



# **НАУКОВІ ЗАПИСКИ НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ «ОСТРОЗЬКА АКАДЕМІЯ»**

---

**Серія «Філологічна»**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 41**

Острог  
Видавництво Національного університету «Острозька академія»  
2014

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

*Рекомендувала вчена рада  
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. 41. – 300 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 – 821.161.1

Алессандро Акіллі

## ВАСИЛЬ СТУС – ЧИТАЧ МИКОЛИ БЕРДЯЄВА

*Наприкінці 1960-их рр. В. Стус прочитав дві книжки М. Бердяєва та захоплено відгукнувся про них. У статті здійснено спробу зіставити головні положення праць Бердяєва з особистим та творчим доробком поета, свідомо розрізняючи життєвий план від мистецького. У творчості двох авторів порівнено такі провідні для них ідеї, як свобода, мистецтво, гріх і зв'язки між ними. Крім того, обговорено придатність поняття «людина як мікрокосм» у Стусовому поетичному світі.*

**Ключові слова:** філософська лірика, Стус, Бердяєв, екзистенціалізм.

*В конце 1960-ых гг. В. Стус прочитал две книги Н. Бердяева и восторженно отозвался о них. В статье предпринимается попытка сопоставить главные положения произведений Бердяева с личным и творческим наследием поэта, сознательно отличая жизненный план от художественного. Сравниваются в творчестве обоих писателей такие ключевые для них идеи, как свобода, искусство, грех и взаимоотношения между ними. Кроме того, обсуждается пригодность понятия «человек как микрокосм» в Стусовском поэтическом мире.*

**Ключевые слова:** философская лирика, Стус, Бердяев, экзистенциализм.

*At the end of the Sixties V. Stus read two books by N. Berdyaev, which he enthusiastically commented upon. In this article I attempt to compare Berdyaev's main tenets with Stus's human and artistic heritage, consciously distinguishing the personal realm from the creative one. Object of this comparison are key ideas in their work such as freedom, art and sin, as well as their mutual interaction. Moreover, I discuss whether the idea of «man as a microcosm» is suitable for an adequate description of Stus's poetic world.*

**Key words:** philosophical poetry, Stus, Berdyaev, Existentialism.

Стусове зацікавлення питаннями філософії є відомим (і вже частково дослідженим) фактом, як, зрештою, і глибинна філософічність його літературної творчості. Щодо цієї важливої риси Стусового доробку слід згадати дослідження Михайлини Коцюбинської [5] та Елеонори Соловей [9], що заклали основу для подальшої дискусії про його рецепцію світової філософської думки й про спекулятивні аспекти його лірики.

Проблема можливих подібностей, точок зіткнення між його особистим світобаченням, філософським характером його поезії та темами філософської рефлексії ближчих до нього авторів є складною і багатогранною, це питання може стати заручником ідеологічних спрощень і методологічних неточностей тощо. Закономірно припустити, що має існувати тісний зв'язок між цими трьома рівнями, але така ідея повинна бути підтверджена дослідженням, а не прийнята а priori як основа для небезпечних ідеологізацій, чи навіть політизацій художньої творчості.

Між численними проблемами, що їх можна підвести під загальну назву «Василь Стус і філософія, найголовнішим треба вважати питання про його місце в традиції екзистенціалізму [6], що, своєю чергою, охоплює багатопланове обговорення Стусового ставлення до французьких, німецьких, російських та українських авторів. У межах цієї статті зосередимось на дослідженні його ставлення до творчості російського (або, краще сказати, київського) екзистенціаліста Миколи Бердяєва (1874-1948), та спробуємо зрозуміти причини його сповненої ентузіазму реакції на читання деяких творів митця.

У листі до Василя Голобородька 1969 р. чи 1970 р. Стус писав: «Зараз я взявся до читання Бердяєва. Прочитав його «Духовный кризис интеллигенции», зараз читаю «Философию свободы». Незважаючи на те, що це не «густий» текст, мені дуже до вподоби: стільки є думок, які стали мучити мене останніми роками! Стільки підтверджень безсторонньої людини, що ти, Василь Стус, поводишся так, як і слід, що ти прагнеш робити так, як слід. Біда тільки, що не завжди поводишся ідеально, інколи грішиш. Це велика запомога в теперішніх відчуттях стоми (цього відчуття насправді бути не може). Колись Кордун щось провадив про Бердяєва, якого він або не втяв, або взнав з чужих уст, краєчком вуха. Правда, казав, що не читав. То було менш цікаво, а більше драгувало, що щось цікаве він не може передати переконливо. Але він був тією останньою краплею, що робить діло – я, віддавна наслуханий про Бердяєва, став його читати. І – дякую. / Правда, майже весь комплекс думок можна реставрувати з власних грудей» [13, с. 68]. Свідчення про Стусове зацікавлення Бердяєвим знаходимо також у Євгена Сверстюка, що цитує текст боргової записки Стуса у самвидавчій копії збірки «Зимові дерева». У записці ім'я Бердяєва та його книжка «Философия свободы» з'являються в контексті інших творів, пов'язаних із колом екзистенціалістських читань поета, як стаття про Д.-П. Сартра у «Вопросах литературы» та дослідження

Шварца про екзистенціалізм у європейській літературі (можливо, Стус мав на увазі книжку Т. Шварца «От Шопенгауэра к Хайдеггеру», М., 1964) [8, с. 194].

