, особливо, Шевченка й Лермонтова, наприклад, зіставлялися такі рядки Пушкіна й Шевченка: «пророк <...> / Глаголом жги сердца людей» – «Слова його <...> / Огнем невидимим пекли / Замерзли души»; у Лермонтова й Шевченка: «Провозглашают я стал любви / И правды чистые ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня» – «Свою любовь благовістить! / Святу правду возвістить! <...> І мужа свята ... горе вам! / На стогнах каменем побили». З огляду на те, що наведені фрагменти побудовані на типових для романтичної поезії мотивах і образах, що прямих ремінісценцій у творі Шевченка нема, зіставлявані тексти не можуть слугувати достатньою підставою для висновку про безпосередній вплив віршів Пушкіна й Лермонтова на Шевченкового «Пророка», а лише вказують на спільний для всіх трьох творів передтекст. Істотні корективи у з'ясування проблеми вносить розгляд особливостей розробки теми пророка в кожному з віршів, що виявляє подібність загальної концепції в Лермонтова і Шевченка та її принципову відмінність од концепції вірша Пушкіна. Якщо головна ідея Пушкінового «Пророка» – ствердження високої громадянської місії поета, самодос-

татності митця, то для Лермонтова і Шевченка тема творчої особистості – це завжди тема її взаємин із суспільством, що мають двосторонній характер. У Лермонтова йдеться про страдницьку долю поета: наділений Богом «всеведением пророка», – він не визнається людьми і наражається на гоніння за проповідь «любви и правды».

Подібну ситуацію зображено й у Шевченковому вірші. Тут тема пророка, діставши поглиблене осмислення завдяки введенню до традиційного сюжету інших біблійних мотивів, постає багатограннішою, ніж у російських поетів. Ідеться, насамперед, про мотив походження царської влади, у Біблії не пов'язаний з темою забитого камінням пророка. Шевченко переосмислює біблійну розповідь, за якою перший ізраїльський цар Саул був помазаний на царювання пророком Самуїлом за велінням Бога, котрий задовольнив бажання народу мати царя. Розцінивши це бажання як намір зректися Його, Бог наказує Самуїлу попередити ізраїльтян про загрози, на які наражає їх встановлення царської влади, однак Божі застороги лишаються не почутими людьми (1 Цар. 8). Шевченко максимально загострює ситуацію боговідступництва «лукавих» людей: до мотивів зречення людьми «святого мужа» та служіння «чужим богам», наявним у 8-му розділі Першої книги Царів, поет долучає мотив загибелі пророка, надаючи тим самим твору трагічного звучання. Згадані у вірші засоби покарання Богом людей («роду лютого і жестокого») – кайдани, «глибокі тюрми» (у передтексті вони відсутні), а головне – деспот-цар (наставлений «вомісто кроткого пророка...») – образи, що втілюють засадничу для творчості Шевченка від періоду «трьох літ» тезу про відповідальність народу за ту владу, якій кориться, не чинить опору. Змістивши на себе кульмінацію, цей оригінальний у контексті тогочасної традиції інтерпретації біблійної теми пророка завершальний сюжетний хід вирізняє Шевченків твір.

Водночас виявнюється заакцентована ще від поеми «Тризна», давно помічена дослідниками й особливо переконливо описана Г. Грабовичем глибинна смислова структура поезії Шевченка – ідентифікація власної долі з долею мучеників за правду, осмислення власної поетичної місії як пророчої [див. зокр.: 3, с. 264–265]. Хоча у вірші «Пророк» безпосередньо не відбилися актуальні епізоди біографії Шевченка (арешт та його обставини, жорстокий вирок, заслання), всепоглинальне відчуття самотності, посилене ще й рідкими листами з України, в чому поетові вбачалася байдужість громади до його долі, – всі ці факти, безперечно, впливали на формування сюжету твору. Прикметно, що аналогія до центральної колізії «Пророка» – конфлікт героя з оточенням – у близькому образно-стилістичному вирішенні втілена Шевченком у написаному трьома роками раніше сповідальному вірші «Три літа», де суб'єкт висловлювання – ліричний герой-поет зізнається з болем: «Серце люди полюбило / І в людях кохалося, / І вони його вітали, / Гралися, хвалили... <...> / Кругом мене, де не гляну, / Не люди, а змії...».

Безпосереднім поштовхом до створення «Пророка», найімовірніше, стала Біблія. Гіпотезу про те, що вірш виник під враженням від прочитаного «Пророка» Лермонтова, твори якого поетові на заслання надіслав М. Лазаревський, відкинуто, оскільки книжки Шевченко одержав тільки в Оренбурзі 1850 р. після повернення з Аральської описової експедиції. Про це свідчить і написаний того ж 1850 р. вірш «Мені здається, я не знаю...», в якому висловлено подяку «другові» (Лазаревському) за надіслані твори «поета нашого» (йшлося про Лермонтова) [див.: 5, с. 182]. Разом з тим не виключено й те, що в Шевченковій пам'яті зберігався текст лермонтівського «Пророка».

У кожному образі аналізованого вірша відлунує біблійний текст. Як уже відзначено, твір ґрунтується на кількох біблійних мотивах, скомпонованих в оригінальний драматичний сюжет. Основні з них такі: мотив пророчої місії; мотив чудесної сили й могутності Слова, у християнській традиції переосмислений у зв'язку з образом «живого істинного Бога» («Марія») – Ісуса Христа (Ін. 1, 1–5); мотив «кроткого пророка», зрадженого людьми, що в літературних творах постав унаслідок трансформації євангельських розповідей про Христа; мотив побиття пророка (Мт. 23, 34–36; Лк. 11, 46–49; Дії 7, 52, 58–60); мотив Божественної справедливості й кари за загибель пророка (у біблійних текстах він іде безпосередньо після попереднього мотиву); мотив царя, царської влади, наданої Богом нерозумним людям (1 Цар. 8).

Розповідь у вірші веде ліричний «власне автор» – «у Шевченка суб'єкт ліричного пізнання найбільш широких і загальних суспільних та філософських проблем» [9, 22]. Сюжетно-тематична організація відтворює поступальний рух подій у часі. Тричастинна композиція побудована на протиставленні і спирається на зміну актантів: у першій частині, рядки 1–10 – Бог-любов, пророк – благовісник любові і правди; у другій частині, рядки 10–18 – «лукаві» люди; у третій частині, рядки 19–25 – Бог, який карає. Високий ступінь експресії, дедалі посилювана драматизація викладу вказують потужний особистісний підтекст. Твір написано нетотожними строфами чотиристопного ямба, кожна з трьох строф – окрема композиційна частина твору.

«Пророк» – один із небагатьох Шевченкових віршів, де беззастережно домінує ораторський інтонаційний стиль. Тональні переходи, перебудова ритміко-синтаксичної структури тексту, супроводжуючи тематичне розгортання, демонструють багатство виразового комплексу Шевченкової риторичної поезії. Так, властива ораторському віршу піднесеність викладу в першій частині «Пророка» поєднується з епічно-уповільненою урочистістю; другу частину озвучено викривальним пафосом, разом із мотивом «лукавих» людей увіходять говірні елементи; у третій частині вони зникають, а розповідь «власне автора» проймає інтонація високої повчальності. Схожі трансформації відбуваються й у віршовій організації: у першій та третій частинах ритмічне й синтаксичне членування збігається, натомість на неповних дев'ять рядків другої частини припадають п'ять enjambement'ів, що є виявом переважання у цій частині

тексту емоційного первня у його характерній для структури ораторського вірша романтиків взаємодії з логічним. Інші ознаки ораторського стилю поезії «Пророк» – старокнижна лексика, складний інверсований синтаксис, анафоричні «неначе» на початку інтонаційно-синтаксичних періодів (рядки 1 і 6) й, особливо, «і» на початку інтонаційно-синтаксичних одиниць (однорідних приєднувальних конструкцій, рядки 13–17): «І лукаві! / Господню святу славу / Розтлили... І чужим богам / Пожерли жертву! Омерзились! / І мужа свята... горе вам! / На стогнах каменем побили»), апострофи тощо. Дев'ять знаків оклику, три позначені трикрапками глибокі паузи, введені автором, – свідчення напруженої експресивності викладу.

Розробка Шевченком мотиву пророка, як і структури символічного самозображення з проекцією на місію мученика заради обстоювання правди, що переконливо втілені в розглянутому вірші, продовжилися в пізніших творах: серед першої тематичної групи – «Мені здається, я не знаю...», біблійні наслідування, «Марку Вовчку»; до другої тематичної групи Грабович зарахував зокрема поеми «Юродивий», «Неофіти», «Марія» [3, с. 265].

Література:

1. Багрий А. В. Т. Г. Шевченко в литературной обстановке / А. В. Багрий. – Баку, 1925.
2. Білецький О. І. Пушкін і Україна // Білецький О. І. Зібрання праць : у 5-ти т. / О. І. Білецький. – К., 1966. – Т. 4.
3. Грабович Г. Архетипи / Г. Грабович // Шевченківська енциклопедія : у 6-ти т. – К., 2012. – Т. 1.
4. Заславский И. Я. М. Ю. Лермонтов и украинская поэзия / И. Я. Заславский. – К., 1977.
5. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка: Поезії 1847–1861 рр. / Ю. О. Івакін. – К., 1968.
6. Іофанов Д. М. Шевченко і Лермонтов / Д. М. Іофанов. – К., 1962.
7. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Л., 2003.
8. Прийма Ф. Я. Шевченко и русская литература XIX века / Ф. Я. Прийма. – М. ; Л., 1961.
9. Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка: суб'єктна організація / В. Л. Смілянська. – К., 1981.
10. Таранущенко С. До питання про лермонтовські мотиви в «Кобзарі» Шевченка / С. Таранущенко // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії України. – 1924. – Вип. 1.

УДК 81'38

Шанюк Володимир

СТИЛІСТИЧНІ УРОКИ ПЕТРА ПЕРЕБИЙНОСА

На матеріалі творів Петра Перебийноса розглянуто стилістичні особливості поетичної спадщини митця.

Ключові слова: жанри, стилістика, стиль, балада, шістдесятництво.

На материале произведений Петра Перебийноса рассматриваются стилистические особенности поэтического наследства писателя.

Ключевые слова: жанры, стилистика, стиль, баллада, шестидесятничество

On the material of works by Petro Perebyinis the stylistic features of his poetic heritage are considered.

Key words: genres, stylistics, style, ballad, poets of 60'th.

В історії української культури 60-ті роки ХХ століття традиційно залишаються недостатньо вивченим явищем культури. Це період небаченого розвитку непересічного грона талантів, якими може пишатися будь-яка європейська чи навіть світова спільнота. Переважна більшість дослідників пов'язують бурхливий розвиток літератури, мистецтва, освіти, науки й техніки з «хрущовською відлигою». Але це не зовсім так, бо, мабуть, варто говорити про новий менталітет вчорашніх переможців, які не лише пройшли європейськими дорогами, а й принесли з трофейними годинниками, патефонами, губними гармошками, акордеонами прагнення до свободи та європейські цінності. Переможці відбудовували міста, виховували дітей... З'являється нове покоління, здатне на протест. Звичайно, мали місце також події в Угорщині, Чехословаччині, масові втечі німців до ФРН. Солодкий ковток свободи виявився набагато значиміший від дешевої ковбаси, обивательського достатку.

Загалом феномен шістдесятництва розкритий ґрунтовно, правда, на рівні найбільш знакових постатей. Все ще залишається величезна кількість «орачів духовного поля», прізвища яких рідко потрапляють у поле зору сучасних дослідників. Особливо це стосується когорти поетів менш відомих, але надзвичайно талановитих. Швидше, справа не в якості, а в кількості: Петро Перебийніс, Роман Лубківський, Володимир Забаштанський, Володимир Коломієць, Леонід Талалай, Володимир Базилевський, Василь Голобородько, Ігор Калинець (лауреати Шевченківської премії), Володимир Підпалій, Юрій Хабатюк, Борис Нечерда, Василь Герасим'юк, Петро Скунець, Леонід Горлач, Микола Сингаївський, Ігор Рима-рук... Перелік можна продовжувати до безкінечності.

Про творчість Петра Перебийноса спочатку писали переважно колеги по перу – побратими-журналісти, письменники, прихильники поетичного слова В.Базилевський, В.Грабовський, Г.Дем'ян, М.Косів, В.Копачинський, В.Бровченко та інші. Схвальні відгуки переросли у прискіпливі й розлогі статті після виходу ліричної дилогії «Чотири вежі» (2004). Може тому, що «не вибухнув першою збіркою», «поволі але неухильно ріс від книжки до книжки» [1, с. 6], – занотував у передмові Михайло Слабошпицький. До когорти футуристів зараховує поета Леонід Пастушенко [2, с. 161]. «Підступом до критичних оцінок творчості поета» вважає свою розвідку Тарас Салига [3, с. 114].

До продовжувачів традицій М. Рильського, В.Сосюри зараховував Петра Перебийноса Михайло Слабошпицький [1, с. 5]), однолітків-шістдесятників і дебютантів сімдесятих – Тарас Салига [3, с. 110]). Не дивно, що навіть такий авторитет, як Дмитро Павличко, розпочинав дослідження поетичного світу колеги, намагаючись «прилучити його до якоїсь плеяди відомих сучасних майстрів віршованого слова» [4, с. 210], однак змушений був розписатися у власному безсиллі, бо, «...за ознакою філософського настрою, за тужливим, але спокійним ставленням до минулості дійсного та уявного людського життя, за способом лаконічного й чіткого вислову поезія Петра Перебийноса – неповторний, самодостатній світ...» [4, с. 210].

Ще одним кроком до осягнення поетичного стилю митця є монографічна розвідка Петра Сороки й Михайла Ониськіва «Світ поезії Петра Перебийноса», в якій проаналізовано збірки «Високі райдуги», «Передчуття дороги», «Ранкові сурми», «Дар Вітчизни», «Присягаю Дніпром!», «Точний час» та інші, проте художня еволюція митця відсутня [5]. Збірка «Пшеничний годинник» (2005) дала поштовх дослідженням Григора Мовчанюка [6] та Володимира Шанюка [7]. Після присудження Перебийносу Національної премії України імені Тараса Шевченка (2008) увага літературознавців до його творчої спадщини значно скоротилася до ювілейних інтерв'ю [12; 13], які, звичайно, не вичерпують усієї багатогранності стилістики художніх засобів поетичної палітри.

У призабутого нині українського письменника Феопана Прокоповича, який жив і працював у ХVIII столітті, є дивовижна за місткістю дефініція – він визначає поезію як «орган рифмотворчеський», та «вітійських устен слово» [8, с. 30]. Саме ці сентенції приходять на згадку, коли відкриваєш для себе поетичний світ Петра Перебийноса. Читаючи його твори, починаєш по-новому розуміти сакральне зна-

чення поезії як філігранного й вишуканого ремесла, що твориться рукою великого майстра, художника його величності Слова.

Світ поезій Петра Перебийноса не вкладається у жодні рамки, бо неповторний і багатогранний, як саме життя. Тому писати про митця водночас легко і важко. Поет як ніхто інший уміє фіксувати мить, причому – зауважуючи найістотніше, найвагоміше. Небагатослівний, схильний до свіжої та неординарної образності, грайливої метафори, спопеляючої інвективи, епітета-неологізму, він із сирої словесної породи викарбовує легку граціозну форму, котра вигідно вирізняє його палітру від доброго ужинку більшості колег письменницького цеху. А хіба не такі вимоги перед письменниками ставив ще Горацій у праці «Про поетичне мистецтво», коли писав:

Хочеш повчати – повчай, але коротко: сказане стисло
Краще сприймається, глибше й найдовше в душі залягає;
Зайве ж усе – в ній місця не знайде, забудеться тут же.
(Переклад Андрія Содомори) [9, с. 138].

Переважна більшість критиків та літературознавців намагалася прив'язати поезію Петра Перебийноса до того чи іншого покоління митців. Адже легше зрозуміти й витлумачити вартісне явище, коли звернешся до його кореня, віднайдеши ті життєдайні сили, що надихнули душу на одкровення – ліричну пісню.

Справді, коло тем і мотивів у творчості Перебийноса, на перший погляд, ніби й не виходить за межі звичних уявлень. Здавалось би, у наші часи вигадати щось нове неймовірно важко, а то й неможливо. Є визнані літературні школи бароко, романтизму, реалізму, модернізму, необароко, постмодернізму тощо. Та парадокс у тім, що тією чи іншою гранню – формою, змістом, системою лексичних засобів, навіть термінологією, експериментами з римотворенням, звукописом, ритмічними малюнками П.Перебийніс закорінений у кращі традиції українського й світового віршування, що не заважає йому залишатися самим собою – творити перебийносівський світ із своїми планетами, своїми почуттями, своїми персонажами, героїчним і водночас трагічним часопростором.

Щоб сягнути витоків творчості П.Перебийноса, варто зазирнути в країну його дитинства, юнацького змужніння, дорослого становлення, одне слово – усього того, що примушує по сьогодні нуртувати серце, тривожить душу, потребує добровільного усамітнення за каторжним письмовим столом, мучить неспокійними ночами...

6 червня 1937 року у селянській родині Мойсея Феодосійовича та Анастасії Левківни Перебийносів із села Слобода Шаргородська, що на благословенному Поділлі, народився первісток, названий щасливими батьками Петром (у перекладі з грецького – скеля, камінь). Дивовижно, але ім'я таки магічно вплинуло на долю людини.

Дитинство майбутнього письменника припало на страхітливі роки, коли в кожній хаті на Вінниччині, як загалом і на всій радянській Україні, ятрились незагоєні рани від голодомору 1932-1933 років. Його характер гартували злигодні лихоліття Другої світової війни. А вже у повоєнні голодні часи хлопчина, як і більшість його босоногих ровесників, бавився стріляними гільзами та нерозірваними мінами, знайденими на місцях колишніх боїв. Лише щаслива випадковість врятувала від каліцтва чи навіть смерті. Доля ніби оберігала свого обранця!

На мене боляче війнуло димом смутку...
Край шляху у забутих чагарях,
За крок до кам'янистого окопу,
Угледів я патрон з чужим тавром.
(«На мене боляче війнуло димом смутку» [10, с. 34].

Життя поступово налагоджувалось. Повернувся з війни батько, пройшовши фронтовими дорогами півсвіту до Праги і закінчивши її на Далекому Сході у Маньчжурії. Його теплі й шорсткі долоні, різкий запах дешевого одяку назавжди лишилися у поетових мареннях. По ньому звиряв свої вчинки, до нього звертався у численних віршах, бо, на жаль, так і не побачив батько сина дорослим. Недокохав дружину, недолюбив четвірку осиротілих дітей – загинув на колгоспному полі у 1954-му від звірячих рук недолюдків:

Тато ніс у смертнім гулі
свій цілунок на вустах.
Обминали тата кулі
у постріляних житах.

Злива рейнського металу
тата вбити не змогла.
Смерть солдата наздогнала
на околиці села.

Голосила наша хата,
билась мати молода.
Цілував я вперше тата,
і кололась борода.
(«Портрет батька» [10, с. 17].

У 1951 році П.Перебийніс закінчує Слободо-Шаргородську семирічку і стає студентом сільськогосподарського технікуму – там платили стипендію, хай і невелику, все ж якась допомога матері. На період навчання припадає початок літературної творчості. Друкується у районці, з 1956 року і в обласній газеті «Вінницька правда». Перші успіхи приголомшують. Молодий агроном вирішує пов'язати своє майбутнє із професією журналіста. Та на перешкоді стає армія. Служити випало під Білою Церквою стрільцем на борту стратегічного бомбардувальника ТУ-4. Радість польотів, бездонну блакить синього неба за хмарила трагедія – невдалий стрибок з неповністю розкритим парашутом. Госпітальне ліжко – і безліч вільного часу, особливо коли відпускав біль. Отоді, мабуть, і з'явився Божий дар – лікувати людські душі від іржі й корозії, облагороджувати, вивищувати для добрих починань і справ.

У 1959 році поет робить крок до найважливішого свого вибору – обирає факультет журналістики Львівського університету. Відтоді починається журналістська кар'єра – пройшов усі ланки від районки на Вінниччині до редактора Тернопільської обласної газети «Ровесник». З 1970 року поет – у Києві. Завідувач відділу і завсектором преси ЦК комсомолу, заступник головного редактора журналу «Дніпро», на відповідальній посаді в апараті ЦК КПУ, керівник найбільшого й наймасовішого на той час видавництва «Дніпро», редактор письменницької газети «Літературна Україна». Після критичного виступу на Восьмому з'їзді письменників України 1981 року піддається репресіям, внаслідок опиняється «на творчих хлібах» – живе за рахунок гонорарів, публічних виступів тощо. З 1986 року упродовж 15 років – головний редактор журналу «Київ», а 2003 року вдруге очолює редакційний колектив газети «Літературна Україна». Явище феноменальне, бо суперечить філософській істині, що в одну річку двічі не заходять.

Доля – скаже хтось, особливо не замислюючись, Боже провидіння – інший. А для поета – продовження миті вільного падіння з напіврозкритим парашутом – стрибок у вічність! Адже скільком його одноліткам дерзновенного покоління шістдесятих так і не довелося живими вийти з карколомного піке...

У серйозну літературу прийшов дещо запізно. Однолітки вже мали по кілька збірок. Імена Василя Симоненка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Бориса Олійника, Віталія Коротича, Ліни Костенко уже набатом звучали по всій Україні, в дадекому Брюсселі виходить знакова самвидавська книжка Василя Стуса «Зимові дерева» (1970), коли тридцятичотирирічний автор дебютував першою поетичною збіркою «Червоний акорд».

Думається, і, очевидно, маємо право припустити, що П.Перебийніс спочатку ніби соромився виносити на широкий загальний одкровення, не наважувався конкурувати з дзвінкоголосими сурмачами, епатажними молодими авторитетами, котрі часто оперували високими категоріями «народ», «нація», «всесвіт», «атом», збираючи переповнені стадіони прихильників. До певної міри рання лірика митця дещо дисонансувала закликній, майданній патетиці визнаних лідерів, що ставали беззаперечними авторитетами широких кіл читацької аудиторії. Його, на перший погляд, тихий, внутрішньо напружений сповідальний голос чимось нагадував ніжні й тужливі звуки флейти, зітхання скрипки («Мати схлипувала біля вікна.// Батько зім'яту одягу// вкладав у валізу// невміло...» або «Приїхав, мамо. Ну чого ти?..// Клубок до горла підступа.// Стоїть матуся у чоботях // біля ворітного стовпа.// А небо дощиком нас кропить.// На брості крапелька дзвенить. // У мами коси пахнуть кропом // і гострим подихом зими» [10, с. 110]).

Такі щемливі рядки потребували інтимного спілкування з автором. Скільки ніжності й любові сконденсовано у цих рядках. Образний світ у поета переважно заземлений, і лише несподіваний поворот пульсуючої думки створює справді неповторну перебийнісівську атмосферу:

Тато з поля приніс у пілотці
Жовту втіху – качани кукурудзяні.
Ми в пательню налушили зерен,
Щоб натріскались півники.
Гарячі такі і хрусткі...
А мама нагримала: не до виграшок!
І змолотила на жорнах півників,
Щоб зварити з них бевки рідкої.
(«Жовті півники») [10 с. 26].

Щоправда, більшість тодішніх, як, до речі, й сучасних читачів уже не знала й не відала, що то за бевка, а про її смак годі й казати... Та, вчитуючись у поезію П.Перебийніса, крізь призму окремішньої родини відчувала всю трагедію голодного повоєнного покоління. Можливо, в таких творах не було надмірного пафосу, але звучали вони коротко і влучно, як постріл рушниці. Поет небагатослівний.

Тематика його поезій заглиблена у рідну землю, її історичне минуле. Це рідна Вінничина, село Слобода, річечка Мурашка. Це далекий предок, побратим Богдана Хмельницького, Перебийніс – Кривоніс, який у 1648 році визволяв Шаргород, а згодом сміливим наступом узяв неприступну Кременецьку фортецю. Первісна назва Шаргорода – Княжа Лука відома з 1393 року. Поселення закладено ще литовськими феодалами для оборони від руйнівних набігів дикої татарви. Історія цього краю і його людей завжди хвилює письменника. До неї прикипів душею назавжди, допоки б'ється у грудях серце.

Батько, мати, численна родина, близькі сусіди-хлібороби – ось та вісь, навколо якої розгортається більшість сюжетних ходів у його творах. Справдилось віщування циганки-ворожки, яка напропорочила творчу долю поета.