Стусові висловлювання про своє захоплення творами російського філософа вражають силою та пафосом. Варто поставити собі питання, які конкретні елементи бердяєвської філософії могли так переконливо імпонувати українському поету. Книжки Бердяєва, що їх Стус згадає в листі до Голобородька, належать до раннього періоду його творчості.

«Духовный кризис интеллигенции» був виданий у 1910 р. і містить статті про культурне та духовне життя Росії, що їх автор написав і опублікував наприкінці першого десятиліття минулого сторіччя. На цих сторінках бачимо зародки ідей, що їх Бердяєв буде постійно повторювати й розвивати в наступних творах, такі як боголюдська природа людини, культ особистості й свободи, а також наголос на соборному началі вищих, духовних форм людського суспільства. Як видно вже з самої назви твору, до проблеми інтелігенції, що постає тут центральною, Бердяєв підходить з точки зору її зв'язків з духовним надбанням народу. Російський філософ вважає, що інтелігенція не здатна зрозуміти справжню натуру народу, що його вона розглядає як суму різних соціальних класів, а не як «органічну цілісність, як батьківщину» [1, с. 135]. Бердяєв ототожнює народ із нацією, повністю відрізняючи обидва ці поняття від не завжди сприятливого поняття «держави» [1, с. 126-127], та навіть підвищує ідею нації до самого рівня ідеї особистості [1, с. 135], що її він завжди буде утверджувати як найвище начало. Свій аналіз (якщо таке слово можна вживати в контексті його довільної, цілком безсистемної філософії) стосунків інтелектуалів з народом Бердяєв закінчує так: «Но всякий народ – нация должен иметь свою интеллигенцию, носителей своих высших качеств, своего высшего морального сознания, своего интеллекта, своего дарования и знания, своего пророчества и правдоискательства. Такая интеллигенция может образоваться и укрепиться лишь на почве нового, идеального и *национального* сознания» [там само; підкреслення наше – А.А.]. Очевидно, що з такою постановою питання Стус міг *цілком* погодитись. У всьому тексті Бердяєва, особливо в його першій частині, знаходимо велику кількість ідей, які можна зіставити з найважливішими принципами Стусового життєвого, соціального та творчого кредо (останнє слово тут використано в його найширшому можливому спектрі значень).

В іншій статті збірки Бердяєв підкреслює необхідність розглянути питання про розрив інтелігенції й народу не тільки під соціологічним кутом зору, але й в національно-культурному сенсі [1, с. 91]. Без національної основи культура бачиться Бердяєву неможливою. Подібне положення можна було б найімовірніше приписувати авторові, котрий діє в умовах колоніальної культури, як-от Стус, аніж письменникові, який живе й пише в контексті повноцінної, процвітаючої та відносно вільної культурної системи, як Бердяєв. Ще на сторінках «Духовного кризиса интеллигенции» порушено тему «соборности», що її філософ черпає зі спадщини слов'янофілів. Саму ідею соборности неважко пов'язати з національною свідомістю українського шістдесятництва, з боротьбою за поширення цієї свідомості в радянській Україні. Але хоча б у випадку Василя Стуса у дослідника виникає відчуття непевності щодо можливості зближення бердяєвського містичного, хочеться сказати «суто російського» розуміння соборности з конкретнішою вірою в необхідність національного відродження України.

І ще раз постає питання про доречність поєднання або відділення Стуса людини й громадянина та Стуса поета, Стуса героя й «Стуса як текст». Єдиний можливий спосіб пошуку виходу з цієї сказати б безвиході є переоцінка, чи лише пригадування ідеї Стуса як тексту в тому сенсі, що треба перед собою поставити таке питання: як реагує Стус як людина й Стус як текст на прочитані тексти? Якщо згадувати його слова про те, що майже всі ідеї Бердяєва могли би бути придумані власним серцем і що вони підтверджують правильність вибраного шляху, то слід думати, що принципи бердяєвської філософії мають бути присутніми в обох іпостасях Стуса: в його житті та в його творчості.

Для подальшого розвитку цього підходу, треба розглянути й другий твір Бердяєва, прочитаний Стусом, «Философия свободы». Книжка була видана в 1911 р. і зосереджується на глибокому обговоренні теми, про яку вже йшлося в «Духовном кризисе интеллигенции». Сміслові ядро твору можна передати такими словами: «Свобода есть основной внутренний признак каждого существа, сотворенного по образу и подобию Божьему; в этом признаке заключено абсолютное совершенство плана творения» [2, с. 148]. У семи частинах книжки Бердяєв описує сутність свободи та її зв'язки з такими елементами людського життя, як гріх, знання, віра й творчість. Справжня свобода, свобода внутрішня, здобувається містичним, подвижницьким актом зречення від обмежень «Малого» розуму. Останні сторінки п'ятої частини твору повністю присвячені проблемі страждання та відповідальності. Бердяєв пише: «Достоинство человека измеряется не пассивным страданием, не исканием ударов судьбы, а активной и творческой победой над корнем страдания, над злом жизни» [2, с. 206]. У «Философии свободы» частково йдеться про теми, що їх Бердяєв буде поглиблювати в майбутніх творах («Смысл творчества», «Философия свободного духа»), тобто про ототожнення свободи, страждання й творчості, та про теургічний характер творчості. Людську творчість розуміє Бердяєв як продовжування та вдосконалення Божої творчості. Цікаво, що в російського філософа саме фундаментальне в його думці поняття творчості залишається досить невизначеним. Його можна віднести не тільки до мистецтва, але й до життя. Творча сила скасує

будь-яку різницю між цими двома виявами божої сутності людини. Але гріховність світу ускладнює можливість повної реалізації цього потенціалу, й таким чином вища свобода творчості має бути завоюваною мужнім подвижницьким шляхом.