Він до безтями любить свою землю, приріс до неї думками і серцем. Насамперед до рівнинно-горбистої смужки Подільського плато, що простяглась над вузьенькою, як перецьвіла материнська коса, річечкою Мурашкою. Саме їй, рідній до болю, до сліз Слободі присвятив поет найкращі вірші:

Моя вишнева Слобода
колише спомини у листі.
І кличе доля молода
Мене на кручі кам'янисті.

Тут зеленіє осока
і струменіє прохолода.
Тут лине річечка вузька -
моя Мурашка синьовода.

.....
Літа спливають, як вода,
І лунко падають ранети.
Нам світить рідна Слобода –
моя колиска і планета.
(«Слобода») [10, с. 120].

У цих рядках весь темперамент П.Перебийноса. В них немає надмірного надриву почуттів. Але якийсь дивом оця вишнева Слобода з поетової коліски перетворюється на далеку й недосяжну планету...

Всі ми родом з дитинства. Може, там, на малолюдних вуличках провінційно-історичного Шаргороду, в душі студента сільськогосподарського технікуму зароджувались перші по-юнацьки неспівливі цнотливі захоплення ровесницями. Прогулянки біля темних руїн княжого замку, під стінами непокірного Миколаївського собору, легенди про Малий Стамбул – усе це лишалося в серці назавжди. Саме тут, біля турецького кам'яного стовпа, можливо, навіть несвідомо закладались витoki майбутньої творчості митця:

Чую поклики ординців.
Довго рана зажива.
Над собором без дзвіниці
висне хмара дощова.

Надивилася чимало
ця руїна кам'яна.
Прокотилися навали,
і зосталась тайна.

Лиш на овиді багряннім
плаче вечір грозивий.
І стоїть собор у ранах –
мов чернець без голови.
(«Чую поклики ординців...» [10, с. 206].

Усі дослідники творчості П. Перебийноса однастайні, коли визначають знаковою особливістю його лірики баладний лад. Із цим важко погодитись. Справжньої класичної балади з розлогим викладом, фантастичним або героїчним, карколомно закрученим сюжетом у поезії митця не зустрічається. Він не епік, навіть не ліро-епік. Швидше поет схильний до мікронувели, так званої наративної, фабульної лірики, суголосної новелістики Григора Тютюнника, але вже в іншій, відмінній якості.

Щоправда ліричний діапазон митця надзвичайно широкий. Так, його лірика класична і водночас сучасна, з ознаками модерну, імпазантності, з мотивами розкаяння, ба навіть пророцтва. То його ліричного героя мучить сумління совісті «за тричі зражене словечко», то «душа скипає» на майдані:

На майдані честі
орда товчється.
Рот у рот:
«Я – народ!»
На бак вилазить
бурлака, блазень.
Гуляй! Гребі!
Раби, раби...
Болото зради.
Голота рада.
Голови хмільні.
Гномик на коні.
(«На майдані честі») [11, с. 67].

Це вже, безперечно, йде від полум'яних, дерзновенних інвектив Тараса Шевченка. Яка вишуканість, яка глибина думки!..

Давно відзначено критикою особливу філігранність, філологічну довершеність поетичного синтаксису поезії П.Перебийноса. Намагаюся знову і знову загнати його у прокрустове ложе української поезії – не вдається. Хіба, може, Володимир Свідзінський, а почасти Максим Рильський, Микола Бажан...

Нині, у розмові з Іваном Драчем, підсумовуючи пройдений шлях за 75 років, Петро Перебийніс визнає свою стильову домінанту як гаптування рушника хрестиком на полотні: «У ті переломні часи, коли ви заявляли про свій потужний талант у цивілізованих столицях, ми у глибинках залишалися непоміченими. Ви гриміли Дніпром, а ми дзвеніли джерельцями, струмочками, річечками й живили ними широку течію шістдесятництва. Ніхто сьогодні не пише про це. А даремно. Ось хіба що незламний правдоборець Василь Рубан сказав про мене у пресі: «Він з покоління шістдесятників». А щойно ти, Іване, акварельно саянув над моїми віршами. І це мені дуже дороге. Вишивка – це правда. У медитаціях, пейзажах, інтимній ліриці багатенько того словесного шиття і гладдю, і хрестиком. У мене навіть «Чумацький Шлях у вишиванці». А ще ж і справді чимало білим по білому і – саме так! – чорним по чорному. Це ти дуже тонко підмітив. А що сльоза проблискує – то сльоза ж моя весела. Сльоза змиває тугу й розпуку» [13]. Справді, генерали нічого не варті без армії. Літературний процес потребує належного осмислення не лише білих та чорних кольорів, а й широкого розмаїття дивовижних хитросплетінь стилістичної палітри.

Підсумувати все вищесказане хочеться словами Дмитра Павличка: «...Читаю Петра Перебийноса. Це – Поет» [4, с. 212].

Література:

1. Слабошпицький М. Де шукати універсальний зміст? Кілька уваг про поезію Петра Перебийноса / Михайло Слабошпицький // Перебийніс П. Чотири вежі. Лірична диалогія / Петро Перебийніс. – Кн. 1. – К. : Ярославів вал, 2004. – С. 5–8.
2. Пастушенко Л. Переосмислення міфів, або поетичне соло Петра Перебийноса. Розхристані роздуми, викликані двотомником «Чотири вежі» / Леонід Пастушенко // Вітчизна. – № 9–10. – 2005. – С. 155–164.
3. Салига Т. Гіркою мовою калини. Сильвета Петра Перебийноса на тлі літпроцесу / Тарас Салига // Дзвін. – № 11–12. – 2006. – С. 109–114.
4. Павличко Д. Світ поезії Петра Перебийноса / Дмитро Павличко // Пам'ять століть. – № 3–4. – 2006. – С. 210–212.
5. Сорока П., Ониськів М. Світ поезії Петра Перебийноса / Петро Сорока, Михайло Ониськів. – Тернопіль: Джура, 2005. – 112 с.
6. Мовчанюк Г. Пшеничний годинник – точний час / Григор Мовчанюк // Літературна Україна. – 7 червня 2007. – С. 7.
7. Шанюк В. Мить увічного слова / Володимир Шанюк // Літературна Україна. – 7 червня 2007. – С. 7–8.
8. Прокопович Феофан. Епінікіон, сієсть піснь побідная о тоєйжде преславной побіді / Феофан Прокопович // Українська література XVIII ст. – К. : Наук. думка, 1983. – 694 с.
9. Гораций. Про поетичне мистецтво / Квінт Гораций Флакк ; переклав Андрій Содомора // Античні поетики. – К. : Грамота, 2007. – С. 129–142.
10. Перебийніс Петро. Чотири вежі : лірична диалогія / Петро Перебийніс. – Кн. 1. – К. : Ярославів вал, 2004. – 350 с.
11. Перебийніс П. М. Пшеничний годинник : лірика / Петро Перебийніс. – К. : Вік, 2005. – 352 с.
12. Коскін В. Петро Перебийніс: «Поети в Україні президентами не бувають» / Володимир Коскін // Українська літературна газета. – 29 липня 2011.
13. «Ми з епохи шістдесятих». Бесіда Івана Драча з Петром Перебийносом // Літературна Україна. – 7 червня 2012.

УДК- 821.161.2

Шарагіна Ольга

ТРАНСЦЕНДЕНТНІ ВИМІРИ ТИШІ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СТУСА

У статті розглянуто поетичні твори філософської лірики В. Стуса зі збірок «Зимові дерева» (1970), «Веселий цвинтар» (1971), «Час творчості / Dichtenszeit» (1972), «Палімпсести» (1971-77). Здійснено спробу з'ясувати реалізацію філософської позиції автора через комунікативні конструкції *natural silence* – тиші та *homo silence* – мовчання у трансцендентному вимірі. Доведено, що філософські концепти безголосся проявляються в антропоцентричній, екзистенціальній, ідеалістично-лібералістичній, стоїчній та натурфілософській площинах поетичного тексту В. Стуса.

Ключові слова: шістдесятники, трансцендентність, екзистенціалізм, стоїцизм, антропоцентризм, *naturalis silentio* – тиша, *homo silentio* – мовчання.

В статье определено влияние философской мысли на творчество культурной элиты второй половины XX века. Рассмотрены поэтические произведения философской лирики В. Стуса из сборников «Зимние деревья» (1970), «Веселое кладбище» (1971), «Время творчества / Dichtenszeit» (1972), «Палимпсесты» (1971-77). Предпринята попытка выяснить реализацию философской позиции автора через коммуникативные конструкции *natural silence* – тишины и *homo silence* – молчания в трансцендентном измерении. Доказано, что стусовское имманентное видение истинности бытия в контексте тишины и молчания контрастно выделяется в бинарной оппозиции к звуку. Определено, что творчество писателя фокусируется на сети трансцендентных категорий боли, бунта, предельной ситуации, одиночества, страдания, свободы и покоя в контексте философских направлений XX века в антропоцентрической, экзистенциальной, идеалистически-либералистической, стоической и натурфилософских плоскостях поэтического текста В. Стуса.

Ключевые слова: шестидесятники, трансцендентность, экзистенциализм, стоицизм, антропоцентризм, *naturalis silentio* – тишина, *homo silentio* – молчание.

Article clarifications influence of philosophical thought on the work of the cultural elite of the second half of the twentieth century. Analyzed the role of silence in a literary context as a representant of the evolution of individual style of writing, which semantics influenced by political forces underwent significant changes. Their evolution is from the decadent Sixties protest through socialist-realist position «closed mouth», the fundamental choice «quiet silense».

Investigated philosophical trends of the second half of the twentieth century, which occurred in the works of Vasyl Stus. Dominant in his work was considered existentialism, the essence of which was paid to individual self-expression human. Also of particular importance in his lyrics was on the ideology of liberalism, which was in the cult of individual freedom. Besides leading in the direction of his work was stoicism, which sought peace of mind and courage during life's trials. Also of great relevance in the lyrics thinker acquired *mifolohizmu* concept, which interpreted the silence as the basis for the voiceless. Among the ideological orientations of the sixties is anthropocentrism, the essence of which was to prevent the destruction of human.

Considered poetry philosophical lyrics Stusa from collections «Winter Trees» (1970), «Merry Cemetery» (1971), «Creation Time / Dichtenszeit» (1972), «Palimpsests» (1971-77). An attempt was made to find out the implementation of the author's philosophical position through communication constructions «*natural silence*» and «*homo silence*» in the transcendent dimension. Determined that the particular importance of philosophical poetry becomes transcendent ontological category as the eternal pursuit of knowledge being outside its visible faces. Subcodes silence philosophical lyric poet informs actively searching for their own identity on the verge of overt and covert interpenetration. It is proved that Stusiv's immanent vision being in the context of silence contrast singled out in binary opposition to the sound. Determined that his work focuses on the system of transcendental categories pains, rebellion, extreme situations, loneliness, pain, freedom and peace in the context of philosophical trends of the twentieth century: anthropocentrism, existential, idealistic, liberal, stoic and natural-philosophical dimensions of the poetic text Vasyl Stus.

Keywords: sixties, transcendence, existentialism, stoicism, anthropocentrism, *naturalis silentio*, *homo silentio*.

Художньо-філософське осмислення субкодів тиші та мовчання в поетичному тексті другої половини XX століття оперте на діалектику змінності, яка була синтезатором морально-естетичних пошуків митця. Концепти безголосся в літературному контексті актуалізували як репрезентанти еволюції індивідуальної манери письма, семантика якого під впливом політичної сили зазнавала суттєвих змін: від гучного декадентського протесту шістдесятників, через соцреалістичну позицію «закритого рота», до принципового вибору «тихого мовчання». Унаслідок цього коди безголосся набували широкої репре-

зентації саме у філософській поезії, яка, під впливом різноманітних мислительських течій, синкретизувала світоглядну позицію митця.

Мета нашої статті полягає у філософському осмисленні субкодів тиші – *naturalis silentio* та мовчання – *homo silentio* як трансцендентного виміру в ліриці Василя Стуса зі збірок «Зимові дерева» (1970), «Веселий цвинтар» (1971), «Час творчості/Dichtenszeit» (1972), «Палімпсести» (1971-77). Вона передбачає реалізацію таких завдань:

- 1) з'ясувати вплив філософської думки на творчість культурної еліти другої половини XX століття;
- 2) осмислити світоглядну позицію В. Стуса в контексті філософії шістдесятництва;
- 3) дослідити особливості філософської лірики Василя Стуса;
- 4) проаналізувати художньо-семантичні особливості субкодів тиші та мовчання як філософських категорій в трансцендентному вимірі поетичного тексту.