Неважко зрозуміти, чому Стус так захоплено відгукнувся на ці ідеї. У них план мистецтва з'єднується з планами особистості та історії, зникають межі етики та естетики. Тут розвивається й тема соборності, якої Бердяєв уже торкнувся у збірці 1910 р. У цьому ж тексті значної ваги набуває діалектика особистості й соборності, себто комплементарність обидвох начал для повного втілення боголюдства, досягнення людиною та цілим людством своєї справжньої, найглибшої природи.

Хоча Бердяєв безсумнівно наполягає на гріховності людського існування на Землі, він, з іншого боку, глибоко вірить у можливість подолання гріха та у справжність християнського прийдешнього спасіння: «Основа истории – в грехе, смысл истории – в искуплении греха и возвращении творения к творцу, свободном воссоединении всех и всего с Богом, обожении всего, что пребывает в сфере бытия, и окончательном оттеснении зла в сферу небытия. История есть разоблачение обмана, выявление подлинных реальностей и их окончательное отделение от лжи» [2, с. 150]. У бердяєвській, по суті оптимістичній, суто християнській думці життя й страждання не втратили сенс. Абсурд не панує над внутрішнім світом людини і над історичними подіями, хоча нерідко так може здаватися, й тому людина стоїть перед небезпекою не зрозуміти справжню, вищу сутність речей, залишаючись із поверховим сприйняттям світу.

Щодо ідеї подвижництва цікавими в контексті Стусової рецепції цього твору видаються роздуми Бердяєва про «ідеологію страждання» [2, с. 207-209]. Філософ застерігає про небезпеку «гедонізму», що криється за мучеництвом в ім'я визволення від гріха. Безперечно, що такого роду міркування не могли не зацікавити Стуса у другій половині шістдесятих років, коли він тільки теоретично ще не був позбавлений волі.

Якщо спробу прочитання «людського» сприйняття Стусом творчості Бердяєва можна вважати в загальних рисах здійсненою, треба зараз переходити до пошуку точок перетину Стусової філософської поезії з «мистецькою», «поетичною» філософією Бердяєва, яка здається такою непідвладною будь-якій систематизації. Чи можна зіставити образ людини й світу в Стусовій творчості з екзистенціальною філософією Бердяєва? Відповідь на це питання потребує насамперед обговорення поняття «мікрокосм» у творчості обидвох письменників.

У «Философии свободы» Бердяєв пише: «Человек потому постигает тайну вселенной, что он одного с ней состава, что в нем живут те же стихии, действует тот же разум. [...] Эти две вселенные – микрокосм и макрокосм – реально, бытийственно соприкасаются и сливаются лишь в церкви» [2, с. 95]. Відносини людського мікрокосму зі світовим макрокосмом визначаються в Бердяєва відповідністю їхніх природ. Це здається досить очевидним, з огляду на ідею боголюдської суті людини. Смісл життя полягає у боротьбі з гріховністю в собі й у світі (тепер ясно, що між цими двома рівнями немає жодної різниці), та у відкриванні власної божественності. Багато сторінок книжки присвячено запереченню обґрунтованості неокантіанської гносеології Г. Когена та Г. Рікєрта [2, с. 65-96], що виключає можливість пізнання буття й власної присутності в бутті суб'єктом та засуджує його на безплідне замикання в собі.

У Стусовій поезії приблизний опис конфігурації зв'язків людини (поетичного «я») зі світом може бути зведений до чотирьох основних вимірів: діалог, повна відчуженість, негативна тотожність, «єднання». Останній варіант, що його ввів до наукового обігу Б. Рубчак у провідній статті 1985 р. [7, с. 350], здається найскладнішим та потребує особливого обговорення. Зрозуміло, що ці категорії неможливо розглядати окремо, вони постійно перетинаються в невловимій динаміці художнього твору. Питання, на яке передусім треба спробувати знайти відповідь, полягає в тому, чи в Стусовій поезії людина є мікрокосмом.

У ранніх текстах початку шістдесятих років знаходимо інтенсивний, але напружений діалог між поетичним «я» й світом. У контексті очевидної залежності від Пастернакової традиції, суб'єкт намагається знайти можливості контакту, порозуміння з зовнішньою дійсністю, злиття з нею: «І все побачити, і все б збагнути, / і все б зустріть, згубити, віднайти, / і спопелить минулого мости, / щоб в тім горінні запах крові вчути!» [10, с. 65]. Йому іноді здається, що він може зрозуміти світ і сенс свого перебування в ньому: «СВІТ – ЛЮДСТВО – ЛЮДИНА – / ЛЮДИНА – ЛЮДСТВО – СВІТ – / хіба не в цій коловерті / висока мудрість сущого на землі?» [10, с. 141]. Нестримна деміургічна сила поетичного слова, титанічного поетового «я» навіть спричиняє перетворення в самій структурі всесвіту, по-бердяєвськи продовжуючи вічне Боже творіння: «Вагітний світ впаде мені до ніг, / запліднений моєю пліттю-злістю, / а потім Землю одружу на Місяці, / а потім всесвіт одружу понівечений» [10, с. 274]. Всі ці вірші були написані в першій половині шістдесятих. Між творами цих років є багато прикладів іншого, зовсім протилежного взірця відносин лиричного «я» зі світом, як бачимо у відомому циклі «Костомаров у Саратові»: «Світ – тільки свист мигтючий. І провалля – / немов бездонне, Долі – не збагнешь. / Бездомний, хоч – то вжалойся до жалю / (а жаль, немов провалля, теж без меж)»; «Мій боже, білий світ – / це біле божевілля – / не варт твого зусілля, то й бідкатися встид» [12, с. 82].