Джерельну базу нашого дослідження становлять художні тексти Василя Стуса. Філософську поетичну творчість поета плідно досліджували літературознавці І. Дзюба, М. Ільницький, Є. Іщенко, Д. Квятковський, Г. Колодкевич, Р. Криловець, В. Полюга, Є. Сверстюк, Е. Соловей, Н. Тарнашинська, М. Ткачук, М. Янкова, Ж. Яшук, праці яких містять чимало спостережень у вибраному нами аспекті.

Серед філософських напрямів другої половини XX століття домінантним у творчості української еліти вважали *екзистенціалізм* – один із фундаментальних світоглядних систем, що акцентував увагу на індивідуальному існуванні й самовираженні людини та досконало репрезентував реакцію поетів на політичні, соціальні й особисті реалії того часу. Їхні шукання шляху до себе, до своєї самості допомагала відкрити та «межова ситуація», яка тривала практично все творче життя, витворюючи постійне ходіння по лезу ножа. Як стверджує О. Слоньовська, «поетові дається не літературний талант, а талант поганого життя, проте чим гірше це життя, тим кращі його твори» [7, с. 5]. Природною ж реакцією шістдесятників на «межову ситуацію» був бунт, спроба вивільнитися з-під тиску системи і нав'язаних стереотипів соцреалізму. Відомий український мислитель-літературознавець Є. Сверстюк номінує це як особливу ознаку філософсько-ідеологічної парадигми шістдесятників, наголошуючи, що така манера творчості позиціонує як «неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові будівничих казарми» [5, с.10]. Завдяки цьому протистоянню дисидентам вдалося вирватися із замкнутого кола радянської ідеології, заперечити традиційні соцреалістичні квазіцінності і взяти за орієнтир високу моральність, гуманізм, духовну й творчу свободу.

Така позиція була суголосна з низкою мислительських орієнтирів, серед яких особливого значення набувала ідеологія *лібералізму*. Її сутність полягала не лише в культі свободи особистості, а насамперед в її дусі, чим породила нове покоління шістдесятників. Їх світоглядна позиція, за словами Є. Сверстюка, «десь проходила краєм філософського ідеалізму та релігії, тобто не дуже виходила за межі легальності» [5, с.11]. Це спонукало до об'єднання аморфного кола митців 60-х років в особливу спільноту вільного творчого існування, в основі якого вони вбачали свідомий духовний початок. Субкоди безголосся, зважаючи на своє філософське трактування, відігравали в ньому особливе місце. Адже, за словами М. Гірняка, «тиша – це відсутність не тільки звуку, а й руху, це місце зустрічі людини зі своїми переживаннями, це об'єктивний стан, що уможливило вихід до трансцендентного, у вимір святості» [2, с. 28]. Через власну інтровертність *naturalis silentio* несло інформативність, «до себе», *homo silentio* ж навпаки – екстровертно вимагало зовнішнього інформативного акту, що яскраво простежено в ліриці другої половини XX століття.

Моралізм та етичний максималізм, які пропагували культ моральності як абсолютного мірила людських вчинків, породили український *стойцизм*, у розумінні якого, на думку Є. Сверстюка, «людина зносить свою долю із вдячністю Богові і дає поміч іншому на розбурханій і небезпечній хвилі часу» [5, с.14]. Поети ставили за мету досягти душевного спокою, духовної незворушності, бути мужніми і стійкими під час життєвих випробувань, щоб подолати страх перед смертю і випробуваннями долі. Така життєва позиція штовхала до пошуків в образотворенні, чим зумовила велику зацікавленість у кодах тиші та мовчання як фундаментальних елементів у формуванні «стоїчної» сили волі. Природне безгоміння в суголоссі з фізичною немовністю позбавляло від зовнішніх подразників і дозволяло сконцентруватися на своїй глибинній сутності – душі.

У філософській системі поетичної творчості шістдесятників, а згодом і їх послідовників, особливої актуальності набула концепція *міфологізму*. Зокрема українська дослідниця Е. Соловей виокремлює так звану «міфологічну поетичну лінію» [8, с. 115], сутність якої полягає в засадах пантеїзму та натурфілософії, які активно штудіювали в 70–80-х роках XX століття. У її розумінні тиша аналогічна до комунікативного концепту, «природа-світ», чим посвідчує першовитоки безголосся як фундаментального, а мовчання – «світ-природа» – є його відголосом, символізацією наскрізної деталі натуралістичного образу. У такому випадку пейзаж постає засобом проекції реалій зовнішнього довкілля на внутрішній світ ліричного героя. Черпаючи натхнення з природи, митець через її образи вирішував питання соціального, морального та естетичного спрямування. Макрокосм говорить із людиною мовчанням, а стан тиші є найбільш сприятливим для спілкування із Всесвітом і душею.

Серед світоглядних орієнтирів шістдесятництва варто відзначити філософсько-суспільну концепцію *антропоцентризму*, або ж власне українське визначення – *людиноцентризму*, сутність якого полягала в запобіганні моральній деструкції людини, протидії нівелюванню особистості. Українська дослідниця літератури шістдесятництва Л. Тарнашинська слушно констатує, що «осередям їхнього антропоцентриз-

му є їхнє власне «Я» – як індивідуальна призма, крізь яку віддзеркалюються проблеми людини, а через цю оптику сприйняття – й проблеми цілого світу» [10, с. 12]. Внутрішня еміграція формує в митця те осердя, яке здатне апелювати лише до високоморального поетичного продукту.

Усі вищеназвані філософські напрями більшою чи меншою мірою притаманні творчості В. Стуса, адже йому були близькі теорії «межового існування» (К. Ясперс), самотності (А. Камю), «свободи» (Ж.-П. Сартр), «між-буття» (С. Кіркегора), «мужності бути» (П. Тіллїх), чистої інтенційності (М. Гусерль), репрезентовані у філософській поезії митця. Науковець А. Ткаченко зазначає, що саме цей різновид поезії зображає найтонші порухи мистецького світобачення: філософська лірика є «медитативна, інтелектуальна, екзистенційна, буттєва (і буттєвісна), підставова» [11, с. 94]. Лише вона здатна до «художнього осягнення й переживання засобами лірики найкардинальніших проблем онтології, загадки Всесвіту і людини в її родових (найістотніших) рисах» [11, с. 94]. Гармонійне співіснування раціонального та емоційного начала в ній дозволяють зобразити логічні та інтуїтивні моменти світоставлення й світоосягання митця.

Геніальний поет-філософ Василь Стус болісно переживав безперервні утиски політичної влади і не даремно у вірші «Громадяни, дотримуйтеся тиші» метафорично закликав до безголосся саме тому, що так «вимагають чотири щити довкола високої вежі, // де великими літерами зазначено: // Всесоюзний науково-дослідний центр» [9, с. 71]. Якщо в 60-і роки минулого століття концепти безголосся були позначені неможливістю висловлювати власні емоції та думки, а поет іронізував: «*Радійте, лицеміри й боягузи, // що рідний край мій – царство німоти*» [9, с. 136], то у наступному десятилітті під впливом партійної ідеології *naturalis silentio* та *homo silentio* поставали спробою уникнути необхідності говорити на «замовлені» теми. З боєм про це говорить В. Стус у вірші «Яка нестерпна рідна чужина»: «*Мовчить, ображена, // застрашена, зновороджена*» [9, с. 100]. Як бачимо, аби висловити невимовне, поет часто вдається до субкодів тиші та мовчання, які містять колосальний філософський підтекст. Це підтверджують спогади відомого українського літературознавця І. Дзюби: «...небалакучий, але напружений не лише у слові, а в мовчанні, він не надавався до беззмстовної розваги, ані допатріотичної риторики та й усілякої необов'язковості взагалі» [3, с. 64], а тому в голосному безслів'ї виношував те сакральне, яке згодом виплеснулося у поетичні рядки його творчої палітри.

Значна поетична творчість Василя Стуса становить своєрідну спробу філософського заглиблення в основи людського буття. Вона охоплює сфери самопізнання, осягнення сутності Іншого, та осмислення космічного творення. Особливого значення у філософській ліриці набуває функціонування онтологічної категорії трансцендентного як одвічного прагнення до пізнання сутності буття поза його видимими гранями. Субкод тиші – *naturalis silentio* – у філософській ліриці поета активно вербалізує підсвідомі імпульси пошуку власної ідентичності на межі взаємопроникнення тілесно-видимого та іманентно-сакрального. Природне безголосся апелює до трансцендентних форм волі, безсмерття, Всевишнього, які майстерно переходять у площину екзистенціалізму.

Екзистенційна проблематика поета тісно переплетена з онтологічним модусом свободи насамперед в ідеологічних аспектах розвитку особистості та її людських інтенційних можливостях. Субкод тиші у трансцендентному вимірі філософської лірики В. Стуса трактували як вихід індивіда за власні межі буття для здобуття єдності самоствердження, що є необхідною умовою повноцінного функціонування свідомого індивіда. Ліричний герой митця завжди в пошуках внутрішньої і зовнішньої свободи, яка здатна перенести у трансцендентний вимір особистісної гармонії мікро- та макрокосмів індивіда. З точки зору метафізичного екзистенціалізму, в основу якого закладено релігію, субкоди безголосся апелювали до трансцендентного виміру Всевишнього, що сприяло розширенню інтерпретаційної парадигми перцептивного невербалізованого осягнення цього феномену. Недаремно поет закликає: «*О, Боже, тиші дай! О, Боже, тиші! // Ця самоокупація душі, // ця облуда людяності, може, страшніша за злочинства ця жага*» [9, с. 123]. Як бачимо, безголосся надано особливе, сакральне значення, яке є виразником поняття «між-буття». Після земного існування, сповненого болю, воно стало перехідною ланкою до неосязної святості. Адже:

*«Тиша тиш //
геть поснувала всі ходи //
та виходи, а ми вивищені //
Господню долею, //
неначе відірвались від подолу, //
підносимося в надвишшя темені»* [9, с. 170].

Категорія «вічності» в мислителя набуває єдиного можливого виміру сутності буття і в опозиції до не-буття, смерті, «німоти» виступає позитивним началом. У вірші «Не знаю – спав чи думав, чи ввижала» автор через образ тиші висловлює прийняття своєї долі, яку вибрав свідомо: «*...най святиться перед-день, // кінець кінця. Початок тиші...*» [9, с. 134]. Маргіальність безголосся спостерігаємо в міграції з площини сакральності до земної тривоги: тиша посвідчує, що «*шепотіла галактика стиха: // знай – набралися смерком світи*» [9, с. 113], у яких із «*темряви, з безодні літ, // із забуття і тиші // вона [Батьківщина] зродилася на світ, // неначе доля віща*» [9, с. 155], і ніби й «*Тихо – <...> Тільки все не те*» [9, с. 121].

За умов тоталітарного режиму В. Стус, відстоюючи право бути собою, переживав містичні осяяння, пов'язані з присутністю Бога в собі. Відома українська дослідниця М. Коцюбинська стверджувала, що

Бог у розумінні мислителя далекий від традиційної канонічної церковної атрибутики і є, скоріше, естетичною категорією. У вірші «Горить сосна – од низу догори» поет наголошує: «*Гуляють козаки, а в небі тиша, // а от землі – червоні басани <...> І Пан-Господь і бачить, і мовчить*» [9, с. 143]. Всевишній випробовує на міцність, тим самим даючи можливість самостійно досягнути поставленої цілі. Це спонукає до осмислення власного призначення в земному житті, яке можливе в досягненні трансцендентно-містичного «*страстостерпіння тиші й німоти*» [9, с. 176]. Вимальовується образ «стоїчної універсальної людини», яка від болю та страждань стає сильнішою, а тиша й мовчання додають наснаги і стимулу до перемоги над собою. Адже все видиме не здатне наблизити до сакральності, що очищає і звільняє душу від суперечностей. Екзистенціал самоти тотожний із мертвим безголоссям, та, за твердженням Н. Анісімової, цей «стан «тиші» часто виразно асоціюється з самотою» [1, с. 45] і є одним із гартувальних елементів «надлюдини». Ліричний герой «*заходився од німоти*» [9, с. 113] і з боєм наголошував: сто «*дзеркал спрямовано на мене, // в самоту мою і німоту*» [9, с. 64], а повернення до дому надає йому нещадного удару:

*«Добрідень, рідна хато! Де ви, рідні, – //
стрічайте сина блудного. Дарма. //*
Німотні двері. Аніде ні звуку» [9, с. 113].

У відчай тривають пошуки виходу, герой сподівається, що саме тиша стане панацеєю. Проте у вірші «*Душа спресованих мерзлота вічна*» лунає запитання: «*Снігу? Ночі? Безмежжя? Тиші?*» [9, с. 164] та безпорадна відповідь: «*Хто зна...*» [9, с. 164]. Це спонукає до віднаходження одвічного щастя, яке, на думку мислителя, неможливе в земному житті.

Варто наголосити, що у філософській ліриці поета одним із домінантних екзистенціалів є трансцендентний образ смерті, неможливий без тиші як каталізатора в потойбічному світі. За словами літературознавця М. Ткачука: «Стус трактує смерть як вищу, суто духовну форму екзистенції» [12, с. 310]. Він бере на себе сміливість прирівняти й отождествити її з природним безголоссям, стверджуючи, що «*гробна тиша, віща, наче смерть*» [9, с. 112], «*ця смерть, цей біль, цей тлін, // цей дим, цей жар, ці спалахи, ця тиша, // потріскування, ці містичні скрики – // злютують люто, вбгають смерть у смерк*» [9, с. 95]. Вона ж «*суха і чорна...*» [9, с. 115], «*відьомська тиша докруги*» [9, с. 135] й «*блукає молодичею // круг мене смерть. <...> І стане у господі ще тихіше, // навік у грудях відторохкотить*» [9, с. 125]. Від тоталітарного гніту в культурних осередках, які змушені були припинити власну творчість, поетові «*хочеться – вмерти! // Аби не мовчати, // Ні криком кричати*» [9, с. 145]. Цікавим є те, що митець часто звертається до антитетичних оксюморонних конструкцій, які підкреслюють сакральність безголосся:

*«У затишку прожити не удалось:
ударив грім – і зразу шкереберть
усе пішло, що ніби тільки снилось,
життєіснування й життємерть»* [9, с. 104].

Проте святість тиші може набувати тривоги та неспокою: «*Душа колотиться і стогін колобродить, // на тихий шепіт перетнеться крик*» [9, с. 116], та «*темінь тьми. І голосіння тиші, // І смерть тобі солодша і милиша. // за всі надії. Тож її клич*» [9, с. 118], яка «*визволить із німоти і тиші // і від тяжкої – в кулаки – журби*» [9, с. 84].

Філософський концепт *naturalis silentio* набуває абсолютного істинного порогу в натурфілософській площині, де, за словами Є. Сверстюка, «ідеалізм» був «абсолютним» [6, с. 10]. Медитативність безголосся сприяє спокою та затишку ліричного героя, який пригадує: «*На обрії, одразу ж за селом, // де оболоню тишею сповито // горять кульбаби*» [9, с. 114], і «*Часом присниться <...> тихий зарінок*» [9, с. 137], «*Сюди приходять навесні із України липи. <...> І мовчки до небес кричать // і наслухають гуки*» [9, с. 185]. Такі пейзажні замальовки, оповиті природним безголоссям, дозволяють досягнути бажаного катарсису, опанувати себе, розгадати таємниці вічного щастя. Ліричний герой «*тишу приклонить до віч*» [9, с. 19], відчуває «*спокій сподівання – // як тиша тиші. Як кінець кінця*» [9, с. 198]. Йому хочеться все частіше повертати «*у спокій глибокий, // де тиша колише, // де пісня затисне*» [9, с. 145]. Це розкриває сенс людського існування у віднайденні істинної сутності спокою, який спонукає до повного блаженства.

Пантеїстичні оди, присвячені природному безголосцю, мають певний філософський підтекст в інтимній ліриці В. Стуса. Вони трансформуються в образ непорочності та святості: «*Я знаю – ми будем іще не раз братити з тобою, // Слухати ліс притихлий...*», сугестивність спогадів повертає в минуле, у якому боялися порушити таємничість безслів'я: «*Колись ми блукали там, // рвали у подалі ніжмо, // і довге мовчання було – солодких довір та невір*» [9, с. 120]. Проте, окрім істинної благодати, *naturalis silentio* вже звично репрезентує біль і тривогу:

*«Кохана – ніби куц з бузку,
обтяжений з задуми й тиші, <...>
Мовчить, ображена, застрашена, зновонароджена»* [9, с. 100].

Перетворення природного безголосся у зовнішнє безслів'я розкриває самотність і посилює трагізм людського існування.

У ліриці Василя Стуса широко репрезентовані субкоди тиші й мовчання, які майстерно переходять у філософську площину та експлікуються як концепти онтологічного безголосся у трансцендентному вимірі. Стусівське іманентне бачення істинності буття в контексті *naturalis silentio* та *homo silentio* контр-

астро виокремлюють в опозиції до зовнішнього звуку, апелюючи до першості. Творчість поета сфокусована на мережі трансцендентних категорій болю, бунту, граничної ситуації, самотності, страждання, свободи та спокою в контексті філософських напрямів XX століття, притаманних власне українській культурній думці, серед яких домінантними слід вважати екзистенціалізм, ідеалізм, лібералізм, людиноцентризм, стоїцизм та натурфілософію.

Література:

1. Анісімова Н. П. «Стоїть душа віч-на-віч з самотою... : Художнє вираження екзистенціалу самотності в поезії Павла Гірника» / Н. П. Анісімова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Бердянськ : БДПУ, 2009. – Вип. XXI : Лінгвістика і літературознавство. – С. 437–447.
2. Гіряк М. Слово і мовчання : самоусвідомлення через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонотовича) / М. Гіряк // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 28–36.
3. Іщенко Є. О. Еволюція поета – екзистенціаліста В. Стуса в контексті 60-80 х років XX ст. й української дійсності / Є. О. Іщенко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2011. – Вип. 4(2). – С. 64–72.
4. Коцюбинська М. Поет / М. Коцюбинська // В. Стус. Твори : у 6-ти томах, 9 кн. / – Львів : Літопис, – Т. 1. – Кн. 1. – 1994. – С. 7–38.
5. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К. : Знання, 1993. – 256 с.
6. Сверстюк Є. Віднайдена імпровізація В. Стуса / Є. Сверстюк // Київ. – 1991. – № 10 – С. 121–123.
7. Слоновьська О. Природа геніального, або Дещо з міфології творчості / О. Слоновьська // Українська мова та література. – 2006. – № 19. – С. 3–10.
8. Соловей Е. Українська філософська лірика / Е. Соловей. – К. : Юніверс, 1998. – 368 с.
9. Стус В. С. Вибрані твори / В. С. Стус. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. – 352 с.
10. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво : профілі на тлі покоління : (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
11. Ткаченко А. Поезія осягнення [Рецензія на кн.: Соловей Е. С. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі] / А. Ткаченко // Слово і час. – 1991. – № 11. – С. 93–96.
12. Ткачук М. Екзистенційні та стоїчні виміри лірики Василя Стуса / М. Ткачук // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – 2013. – № 38. – С. 300–315.

УДК 37.091.2:821.161.2

Шевчук Надія

ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА УРОКАХ РІДНОЇ СЛОВЕСНОСТІ В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Важливим складником літератури є твори для дітей та про дітей, які великою мірою сприяють вихованню громадянської і національної свідомості, доброти, порядності, формують естетичні смаки. Найвищий ступінь майстерності автора, який пише для дітей або твори якого входять в коло дитячого читання, – щирість, художність, простота. Неперевершеним взірцем такої майстерності можна назвати вірші Тараса Шевченка. У статті розкрито важливість вивчення поезії великого Кобзаря в початкових класах.

Ключові слова: література для дітей, емоційна забарвленість, одухотвореність, глибокий психологізм, виховний вплив.

Важной составной литературы есть произведения для детей и о детях, которые в большой степени способствуют воспитанию гражданского и национального сознания, доброты, порядочности, формируют эстетические вкусы. Самая высокая степень мастерства автора, который пишет для детей или произведения которого входят в круг детского чтения, – искренность, художественность, простота. Непревзойденным образцом такого мастерства можно назвать стихи Тараса Шевченко. В статье раскрыта важность изучения поэзии великого Кобзаря в начальных классах.

Ключевые слова: литература для детей, эмоциональная окраска, одухотворенность, глубокий психологизм, воспитательное влияние.

The important part of literature are works for children and about children which are good for their civil consciousness, kindness, honesty and which form esthetic tastes. We have to choose testes for reading for young readers with special responsibility because children have strong sensitivity of truth and falsity. Superlative grade of author mastery that writes for children is sincerity, artistic merit and simplicity. Taras Shevchenko's poems are unsurpassed model of such mastery. The article illustrates the importance of learning Kobzar's poetry for primary school children.

Key words: literature for children, emotional coloration, spirituality, deep psychologism, educational influence.

Постановка проблеми. Тарас Григорович Шевченко увійшов в історію української культури як основоположник нової української літератури. Водночас, його творчість збагатила і вплинула на становлення та розвиток літератури для дітей. Пейзажна лірика, поезії про дітей, уривки з поем патріотичного звучання стали тією основою, на якій виросла сучасна дитяча поезія зі своїми ідеями народності, демократизму, естетичним впливом на становлення особистості, досконалими художніми засобами.

Великий геній українського народу спеціально для дітей не писав. Проте немає сумніву, що художні твори автора стали золотим фондом дитячої літератури і переступили найвищий поріг – поріг безсмертя. Його пейзажні замальовки, автобіографічна лірика, вірші про дітей і матерів широко увійшли в шкільні читанки і стали дитячою літературою. Також ці твори видаються окремими збірками і користуються неабиякою популярністю серед юних читачів.

Мета – показати пізнавальне та виховне значення поезії генія української літератури, її образність і емоційну силу.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні твори Тараса Шевченка широко представлені у «Читанках» для 2-4-х класів (автор О. Я. Савченко):

– у другому класі – «Світає...», «Встала весна...», «Вранці», «Зоре моя вечірняя...», «Зацвіла в долині червона калина»;

– у третьому класі – «Село! І серце одпочине...», «І досі сниться: під горою...», «Тече вода із-за гаю...»;

– у четвертому класі – «Вітер з гаєм розмовляє...», «Садок вишневий коло хати...», «Рече та стогне Дніпр широкий...».

У «Букварі» (автори М. С. Вашуленко, О. В. Вашуленко) для вивчення першокласникам пропонується вірш «Тече вода з-під явора...». У посібнику для позакласного читання для 2 класу «Літературне читання» (автор В. О. Науменко) передбачені такі поетичні твори: «Зоре моя вечірняя...», «Сонце заходить, гори чорніють...», «Тече вода з-під явора...», «Тихесенько вітер віє...», «Он гай зелений похилився...».

Варто зазначити, що переважна більшість програмних творів подана не відокремлено, а в розділах, тематично.

Перший клас – «Тарас Григорович Шевченко».

Другий клас – «Тарас Григорович Шевченко – великий народний поет і художник».

Третій клас – «Шевченкове слово».

Четвертий клас – «Поетична світлиця».

Крім того, проведення відповідних уроків планується на лютий-березень, коли відзначають традиційні Шевченківські дні. У цей же час з учнями початкових класів проводять позакласні заходи (години спілкування, свята, поетичні конкурси, літературні хвилинки тощо), присвячені світовому генію Шевченка.

Вивчення спадщини Кобзаря розпочинається у першому класі з поезії «Тече вода з-під явора». Читаючи слова великого поета, дитина вчиться сприймати одухотворену природу, відкриває красу рідної землі і відчуває свою спорідненість з нею.

Тече вода з-під явора

яром на долину.

Пишається над водою

червона калина.

Пишається калинонька,

явір молодіє...

Дитина уявляє і червону калину, що пишається своєю вродою, і явір, який наділений людськими якостями (він молодіє). Читання такої пейзажної лірики пробуджує почуття радості пізнання краси рідного краю, його природи, оточуючого світу взагалі. Особливого колориту надає вживання поетом емоційно забарвленої лексики, що створює неповторну, ніжну, лагідну атмосферу.

Перлиною в українській дитячій літературі став уривок з поеми «Княжна» Тараса Шевченка «Зоре моя вечірняя...», який давно став популярною піснею. У цьому творі виразно відчутні мотиви туги за далекою рідною землею, адже поема писалася на засланні. Автор звертається до вечірньої зорі з проханням розказати про батьківщину. Перед читачами постає ніжна пейзажна картина.