Наприкінці 1960-их років, тобто в період зацікавлення творами Бердяєва, відчуженість, ворожість світу до суб'єкта та навпаки – суб'єкта до світу – зустрічається у багатьох віршах збірок «Зимові дерева»



та «Веселий цвинтар»: «ти в цьому світі – лиш кавалок муки, / отерплий і розріджений, мов ртуть» [12, с. 62]. Але читаючи ці вірші, постає непевність, чи слід їх розглядати як приклад відчуженості суб'єкта від світу або їхньої негативної тотожності. Здається, ці дві категорії, що їх ми визначили для з'ясування проблеми, дуже часто переходять одне в одного, але, якщо можливо, їх варто чіткіше виокремити, бо за ними криється суть дискусії, тобто питання про *мікрокосмічність* людини у Стусовій творчості.

У рядках антологічного вірша «Мені здається, що живу не я, / а інший хтось живе за мене в світі» [12, с. 155] поетичне «я» визначається одночасно як «лялечка німа: / розпечена, аж біла з самоболю» [курсів мій – А.А.], та як «лаконічний крик усесвіту, маленький шротик сонця». Повній відчуженості суб'єкта від самого себе відповідає його розпачлива співзвучність з усесвітом, голосом якого «я» себе вважає. Здається, є суцільна негативна співвіднесеність між ними. Але не може бути й мови про мікрокосмічний характер суб'єкта, тому що абсурдний, незбагнений внутрішній та зовнішній всесвіт Стусової поезії ніяк не можна зближувати до поняття «космос», що означає порядок, гармонію, сенс. Це прямо виражається поетичним «я» в рядках іншого вірша «Веселого цвинтаря»: «Світ / тримається на випадкових рухах, / які його означають» [12, с. 171]. Порожнеча людського існування («На першому поверсі – двоє людей / на другому – їхні тіні. / Вправний оператор / так освітлює кадр, / що й не добереш, / де люди, а де лиш тіні» [12, с. 154].) отожднюється з неформленістю, недосконалістю, браком смислу світу: «А білий світ – без кольору і звуку / ні форми, ні ваги, ані смаку – / розлився безберегою водою» [12, с. 163]. Звичайно, питання, що виникає в читача, полягає в тому, чи цей катастрофічний стан зумовлений неблагополучною історичною ситуацією, чи навпаки йдеться про вроджену безглуздість людини та світу (можливо, після гріхопадіння). Це питання, здається, залишається відкритим.

В інших текстах цих років помітний й інший вид відносін між суб'єктом та світом, діалогічний, але суперечливий, як і в попередній період початку десятиліття. Знаходимо приклади можливого порозуміння з дійсністю: «Світ – мірадом досяжних мет. / [...] / Протягни руку попереду – / схолилими пальцями / відчуєш самого себе. / Спокій, / вичинений» [12, с. 159].

У вже цитованій статті 1985 р. Б. Рубчак визначив пісню, чи поезію, як «остаточний засіб єднання» [7, с. 350] всіх протилежностей у Стусовій поезії, особливо у в'язничних віршах (так як у Рільковській, як відомо головний поетичний орієнтир Стуса в сімдесятих роках). На думку авторитетного еміграційного поета й вченого художнє слово володіє здатністю подолати контрасти, розлучення суб'єкта від себе й світу. Це безперечний та важливий елемент Стусового творчого доробку, не тільки на тематичному рівні його поезії, але й на життєвому рівні самого автора, якщо допустити досить небезпечне накладання двох рівнів. У сотеріологічній концепції поезії («Мені пішла дорога без пуття / кудись у прірву, в смертну чорноту, / де сонце ледь ворухиться на споді. / Та виростає у красі і вроді / крилатий птах, що клякне на льоту» [11, с. 385].) можна з певними застереженнями вбачати точку перетину з бердяєвською концепцією, в якій творчість постає виявленням Божого начала в людині. Але у фундаментальному для всього подальшого стусознавства дослідженні Рубчака не зовсім переконливим виглядає лише останнє твердження про «діалектичний синтез» Стусових роздвоєнь. На різних етапах творчості поета спостерігається співприсутність всіх різновидностей взаємин суб'єкта з собою та із зовнішнім світом. Важко сказати, що один із цих варіантів, тобто діалогічність (як основа діалектичності), домінує над іншими. У широкому корпусі «Палімпсестів», що було створено вже після знайомства з Бердяєвим, байдужа відчуженість поетичного «я» в одному вірші чергується з закликами до примирення й зближення в наступних, забуття співіснує з «імперативом пам'яті» [7, с. 347]. Прийняття долі («Благословляю твою сваволлю / дорого долі, дорого болю!» [11, с. 5] не відповідає єднанню з нею, віднаходженню спільного з нею буття в собі. Але попри суто термінологічні суперечки безперечно, що в ліриці «Часу творчості» та «Палімпсестів» *творча перемога* поетичного «я», романтичне рішення понести хрест власної долі поета можна безсумнівно співвіднести з певними фрагментами бердяєвської «Філософії свободи». Відсутність зв'язку мікрокосму з макрокосмом у стосунках суб'єкта з дійсністю в Стусовій поезії не виключає можливості її наближення до ідеї вільної сутності людини, особистості.