Зоре моя вечірняя,

Зійди над горою,

Поговорим тихесенько

В неволі з тобою.

Розкажи, як за горою

Сонечко сідає,

Як у Дніпра веселочка

Воду позичає.

Однозначно, що поетичні пейзажі Шевченка доступні дітям завдяки своїй виразності. І тому майже до кожного рядка того чи іншого вірша можна намалювати малюнок. Живописність поезії нашого Тараса розвиває уяву дітей, підсилює емоційний вплив художнього слова на читача і слухача. Діти вчаться спостерігати, бачити неабияку різнобарвність оточуючого світу, його велич, красу й неповторність.

У багатьох віршах Тараса Григоровича за допомогою зорових і слухових образів представлені мальовничі картини, у яких зливається життя людини і природи. Яскравими прикладами такої поезії є «Садок вишневий коло хати», «Мені тринадцятий минало», «На панщині пшеницю жала».

По-особливому опоетизований поетом вечір в його рідній Україні у вірші «Садок вишневий коло хати»: вишневий садок, залитий білим цвітом, гудіння хрущів, спів солов'я, плугатарі, що повертаються з роботи, співаючі дівчата і турботливі матері, які ждуть вечеряти. Читаючи його, школярі відчувають справжній смак насолоди від спілкування з природою і з поетичним словом про природу.

Не виключено, що у вірші «Садок вишневий коло хати» втілені мрії автора про тихе родинне щастя, які ніколи так і не здійснилися. Шевченко у своїх поетичних творах приділяє особливу увагу зворушливому образу жінки. Великий Кобзар показав жінку не як об'єкт пристрасного кохання, а уславив матір – берегиню роду і нації.

У нашім раї на землі

Нічого кращого немає,

Як тая мати молодая

З своїм дитятчком малим.

Українська мадонна, оспівана геніальним поетом, – взірєць істинної, самозреченої любові. Задля щастя рідної дитини шевченківська мати здатна на будь-який героїчний вчинок.

Тарас Григорович Шевченко виявляв неабиякий інтерес до неповторного внутрішнього світу дитини, із глибокою психологічною достовірністю відтворив її особливі думки, сподівання, емоції, переживання. Власне образ дитини бачимо у поета переважно в його автобіографічних творах: «Мені тринадцятий минало», «І виріс я на чужині», «І золотої, й дорогої», «І досі сниться: під горою». Близький за своїми проблемно-художніми підходами і вірш «На Великдень, на соломі».

Поезія «І золотої, й дорогої» пронизана трагічним пафосом. Про юні роки автору нічого шкодувати, бо вони не були ані золотими, ані дорогими.

І золотої, й дорогої

Мені, щоб знали ви, не жаль

Моєї долі молодой...

Народжений у рабстві, він до того ж рано залишився без батьків, зазнав усіх найстрашніших і найпринизливіших образ та знущань. Знедолене сирітське дитинство залишило в його серці невилгоїну рану. Тому зустріч з хлопчиком-сиротою викликає в оповідача гіркі спогади про власні нещастя:

Мені здається, що се я,

Що це та ж молодість моя.

Але для автора твору найстрашнішим є рабське майбутнє малого сироти:

Мені здається, що ніколи

Воно не бачитиме волі,

Святої воленьки...

З неабияким сарказмом і гнівною іронією звучать Шевченкові рядки про жахливе життя дитини у майбутньому: гіркий хліб наймитовання або двадцятип'ятирічна страшна солдатчина.

... і піде в найми, і колись,

Щоб він не плакав, не журивсь,

Щоб він де-небудь прихилився,

То оддадуть у москалі.

По-іншому розкрита тема безталанного дитинства у вірші «На Великдень, на соломі». Селянські діти вихваляються подарунками, отриманими на пасхальне свято. Буденні гостинці – предмети щоденної необхідності викликають велику радість. А для сироти і такі скромні радощі є недосяжною мрією.

– А я в попа обідала, –

Сирітка сказала.

Бути запрошеною до попівського столу – це так багато для дівчинки-сирітки. І це так мізерно. Бо дитина потребує постійної, а не одноразової уваги й турботи.

Висновки. Геніальні вірші Тараса Григоровича Шевченка стали фундаментом, на якому виросла сучасна дитяча поезія. Разом з тим, вони є високим досягненням людського розуму і серця. Це скарбниця неоціненної правди про людину, про красу рідної землі, про духовний світ українського народу. У віршах, які увійшли у коло дитячого читання, великий Кобзар висловив гнівний протест проти жорстокого кріпосницького світу, розкрив багатий внутрішній світ дитини, втілює одвічні мрії своїх співвітчизників про вільне, справедливе життя. Його поезія відкриває перед юними читачами світ у високій духовній красі, будить найдзвінкіші струни душі, формує саму людину і приносить величезну естетичну насолоду.

Література:

1. Вашуленко М. С. Буквар / М. С. Вашуленко, О. В. Вашуленко. – К., 2012.
2. Голубовська І. В. Шевченкове слово на уроках читання в початковій школі / І. В. Голубовська // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2010. – №21.
3. Маліновська Т. В. Поезія Т. Г. Шевченка у дитячому читанні / Т. В. Маліновська // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2010. – № 21.
4. Науменко В. О. Літературне читання : підручник для 2 класу / В. О. Науменко. – К. : Освіта, 2012.
5. Савченко О. Я. Читанка : підручник для 2 класу / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2003.
6. Савченко О. Я. Читанка : підручник для 3 класу / О. Я. Савченко. – 2-ге видання. – К. : Освіта, 2006.
7. Савченко О. Я. Читанка : підручник для 4 класу / О. Я. Савченко. – 2-ге видання. – К. : Освіта, 2006.
8. Савченко О. Я. Літературне читання : підручник для 2 класу / О. Я. Савченко. – К. : Освіта, 2012.
9. Хомич М. Уроки рідного слова / М. Хомич. – Луцьк, 2003.
10. Шевченко Т. Повне зібрання творів у 12 томах / Т. Шевченко. – Т. 2.

УДК 821.161.2.09

Шуст Людмила

ВИГУКИ ТА ВИГУКОВІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

У статті проаналізовано функції вигуків та вигуківих фразеологізмів у поетичній творчості Т. Шевченка. Зафіксовані конструкції об'єднано у шість груп. Простежено можливі різновиди структури окремих одиниць. Звернуто увагу на варіації вигуківих фразеологізмів. Виявлено, що деякі вигуки мають різне контекстне значення.

Ключові слова: вигук, вигуківий фразеологізм, семантика, структура.

В статье проанализированы функции междометий и междометных фразеологизмов в поэтическом творчестве Т. Шевченко. Зафиксированные конструкции объединены в шесть групп. Прослежены возможные разновидности структуры отдельных единиц. Обращено внимание на вариации междометных фразеологизмов. Обнаружено, что некоторые междометия имеют различное контекстуальное значение.

Ключевые слова: междометие, междометный фразеологизм, семантика, структура.

In the article analyzed function of interjections and interjection phraseology in the poetic works of Taras Shevchenko. Observed structures are combined into six groups. It traces the possible variations and structure of individual units. Attention is paid to the structure interjection phraseology. We found that some interjections have different contextual meaning.

Key words: interjections, interjection phraseologism, semantics, structure.

Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями. Вигуки відіграють велику роль не тільки в передачі усвідомленої реакції на оточення, а й у художньо-експресивному зображенні подій та явищ. Вивчення їх поширює і поглиблює уявлення про систему мовних засобів, що служать для вираження потрібного відтінку змісту. Враховуючи те, що стилістичні функції вигуків в українській мові вивчені недостатньо, актуальними вважаємо лінгвістичні студії над літературними творами з метою дослідження цієї проблеми.

Функціонально вигуки – дуже розлогий клас слів, передовсім у розмовно-побутовому мовленні, зокрема в сповнених почуттєвості, емоційності контекстах [2, с. 218]. Вони об'єктивно залежні від інтонації, міміки і жестів, які в свою чергу можуть виявлятися в них багатше й очевидніше, ніж у словах інших частин мови. Коли, наприклад, при читанні не відтворюються природні для вигука інтонації й відповідні жестово-мімічні порухи мовця, то вигук втрачає виразність і функціональність. Тож вважати вичерпним дослідження вигуківих конструкцій, зокрема їх експресивно-модальних значень, у писемному мовленні не варто. Однак мова художніх творів нерозривно пов'язана із народною, побудована на ній. Тому автори, крім відповідних розділових знаків, вдаються до різних вербальних характеристик (авторові слова, ремарки в драматичних текстах).

Відомі різні класифікації вигуків: за семантичним наповненням, будовою, походженням, комунікативною функцією, місцем у структурі висловлювання тощо.

Л. Мацько вводить поняття «інтер'єктив», об'єднуючи цим загальним терміном звуконаслідувальні слова та вигуки (емоційні, імперативні, вигуки мовного етикету та вокативні). Первинні емоційні вигуки з урахуванням обсягу і рухливості семантики дослідниця поділяє на: а) багатозначні, з широким емоційним діапазоном: *а!, о!, е!, ай!, ой!, ох!* та їх фонетичні варіанти *а-а-а!, о-о!, е-е-е!*; б) порівняно однозначні, із семантикою негативності типу *пхе!, пху!, пхї!, пху!, тьху!, фе!, фі!, фу!, хе!, хї!*, а також вигуки з вужчим і одноманітнішим значенням (*ї!, у!, ух!, ба!, леле!, ого!*) [5, с. 59].

Аналіз основних досліджень та публікацій. Актуальними залишаються студії Л. Мацько, А. Вержбицької про структурні та семантичні особливості вигуків. У сучасній лінгвістиці з'явилися компаративні дослідження: В. Косов (із німецькою мовою), О. Каптюрова (з англійською мовою) тощо. Детально проаналізовані вигуківі фразеологізми в роботі Г. Кузь [3].

Мета статті – проаналізувати частоту вживання, структуру та функції вигуків у поетичній творчості Т. Шевченка як основоположника сучасної української мови.

Виклад основного матеріалу. Дослідивши поетичну творчість Т. Г. Шевченка, ми зафіксували понад 200 вигуків (не враховуючи повторюваних одиниць), об'єднавши їх у 6 підгруп.

1. Емоційні (виражають емоції, почуття, реакцію мовця на оточуючий світ) – 29 вигуків, що становить близько 14 % від загальної кількості. До них належать: *ох! ой! ух! о! ну! отак! отак-то! оце-то так! таке-то! ото-то й то! отим-то й ба! так-то так! от; ач; еге! і... гу! гой ги; чики-чики; ба (ба ні; та ба); гай, гай; е; е... е; лю-лі; агу; ов!; а; хе... хе.*

Переважна більшість вигуків, особливо первинних, є багатозначними. Вони виражають різні емоції і почуття. За допомогою емоційних вигуків передається радість, захоплення, піднесення, сум, туга, горе,

жах, страх, переляк, зневага, огида, осуд, докір, закид, обурення, презирство, гнів, невдоволення, досада, співчуття, убоління, вагання, сумнів, рішучість, відчай, безвихідь, певність, висміювання, іронія тощо [2, с. 218]. Значення вигуків цієї групи особливо залежить від контексту і може бути навіть протилежним, пор.: *Ох, аж душно!* [8, с. 67] – фізичний дискомфорт; *Ох, тяжко, важко!* [8, с. 71]; *Ще три дні осталося. / Ох, як довго!* [8, с. 108] – душевні переживання; *Ох, як весело на світі* [8, с. 108] – захоплення; *Ох, як я втомилась!* [8, с. 72]; *Ох, якби-то... вміла б мати ... / Своім діточкам закликать / І долю, і волю* [8, с. 186] – безсилля; *Ох, старі голови та розумні* [8, с. 79] – здивування; *Ох, якби те сталося, щоб ви не вертались* [8, с. 259] – прокляття; *Ох, дівчата! / І на одній колись-то грав* [8, с. 124] – туга за минулим; *Ох, лихо, / Лишенько, дівчата!* [8, с. 134] – переляк; *Ох, якби я знала, / Що побачу його ще раз* [8, с. 106] – замисленість, очікування.

Загалом же вигук *ох* підсилює виразність вислову, його патетичність, підкреслює очевидну пристрасність, піднесеність, схвилюваність чи розгубленість.