У зрілій творчості Стуса відбувається містичне подолання категорій часу та простору, які для Бердяєва є виявом хворості дійсності: «Мы воспринимаем болезненную сыпь мира – являющееся нам в пространстве и времени материальное бытие. Наука познает действительность, но действительность эта не есть сущность бытия, а лишь болезненное его проявления. Дефект нашего восприятия мира и нашего знания есть результат греховности бытия, заболевания, покрывшего лицо бытия сыпью» [2, с. 120].

Цілком очевидно, що у творах й українського поета, й російського філософа в основі занепаду та несправедливості світу лежить первородний гріх. Як зазначає Маргарита Сгорченко [3, с. 21], чільне місце в поезії Стуса посідає ідея гріховності світу, «повсюдного гріха». Наслідком цієї загальної гріховності є роз'єднаність людини і світу, про яку вже йшлося в цій статті: людина не вміє себе осмислити, бо світ уникає її, тікає від неї [там само]. Дослідниця також говорить про актуальність для Стусової творчості семантичної пари «гріх і покута» [3, с. 22], що спричиняє «трансформацію мотиву гріха [...] у мотив самопожертви за гріхи, яку поет розуміє як поетичну творчість загалом» [3, с. 23]. Авторка ще згадує інтертекстуальні зв'язки Стусової концепції гріха з текстами Сковороди, Шевченка та Марини

Цветаєвої. До імен цих авторів не можна не прилучити й самого Бердяєва, який темі гріха присвятив чимало сторінок. Крім того, слід згадати, що «Философия свободы» вийшла в 1911 р., коли друг Бердяєва Володимир Ерн прочитав лекцію про Сковороду на засіданні Релігійно-філософського товариства пам'яті В. Соловйова в Москві, та написав про нього в книжці «Борьба за логос». У наступному році він видасть важливу книжку про українського філософа. Це свідчить про те, що Бердяєв знайомився з творами Сковороди, коли його вже цікавили проблеми, що лежать у центрі творчості українського філософа. Не можна виключити, що саме читання Сковороди, одного з головних Стусових літературних та людських взірців, допомогло Бердяєву далі розвинути, поглибити та вдосконалити свою філософську думку [4].

З'ясування філософських контекстів Стусового доробку ще потребує ґрунтовніших праць. Можливо, ця стаття викличе у дослідників бажання глибше вивчити питання зв'язків Стуса з традицією російської та західної екзистенціалістської філософії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции: Сборник статей / Николай Бердяев – СПб. : Тип. Тов-ва «Общественная польза», 1910. – 368 с.
2. Бердяев Н. Философия свободы / Николай Бердяев – М. : Путь, 1911. – 254 с.
3. Єгорченко М. Мотив гріха в поезії Василя Стуса / Маргарита Єгорченко // Наукові записки НаУКМА. – 2007. – № 72. Філологічні науки – С. 18–23.
4. Кашуба М. Антроподицея Григорія Сковороди і Миколи Бердяєва / Марія Кашуба // Григорій Сковорода: загадковість присутності: (матеріали конференції, присвяченої 280-річчю від народження Григорія Сковороди) / [відп. ред. Олег Купчинський]. – Л.: Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2005. – С. 17–24.
5. Коцюбинська М. Поет / Михайлина Коцюбинська // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л. : Видавнича спілка «Просвіта», 1994. – Т. 1. Кн. 1. – С. 7–39.
6. Кралюк П. «...бенкет смерті в образі життя». Василь Стус як філософ-екзистенціаліст / Петро Кралюк // День. – 22 жовтня 2010.
7. Рубчак Б. Перемога над прірвою: про поезію Василя Стуса / Богдан Рубчак // Василь Стус: в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / [ред.-упоряд. Осип Зінкевич і Микола Французенко]. – Балтимор – Торонто : Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1987. – С. 315–351.
8. Сверстюк Є. Базилеос / Євген Сверстюк // Не відлюбив свою тривогу ранню...: Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії // [упоряд. О.Ю. Орач]. – К.: Український письменник, 1993. – С. 188–211.
9. Соловей Е. Проблема автентичного буття // Українська філософська лірика: навч. посібник із спецкурсу / Елеонора Соловей. – К.: Юніверс, 1998. – С. 253–290.
10. Стус В. Зібрання творів у дванадцяти томах / Василь Стус. – К. : Факт, 2007. – Т. 1. – 559 с.
11. Стус В. Зібрання творів у дванадцяти томах / Василь Стус. – К. : Факт, 2009. – Т. 5. – 766 с.
12. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л. : Видавнича спілка «Просвіта», 1994. – Т. 1. Кн. 1. – 431 с.
13. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л. : Видавнича спілка «Просвіта», 1998. – Т. 6. Кн. 2. – 262 с.

УДК 82.091 Грушевський

Галина Александрова

**«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ» М. ГРУШЕВСЬКОГО:  
ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*У статті проаналізовано проблеми національної ідентичності, які розглядав М. Грушевський в «Історії української літератури». Простежено роль запозичень, впливів в українській словесності й перетворення їх на національному ґрунті, роль порівняльних досліджень у з'ясуванні фактів і явищ літературного процесу.*

**Ключові слова:** національна ідентичність, словесність, фольклор, культура, вплив, запозичення, аналогії, паралелі, порівняння.

*В статье проанализировано проблемы национальной идентичности, которые рассматривал М. Грушевский в «Истории украинской литературы». Прослеживается роль заимствований, влияний в украинской словесности и преобразование их на национальной почве, роль сравнительных исследований в объяснении фактов и явлений литературного процесса.*

**Ключевые слова:** национальная идентификация, словесность, фольклор, культура, влияние, заимствование, аналогии, параллели, сравнения.

*The article analyses the problems of national identity, which M. Grushevskiy considered in his «History of Ukrainian literature». The role of borrowings, influences in Ukrainian literature and turning them into national basis, role of comparative researches in clarifying facts and phenomena of the literary process is being revealed.*

**Key words:** national identity, literature, folklore, culture, influence, borrowing, analogies, parallels, comparisons.

Для нинішньої літературознавчої науки характерне поглиблене зацікавлення дискурсом національної ідентичності в межах історико-літературних праць минулого, оскільки література є елементом глибинної структури національної самототожності. Однією з таких праць є «Історія української літератури» М. Грушевського, що, як і майже всі авторські праці цього жанру в ХХ столітті (С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Грушевського, М. Возняка, М. Зерова, М. Гнатишака, Д. Чижевського), позначені «ідеєю розвитку та послідовності в літературній еволюції» [10, с. 151], була викреслена з літературознавчого обігу і «не діяла» протягом тривалого часу. Монументальна праця М. Грушевського, написана в 1920-х роках, за його словами, постала як поширення та розвиток його концепції «Історії України-Русі» [4, с. 7]. Основним принципом аналізу в ній став історизм. Саме тому Л. Білецький зараховував літературознавчу спадщину М. Грушевського до історичної школи; окрім того, вбачав у ній ознаки теорії соціологічної інтерпретації поетичного твору, теорії літературної діалектики й еволюції [1, с. 365–366] (хоч М. Грушевський говорив про себе: «Я пройшов у своїй часі філологічну школу і з неї міцно витвердив принцип – *nemini credere* [3, с. 13]). Це врахував Д. Чижевський, коли говорив про поєднання у цій праці філологічного, духовно-історичного та соціально-політичного методів [14, с. 21]. М. Наєнко називає його підхід культурно-історичним напрямом в історичній школі [13, с. 163], Я. Гарасим домінантою в дослідженні історії літератури й фольклору М. Грушевського теж вважає методологію культурно-історичної школи, дещо збагачену елементами міфологічно-порівняльної, антропологічної та психологічної, а передусім школи генетичної соціології [2, с. 110], П. Кононенко називає заслугою вченого відкриття генетичних основ специфічних рис української словесності як самодостатньої системи [11, с. 31], Т. Лугова наголошує на історико-системному та порівняльно-історичному методі [12, с. 12]. Але складники дискурсу національної ідентичності у праці М. Грушевського ще не були предметом особливого розгляду. У цьому – актуальність і новаторство нашої статті; уважаємо цей аспект дуже важливим, адже «Історія української літератури» вирізнялася не лише повнотою імен і фактів та синтезом досвіду попередніх літературознавчих досліджень: М. Грушевський показував національну літературу як цінну частину загальнонародського здобутку, а рух духовного життя нашого народу – у різносторонніх взаєминах зі світовим розвитком. У праці постає концепція самобутності української літератури, її специфіки, зумовленої історично сформованою національною ментальністю українців.

Одним із важливих завдань М. Грушевського-літературознавця, його «теоретичною формулою», було довести генетичний зв'язок давньої української літератури зі «старою» культурою, «відтворити неперервну тканину духового життя нашого народу» [7, с. 7], а водночас – довести існування підстав і можливостей окремого українського розвитку, паралельно з великоруським, але окремо від нього.



М. Грушевський визнавав заслугу в цьому порівняльно-літературних, культурних і соціологічних дослідів. Він звернувся до оперування літературою за допомогою фольклору, і навпаки – орієнтувався у фольклорному матеріалі аналогіями, своїми й чужими літературними паралелями, які поєднують усну й писемну творчість і вводять її у загальносвітовий літературний процес. Слідом за І. Франком, він об'єднав усну творчість і писемну літературу в синтетичне поняття української словесності та наголосив на безперервності цієї єдності.