Як уже було зазначено, писемний опис, зображення й відтворення передаваного ним може бути лише приблизним, а конкретно вигук сприймається тільки в усному мовленні. Однак і в усному, і в писемному мовленні різні особи той самий вигук (у тій же конкретній мовленнєвій ситуації) нерідко сприймають індивідуально. Ще більше розбіжностей з'являється тоді, коли різні мовці визначають (у тій самій конкретній мовленнєвій ситуації) стилістичну функцію одного вигука [2, с. 219]: *Ну, не плач же, глянь на мене...* [8, с. 73] – заклик, спонування (прохання); *Ну, нехай стара в'язне, більше м'яса буде* [8, с. 82] – вимушена згода (прохання); *Ну, хоч глянем на Чигирин, / Колись-то козацький* [8, с. 77] – констатація факту (розчарування від нереалізованих очікувань).

Спорадично Т. Шевченко використовує вигуки з незрозумілим емоційним наповненням для створення оригінальної рими: *Ух! ух! / Солом'яний дух, дух!* [8, с. 7]; *І... гу! / загнув батько дугу* [8, с. 104]; *Гой ги, вороги! / Ми не маєм ваги!* [8, с. 168]; *Ой гоп, чики-чики, / Та червоні черевики* [8, с. 224].

Вигук *ой* зафіксовано переважно в тих випадках, коли автор намагається стилізувати текст під фольклорний, напр.: *Ой літає орел сизий...* [8, с. 81]; *Ой зозуле, зозуленько, / Нащо ти кувала* [8, с. 186]; *Ой талане, талане, / Удовиний поганий!* [8, с. 187]; *Ой тумане, тумане, – / Мій латаний талане!* [8, с. 239]; *Ой у полі могила; / Там удова ходила* [8, с. 240]; *Ой одна я, одна* [8, с. 298]; *Ой три шляхи широкії / Докупи зійшлися* [с. 303]; *Ой гиля, гиля, сірії гуси* [8, с. 385]; *Ой пішла я у яр за водою* [8, с. 407]; *Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі... / Ой повій, повій, вітре, через море, ... / Ой заграй, заграй, синесеньке море, ... / Ой божє наш, божє...* [8, с. 167]. Для створення мажорного настрою пісні часте поєднання лексем *ой* і *гоп*: *Ой гоп таки так!* [8, с. 83]; *Ой гоп, гопака!* [8, с. 103]; *Ой гоп по вечері / Замикайте, діти, двері* [8, с. 114]; *Ой гоп не пила / На весіллі була* [8, с. 129].

2. Імперативні (виражають спонування людей або тварин до дії, волевиявлення суб'єкта мовлення – накази, заборони, прохання, заклики, вимоги тощо) – 26 одиниць, майже 13 % від загальної кількості: *та й годі!; годі!; годі-бо; далєбі; дастьбі; авжеж!; цитьте; нуте (а нуте); нумо!; гиля! гиля!; цур; цу-цу* (у значенні 'тихо': *Цу-цу, скажені! схаменіться!* [8, с. 85]; *Цу-цу, дурні! схаменіться!* [8, с. 198]); *ач; бач; бачся; глядь; гайда!; гей!; ура! ура! ура! (ура!... ура!... ура! а, а, а... [8, с. 200]); браво! браво!; віват!; te deum! алілуя!; амінь*.

Для деяких вигуків із цієї групи також характерна полісемія, пор.: *Не втерпів-таки старий дурень; треба, та й годі!* [8, с. 79] – обов'язковість, незворотність (виражає ствердження); *Годі ж, не журіться* [8, с. 80] – припинення певної дії (виражає спонування, заклик).

Невелика група вигуків уживається у формі слів, запозичених з інших мов (ура, браво, віват). Зафіксовано одиничний приклад паралельного вживання латинського виразу в оригіналі й перекладі: *А ксьондз скаженим язиком / Кричить: «Те деум! алілуя!...»* [8, с. 331].

3. Вигуки мовного етикету (етикетні вигуки) (виражають привітання, побажання, прохання, подяку тощо): *спасибі; спасибі вам!; будьте здорові!; здоров; добри вечір в хату!; нівроку їй; нехай бог вам помагає!; слава богу!* (у значенні привітання) – 8 конструкцій, майже 4 % від загальної кількості.

Конструкції цієї групи вживані рідко. Вони передбачають діалог, а, на нашу думку, в ліричних творах Шевченка він майже не трапляється, ліро-епічні ж написані переважно в монологічній формі.

4. Звуконаслідувальні слова. На думку авторів словника-довідника «Українська мова» [7], від вигуків слід відрізняти вербоїди, або так звані вигуківі дієслова (бух, скік, стриб, хап, трах, шмиг), що функціонують як присудки, а також звуконаслідувальні слова, за допомогою яких відтворюють шуми різних предметів і явищ природи, звукові сигнали тварин, механізмів (тік-так, гав-гав, кукуріку, шу-шу-шу), фізіологічні прояви людини (апчхи, ха-ха-ха). Останні не виражають ні емоцій, ні волевиявлення [7, с. 50]. Частково поділяючи цю думку, у своєму дослідженні все ж розглядаємо вказані лексеми в розряді вигуків, оскільки у творах Т. Шевченка вони часто набувають емоційного, експресивного вираження, напр.: *ха-ха-ха-ха!; гульк; бебех; зирк!; бух* тощо – усього 10 виразів, що становить 5 % від загальної кількості.

Можливість співвідносити звуконаслідувальні слова з вигуками дає використання автором однакових розділових знаків (переважно знаків оклику) для відокремлення таких конструкцій, напр.: *треті півні: кукуріку!* [8, с. 8]; *полетіли – гел-гел! – на могилі орел* [8, с. 190]; *...от-от догнав / І – бебех в могилу!; Крикнув: «Пугу! пугу! / Привітайте, святі ченці, / Товариша з Лугу!»* [8, с. 332]; *древину вибравши, та й цюк!* [8, с. 359]

5. Самостійні слова у вигуківому значенні. У поетичних творах Т. Шевченка інтер'єктивація характерна для:

- іменників. Відіменникові вигуки найчастіше співвідносні з кличними формами деяких іменників: *боже!; господи!; диво!; горе!; доле!; муко!; люди! лихо!; лишенько, а також – із формою називного відмінка: дурень! дурень!; правда!; неправда!; брехня!; сором!; слава!; жаль і страх!; бридня!; пожар!; регім!; гомін!; хвала!; Месія!; Ісус!; Осанна!; плач!.* Структура цих відіменникових вигуків може модифікуватися препозитивними первинними вигуками *о / ой! / ох!*, за допомогою яких здебільшого підсилюється значення вигуківості, емоційності пор.: *о господи!; о диво!; о (ой) горе!; о доле!; о муко!; о (ох) люди!*;

- дієслів. Віддієслівні вигуки здебільшого збігаються з формами 2-ї особи однини і множини дієслів наказового способу: *а згадаймо!; стривай же!; схаменись!; прокинься!; готово!; рятуй!; не зри!*;

- прислівників: *отак!; добре!; тяжко!; важко!; байдуже!; нудно!; нівроку!; дарма!; аж страшно!; а перш!*;

- прикметників: *блажен!; кляті!; дурна!*.

Загалом до цієї групи входить 45 вигуків, що становить 22 % від загальної кількості.

Із метою стилістичного увиразнення автор використовує кілька вигуків у межах одного речення: *Їжте моє тіло! / Ні шеляга! гвалт! рятуйте!* [8, с. 70]; *Гвалт! рятуйте! / Хто в бога вірує!* [8, с. 76]; *Загуло / У Віфлємі на майдані: / «Месія! Ісус! Осанна!»* [8, с. 521].

6. Вигукові фразеологізми. Такими одиницями вважаємо вигуки-реченнями й фразеологічні звороти, котрі характеризуються тим, що сприймаються як специфічна форма єдиної лексеми. Вигукові фразеологізми відображають переважно традиційні етнічні форми сприйняття дійсності, мислення, спілкування, вартісних орієнтацій. Визначальними ознаками вигуківих фразеологізмів є їх конотативний характер, поліемоційність значення й обумовленість позамовними чинниками: ситуацією, інтонацією, мімікою. Ця група – найчисленніша у поетичній творчості Кобзаря. До неї належать 84 одиниці, що становить майже 42 % від загальної кількості.

Структура вигуківих фразеологізмів досить різноманітна й строката. До основних її типів належать:

1. Вигуки, що становлять собою поєднання первинних і похідних відіменникових або віддієслівних, вигуків: *о боже мій милий!; ой боже милий! милий, милосердий; ой боже наш, боже; о боже мій!; о боже мій, світе!; о мій єдиний!; о боже наш (мій) милосердний!; о господи милосердний; і господи єдиний!; о матер божая!; о горе лютеє моє!; о горе, горенько мені!; о скорбь моя! О скорбь велика!; цур же йому!; та цур йому!; цур же йому з лісом!; цур тобі; о бодай вас!; ой гоп таки так!; о доле моя!; о тяжкая душі печаль!; о люде поганий!*

2. Вигуки, до складу яких входять лексичні одиниці різних частин мови: *мій боже милий!; святий боже, милий!; боже милий!; боже мій!; мій боже!; боже ти мій!; боже ти мій, боже!; боже мій великий!; боже сильний!; бог з тобою!; крий боже!; ховай боже!; сохрани боже!; карай, боже!; ей-богу!; ей же богу; боже! боже! / Великая сило!; слава богу!; хоч з гори та в воду!; благо вам!; і де та правда?!; лишенько з тобою!; лихо мені з вами!; лихо моє!; лихо тяжке!; та ось лихо мені на безголов'я!; та здалась на горе!; горе мені з вами! (горе з вами!); горенько зо мною (з тобою!); горе нам!; горе вам!; горенько моє!; бідна моя головонько!; головко бідна!; який сором!; щоб не снилось!; бодай не втирають!; бодай не дивиться!; навіки бодай задрімали!; так і треба!; сміх і сльози!; нехай собі!; моя ти доленько (доле)!; лихая доленька моя!; та чорта з два!; чортзна-що, кінець концям!; одно слово!; нема ради!; отже й нічого!; лихий їх знає!; диво дивнеє!; хто в бога вірує!; отака-то мати; геть од мене!; на лиху годину!; я пак і байдуже; що їй лічить!; і гич не до речі!; то їй буде з нас!*

Проаналізувавши семантику вигуківих фразеологізмів у творах Т. Шевченка, ми структурували їх у такі групи:

- вигуки-звернення: *о боже мій милий!; о господи милосердний; о матер божая!; о доле моя!; о люде поганий!; лихо моє!; горенько моє!; бідна моя головонько! та ін.*;

- вигуки-заклики: *ой гоп таки так!; бог з тобою!; бодай не втирають!; бодай не дивиться!; хто в бога вірує!; щоб його не мірять!; що їй лічить! тощо;*

- вигуки-ствердження: *о горе, горенько мені!; ей же богу; благо вам!; хоч з гори та в воду!; та ось лихо мені на безголов'я!; так і треба!; сміх і сльози!; та чорта з два!; кінець концям!; нема ради!; лихий їх знає!; диво дивнеє!; то їй буде з нас! та ін.*;

- вигуки-питання: *і де та правда?!;*

- вигуки-прохання (вигуки-накази): *крий боже!; ховай боже!; сохрани боже!; геть од мене! тощо;*

- вигуки-прокльони: *та цур йому!; цур же йому з лісом!; о бодай вас!; карай, боже!; бодай його не кидала лихая година! навіки бодай задрімали! та ін.*

У реченні автор часто поєднує вигуківий фразеологізм з іншими, напр.: *Мамо моя, доле моя! / Боже милий, боже!* [8, с. 50]; *Ой, ой! сором! Геть од мене! / Пусту мене!* [8, с. 228]; *О доле! Доленько моя! / О боже мій! О мій єдиний!* [8, с. 355]; *І що ти зможеш? «Горе! Горе! / О горе лютеє моє! / Моя ти доленько!...»* [8, с. 496] тощо.

Висновки. У досліджених поетичних творах Кобзаря виявлено понад 200 різних вигуків і вигуківих конструкцій. Така кількість досить значна, оскільки відомо, що їх вживання більш характерне для прозових текстів. Широке використання вигуків у ліричних поезіях вважаємо свідченням глибокого авторського переживання, емоційного сприйняття й вираження теми.