Для М. Грушевського словесна творчість – це море, яке розлилося по всій території розселення українців, відбиваючи різні течії й впливи. Усі літературні пам'ятки, наголошував він, мають бути простудійовані для з'ясування загальної еволюції давньої літератури, її відносин до усної словесності і зв'язків з нею, її соціального і культурного підґрунтя, з одного боку, а з другого – «її становища супроти літератури і традиції позаукраїнської» [6, с. 10]. Для пояснення складності процесу взаємозбагачення і взаємної кореляції фольклору і літератури, їхнього колообігу, М. Грушевський використав схему, яку в дуже загальних рисах подав уже І. Франко. Спершу він окреслює коло ідей і образів книжної літератури, характеризує її форми, оцінює ступінь її оригінальності. Далі простежує, як ідеї, образи, теми й форми переходили усним шляхом до народу, поєднуючись із давнішими мотивами й темами, повторюючи процес літературної обробки, який вони проходили в книжній словесності. «Але виходячи відси в широкий масовий оборот, вони підпадали ще глибшому, довшому і зтяжнішому перероблюванню в тім же напрямі комбінування і перемінювання в щось нове третє в своїх сполученнях з матеріалом усним» [7, с. 5]. Часом важко відділити оригінальне від запозиченого: літературна творчість запліднювалася безкінечною кількістю мотивів, «...вже перепущених через свійські верстви, оброблених за поміччю своїх старших понять і образів, більш-менш самостійно, так що категорії запозиченого і оригінального не раз тут тратять всяку границю в безконечнім степенуванні оригінального перетворення мотивів, принесених з чужих джерел, – як воно, зрештою, все буває в скільки-небудь інтенсивній творчості» [8, с. 23]. Ці спостереження М. Грушевського виражали сенс взаємного обміну цінностями між національними літературами й літературними явищами, а отже, й існування закономірностей міжлітературного процесу.

Дослідник наголошував на тому, що кожна література має дві основні частини – «народні в обробленні і широко інтернаціональні в своїм складі» [8, с. 5]. Між усною і писаною традицією він бачив тісний, іноді нерозривний зв'язок – певну дифузію, «ендосмос і екзосмос» [5, с. 58] (так слідом за М. Драгомановим називав М. Грушевський процес просочування із зовнішньої сфери всередину середовища і зворотній процес – просочування із середовища назовні). Зустрічі і боротьба різних культур, сполучення різних релігійних доктрин, цивілізаційних течій, культурних комбінацій за часів чорноморсько-дунайської доби (IV–IX ст.) – ось які надзвичайно широкі чинники, на думку вченого, формували синкретичний духовний світ наших предків, що вбирали культурні елементи з усіх цих зразків, «мали нагоду черпати обома руками з джерел східних і західних... в різних формах і варіантах» [5, с. 93]. Київська культура була не просто відбитком візантійства, а утворилася як складний синтез різнорідних течій, «доволі самостійно перероблених і перетравлених українським життям» [5, с. 97], що особливо виразно постала в усній традиції. Культурну традицію і словесну спадщину цієї доби вчений уявляв у вигляді двох циклів – південного, де зв'язки з чужим культурним життям були тіснішими, відбувалося запозичення і сполучення українських елементів з різнорідними течіями; і – північного. У пізнішій, галицько-волинській добі (IX–XIV ст.) південна течія почасти приєднується до північної «з безконечним репертуаром мандрівних словесних тем і власними героїчними мотивами» [5, с. 108]. Цей дуже складний і різнорідний набуток було засвоєно різними сферами життя, він відбивався на поетичній продукції, де поширювався інтернаціональний елемент. Тому дослідник має йти індуктивним шляхом: вилучаючи християнсько-візантійські й інші пізніші впливи й інкрустації з пізніших форм традиції, в яких вона була записана, доходити «образу відносин, світогляду, культу і поезії, так, як вони витворювалися і витворювалися під кінець тисячолітнього життя на новім ґрунті» [5, с. 110].

М. Грушевський вбачав методологічну основу для вивчення національної літератури у працях О. Веселовського, підтримуючи його теорію про «зустрічні течії», згідно з якою запозичення можливе лише при існуванні готових аналогічних образів і настроїв. «Чуже немислиме без суголосного у тій сфері, яка його приймає» [6, с. 54], – наголошував М. Грушевський. Він теж переконаний у тому, що «при всіх запозиченнях і наверствуваннях все-таки приходить рахуватися з існуванням старшої суголосної «основи», на котрій осідають чи влітаються такі пізніші сторонні наверствування» [5, с. 358].

Тогочасні дослідники переважно спрямовували увагу на порівняння східнослов'янських тем з візантійськими і західноєвропейськими, бо тут, так само, як і в питанні про індійські впливи, були певні опорні точки в літературних пам'ятках з їх конкретними формами і приблизними окресленнями часу і місця. Результати досліджень над писемними джерелами були точніші і конкретніші, ніж над усними паралелями. Але М. Грушевський застерігав, що впливами писемної літератури справа не вичерпується: аналіз їх лише окреслює контури для неминучого і конче потрібного для української літератури дослідження над взаєминами усної творчості, далеко багатшої й ширшої, ніж сфера книжних впливів. Лише так буде вивчена «...незмірно цікава культурна і літературна робітня, в котрій працював наш нарід...

залежність нашої творчості від тих світових огнищ, у котрих ішла найживіша літературна праця, перероблювання її витворів і промінювання нашої творчості на периферії» [5, с. 366].