На основі аналізу зафіксованих одиниць висновуємо, що Т. Шевченко використовував переважно конструкції з побутового мовлення, спорадично поширюючи їх епітетами чи іншими емоційно забарв-

леними лексемами. Отже, Тарас Григорович як основоположник сучасної української літературної мови широко використовував її стилістичні можливості у власній творчості. Перспективи дослідження вбачаємо у студіях над прозовою творчістю Т. Шевченка для детальнішого аналізу структури та функцій вигуків конструцій у творчості автора.

Література:

1. Граматика української мови [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://subject.com.ua/ukrmova/gramatica/index.html>.
2. Дудик П. С. Стилїстика української мови : навч. посїбник / П. С. Дудик. – К. : Академія, 2005. – С. 217–220.
3. Кузь Г. Т. Вигуківї фразеологізми української мови: етнолінгвістичний та функціональний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 «Українська мова» / Кузь Галина Тарасівна. – Івано-Франківськ, 2000. – 13 с.
4. Мацько Л. І. Інтер'єктиви в українській мові : навч. посїбник / Л. І. Мацько. – К., 1981.
5. Мацько Л. І. Семантика вигуків та звуконаслідувань / Л. І. Мацько // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 2. – С. 56–62.
6. Мельник О. Семантика вигука а в українській мові / О. Мельник // Українське мовознавство. – № 42. – 2011. – С. 26–40.
7. Українська мова : словник-довідник / [за заг. ред. А. П. Загнітка]. – Донецьк : Центр підготовки абітурієнтів, 1998. – С. 49–50.
8. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Дніпро, 1976. – 600 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бестюк Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Бибик Світлана Павлівна, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу стилістики та культури мови Інституту української мови НАН України.

Білоус Петро Васильович, доктор філологічних наук, професор кафедри компаративістики і літературознавства Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Бортнік Жанна Іванівна, аспірант кафедри теорії літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Вірста Світлана Євгеніївна, старший викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Глушок Людмила Миколаївна, старший викладач кафедри іноземних мов Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Гоголь Наталія Валеріївна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Дацюк Вікторія Василівна, викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Дмитренко Наталія Степанівна, викладач-методист кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Жалко Тетяна Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Луцького інституту розвитку людини Університету «Україна».

Жулинський Микола Григорович, доктор філологічних наук, академік НАН України, директор Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка.

Захарчук Ірина Василівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Іванова Ольга Степанівна, аспірант кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Кир'ячук Богдан Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Кир'ячук Ігор Богданович, аспірант кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Кодак Микола Пилипович, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Кочерга Світлана Олексіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».

Криловець Анатолій Олександрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».

Криловець Наталія Володимирівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики Національного університету «Острозька академія».

Криловець Роман Анатолійович, викладач кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».

Кузьміна Ірина Вікторівна, викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Лагола Ірина Михайлівна, викладач дитячої літератури КЗЛОР Бродівського педагогічного коледжу імені Маркіяна Шашкевича.

Литвинюк Ніна Петрівна, Заслужений учитель України, викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

Луценко Оксана Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії та стилістики української мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Мамич Мирослава Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри прикладної лінгвістики факультету журналістики кафедри Національного університету «Одеська юридична академія».

Мацько Віталій Петрович, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Миненко Юрій Васильович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».

Мовчанюк Володимир Павлович, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Нестерова Наталія Сергіївна, аспірант кафедри української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Павлюк Ігор Зиновійович, доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету імені І. Я. Франка.

Панова Наталя Юріївна, кандидат психологічних наук, доцент кафедри іноземних мов та методики викладання Бердянського державного педагогічного університету.

Рибка Олена Петрівна, заступник директора з наукової роботи ОКЗ «Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди».

Сардарян Каринна Гамлетівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету.

Сергійчук Зоряна Валентинівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри журналістики Національного університету «Острозька академія».

Слапчук Василь Дмитрович, кандидат філологічних наук, член Національної Спілки письменників України.

Смілянська Валерія Леонідівна, доктор філологічних наук, завідувач відділу шевченкознавства НАН України.

Стадніченко Ольга Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

Стукан Галина Олександрівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Токмань Ганна Леонідівна, доктор педагогічних наук, кандидат філологічних наук, професор кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

Ушневич Соломія Едуардівна, кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

Федько Ольга Юріївна, старший лаборант кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету.

Харчук Роксана Борисівна, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Чамата Ніна Павлівна, кандидат філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Шанюк Володимир Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри міжнародного права і юридичної журналістики історії Національного університету інженерів водного господарства та природокористування.

Шарагіна Ольга Володимирівна, аспірант кафедри української літератури Національного університету імені Михайла Драгоманова.

Шевчук Надія Іванівна, заступник директора з виробничого навчання, викладач-методист Луцького педагогічного коледжу.

Шуст Людмила Миколаївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри словесних дисциплін Луцького педагогічного коледжу.

ЗМІСТ

Бестюк Ірина УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА «БЕТХОВІАНА» 1920-Х РОКІВ (РОМАН «ЧЕСТЬ» (1929) М.МОГИЛЯНСЬКОГО)	3
Биби́к Світлана ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ У МОВІ ПРОЗИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА	6
Білоус Петро НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛІРИЧНОГО «Я» У ПОЕЗІЇ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО	9
Бортнік Жанна ТЕАТРАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ МОНОДРАМИ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕМИ «СОН» Т. ШЕВЧЕНКА)	13
Вірта Світлана СЛОВО КОБЗАРЯ НА УРОКАХ СЛОВЕСНОСТІ ЯК АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СВІТОГЛЯДУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	16
Гоголь Наталія ДМИТРО ПАВЛИЧКО – НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ МАЙСТЕР ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ (ЛІТЕРАТУРНО- МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ)	19
Дацюк Вікторія СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ІМЕННИКОВИХ СУФІКСІВ В ІДІОСТИЛІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА	25
Дмитренко Наталія НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «ШЕВЧЕНКО. УКРАЇНА. СВІТ» У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ	28
Жалко Тетяна ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНІ ВІЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	32
Жулинський Микола «ЗА ЩО Я ВКРАЇНУ ЛЮБЛЮ?». ШЕВЧЕНКОВІ – 200	36
Захарчук Ірина ГРИГІР ТЮТЮННИК У КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПОЛІ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА	43
Іванова Ольга ХУДОЖНИЙ ЧАСОПРОСТІР І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ «ЛИХА ДОЛЯ В МАРАКАЙБО» ЮРІЯ КОСАЧА	47
Кир'ячук Богдан ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ СИСТЕМНОСТІ В ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ ІВАНА ФРАНКА	51
Кир'ячук Ігор ПОШУКИ ІДЕАЛУ ЛЮДИНИ: ШЛЯХ ДО ВІДНАЙДЕННЯ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ОРЕСТА І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА	56
Кодак Микола ПОЕТИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКА В «СРЕТИКУ» Й ПІЗНІШИХ ПОЕМАХ	61
Кочерга Світлана ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ І ГЕРМЕНЕВТИЧНІ «ГОРИЗОНТИ» ШІСТДЕСЯТНИЦТВА	63
Криловець Анатолій ОБРАЗ МИТЦЯ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «У ПУЩІ»: ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ	68
Криловець Наталія ОБРАЗ САДУ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЛІНИ КОСТЕНКО	72
Криловець Роман ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ МОТИВ ЗАГУБЛЕНOSTІ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗИМОВІ ДЕРЕВА»)	76
Кузьміна Ірина ВПЛИВ ДИТИНСТВА У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА	80
Лагола Ірина ФОРМУВАННЯ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ОСОБИСТІСНОГО СТАВЛЕННЯ ДО ДІЙСНОСТІ ЧЕРЕЗ ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ПЕЙЗАЖНОЇ ЛІРИКИ Т. ШЕВЧЕНКА	84
Литвинюк Ніна ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІРИЧНИХ ТВОРІВ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ	88
Луценко Оксана ЕСТЕТИКА ВЕРБАЛІЗОВАНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ 60-90-Х РОКІВ ХХ СТ.	93

Мамич Мирослава МОВНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КАНОН ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В КОНТЕНТІ ЖІНОЧОГО ЖУРНАЛУ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ЄВГЕНА ГУЦАЛА)	97
Мацько Віталій ЕМОТИВНІ ФУНКЦІЇ В СТРУКТУРІ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ В. МИХАЙЛИЧЕНКА І Б. МАМАЙСУРА	100
Миненко Юрій ЖАНРОВА ПРИРОДА ГЕРАЛЬДИЧНОЇ ПОЕЗІЇ	103
Мовчанюк Володимир ХУДОЖНЯ СЕМАНТИКА І АРХІТЕКТОНІКА ПОЕМИ «ТАРАСОВА НІЧ»	107
Нестерова Наталія ТИПОЛОГІЯ СИНТАКСИЧНИХ ВІДМІНКОВИХ ТА ПРИЙМЕНИКОВО-ВІДМІНКОВИХ АД'ЕКТИВІВ У ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Т. Г. ШЕВЧЕНКА	112
Павлюк Ігор УКРАЇНСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА 1920-1930-Х РОКІВ	116
Панова Наталія ВНУТРІШНІЙ КОНФЛІКТ ГЕРОЯ ЯК ПРИЧИНА САМОГУБСТВА (Б. ГРІНЧЕНКО «НА РОЗПУТТІ»)	121
Рибка Олена СКОВОРОДИНІВСЬКІ ВІДГОМОНІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКИХ ВИМІРІВ УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА	125
Сардарян Каринна ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ І. В. ЖИЛЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ «ТИХЕ ВІЯННЯ»)	129
Сергійчук Зоряна «ВСТУПІНА НОВЕЛА» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ЯК СПРОБА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ	133
Слапчук Василь МОВА ЯК ДОМІНУЮЧИЙ ЧИННИК САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ПИСЬМЕННИКА (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРИСТИКИ, ЕПІСТОЛЯРІЇ ТА ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСІВ ГР.ТЮТЮННИКА)	136
Смілянська Валерія ШЕВЧЕНКОВА «НАЙМИЧКА» – АПОФЕОЗ ТИХОЇ САМОПОЖЕРТВИ	142
Стадніченко Ольга АВТОПОРТРЕТ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ СПОГАДІВ Л. КОРЕНЕВИЧА «ЯК ПО СТРУНІ БЕЗОДНЮ...»)	145
Стукан Галина, Глушок Людмила ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА УРОКАХ РІДНОЇ СЛОВЕСНОСТІ В ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ	149
Токмань Ганна МОТИВ ПОДЗВОНУ В ПОЕМІ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО «АРХІМЕД»	152
Ушневич Соломія СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВІКТОРА БЛИЗНЕЦЯ	159
Федько Ольга СИНКРЕТИЗМ ЖАНРУ ТВОРІВ ЛІНИ КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО» І ЛЕОНІДА ГОРЛАЧА «НІЧ У ВИШГОРОДІ»	162
Харчук Роксана «ЯКБИ-ТО ТИ, БОГДАНЕ П'ЯНИЙ»: СПРОБА ПРОЧИТАННЯ	164
Чамата Ніна ВІРШ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ПРОРОК»	168
Шанюк Володимир СТИЛІСТИЧНІ УРОКИ ПЕТРА ПЕРЕБИЙНОСА	171
Шарагіна Ольга ТРАНСЦЕНДЕНТНІ ВИМІРИ ТИШІ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СТУСА	176
Шевчук Надія ВИВЧЕННЯ ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА НА УРОКАХ РІДНОЇ СЛОВЕСНОСТІ В ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ	181
Шуст Людмила ВИГУКИ ТА ВИГУКОВІ ФРАЗЕОЛОГІЗМИ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА	184
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	188

Наукове видання

**Наукові записки
Національного університету «Острозька академія»
Серія «Філологічна»**

Збірник наукових праць

Випуск 47

Головний редактор Пасічник І. Д.
Заступник головного редактора Новоселецька С. В.
Відповідальний за випуск Криловець Р. А.
Технічний редактор Свинарчук Р. В.
Комп'ютерна верстка Крушинської Н. О.
Художнє оформлення обкладинки Олексійчук К. О.

*За достовірність наведених фактичних даних, цитат,
власних імен, географічних назв та інших відомостей
відповідають автори.*

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 22,32. Наклад 100 прим. Зам. № 40–15
Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «TimesNewRoman».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.

Видавець СПД Свинарчук Р. В.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 27 від 29 липня 2004 року.
Тел. (+38067) 771 28 70, e-mail: 35800@ukr.netРВ №1 від 8 серпня 2000 року.