М. Грушевський розвивав положення І. Франка: потрібно висвітлити не лише впливи й запозичення, а й другий бік цього питання: ступінь «одомашнення або органічного засвоєння інтернаціональних, мандрівних тем українським елементом» [5, с. 367]. Слід послідовно вивчати природу українського письменства за його власними внутрішніми закономірностями. Тому М. Грушевський вважав, що тут, як і взагалі в питаннях літературної творчості, важливе не що, а як, бо саме в способі оброблення інтернаціональних тем, у наданні їм нової оригінальної літературної краси і артистичного інтересу взагалі проявляє себе творчий геній і творчих індивідуальностей, і колективний – цілої нації. У цьому твердженні вченого, вважаємо, є певна недооцінка відбору матеріалу для освоєння чужої творчості. Саме «що» було важливим для українського письменства, демонструвало його здатність сприйняття і відштовхування «чужого». Адже якщо після оброблення художня вартість цих тем зростала, набувала історичних прикмет – це, за М. Грушевським, було ознакою високого рівня словесної творчості народу; якщо інтернаціональні теми, «попадаючи в сю сферу, втрачають літературний інтерес, блиск і гру, стираються, стають невиразними і сірими» [5, с. 367], – це свідчить про недосконалість чи занепад словесної творчості. З'ясувати цей аспект («як») нелегко, тому в цьому напрямі було зроблено менше, ніж у встановленні впливів та запозичень.

Розглядаючи оригінальну літературу, М. Грушевський визнавав переважну роль візантійських впливів і доходив висновку, що часто наші нібито оригінальні писання є переробкою, парафразами візантійських або болгарських творів, «так що нелегко буває протягнути границю між таким «оригінальним» писанням і тими перекладеними творами, які підпадають на нашій ґрунті різним переробкам, додаткам, інтерполяціям (вставкам)» [6, с. 51]. Міжлітературні імпульси втрачають у творі характер чужорідності та інтерпретуються як органічний, функціонально зумовлений складник. Якщо ж певних пам'яток у національному процесі не було, М. Грушевський радив звертати увагу на неукраїнські матеріали, оскільки вони «відбивали ті літературні, ті книжні течії, які захоплювали собою й Україну» [6, с. 60].

М. Грушевський, як і І. Франко, іде за теорією «кругів» – ідеєю, яку висловив М. Драгоманов, а згодом розвинув Ф. Гребнер, і деталізує завдання порівняльно-історичного дослідження: на його думку, окрім анатомії тем, треба мати на увазі їхню фізіологію. Після з'ясування походження теми постає ще цікавіше в історико-літературному аспекті: «Вияснення того, що діялось на нашій ґрунті з цим мотивом; за виясненням становища запозиченого мотиву в міжнароднім крузі – вияснення його становища в нашій літературній крузі, його літературна історія на нашій ґрунті» [7, с. 32]. Запозичений фольклорний мотив, з одного боку «промінює», впливає на інші теми, надаючи їм нового ідеологічного чи моралістичного освітлення, а з другого – він постійно змінюється, «асоціюючися з більш-менш домашніми чи одомашненими темами, особливо популярнішими, найбільш розробленими» [8, с. 32].

Отже, на першому місці в концепції М. Грушевського-літературознавця – внутрішні й зовнішні зв'язки по вертикалі й горизонталі, взаємодія на рівні як макро-, так і мікроструктур. М. Грушевський як історик використовував для літературознавчого аналізу культурний простір, який оточував Україну, входив у нові літературні регіони – Монголію, Китай, Сибір, Далекий Схід. Щоправда, іноді спостереження і висновки, що стосувалися історії України, взаємин українського народу з іншими, накладалися й на літературні факти, що не завжди було виправданим; інколи М. Грушевський перебільшував роль національної основи, яку в словесній творчості найчастіше пов'язував з національною ідеєю.

Інтердисциплінарні дослідження, які проводив М. Грушевський, залучаючи багатство сусідніх культур і літератур, мали важливе значення для з'ясування проблеми формування національної ідентичності, самобутності українського народу, його культури, літератури, для глибшого розуміння значення національного письменства, – і водночас демонстрували відкритість українського літературознавства і його адаптованість до застосування різних методів і теоретичних моделей. Історія української літератури М. Грушевського, продемонструвала, за словами Д. Чижевського, «європейськість» [14] і радикально змінила дослідницьку парадигму в Україні, оскільки підтверджувала: вітчизняна література є не лише часткою історичного та соціального буття народу, а й результатом її контактів і зв'язків з іншими літературами світу. Вона, за концепцією вченого, постає як самодостатня художня система, що акумулює в собі риси характеру українського народу, демонструє їхню своєрідність і спадковість, здатність до трансформацій. Порушені ним питання розвитку традицій національних культур, літератур, збереження національної ідентичності та пошук власного місця у колі новітніх суспільних та культурних структур актуальні й нині.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики / Л. Т. Білецький. – К. : Либідь, 1999. – 405 с.
2. Гарасим Я. І. Культурно-історична школа в українській фольклористиці / Я. І. Гарасим. – Львів, Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка, 1999. – 144 с.

3. Грушевський М. С. Вступний виклад з давньої історії Русі, виголошений у Львівському університеті 30 вересня 1894 р. // Михайло Грушевський і Західна Україна. Доповіді й повідомлення наук. конф. (м. Львів, 26–28 жовтня 1994 р.). – Львів: Світ, 1995. – С. 5–14.
4. Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський – К.-Л., 1923. – Т. 1. – 360 с.
5. Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. / М. С. Грушевський – К. : Либідь, 1993–1995. – Т. I. – 1993. – 392 с. (далі цитуємо за цим виданням, вказуючи том).
6. Грушевський М. С. Історія української літератури. Т. II / М. С. Грушевський. – 1993. – 264 с.
7. Грушевський М. С. Історія української літератури. Т. IV / М. С. Грушевський. – Кн. 1. – 1994. – 334 с.
8. Грушевський М. С. Історія української літератури. Т. IV / М. С. Грушевський. – Кн. 2. – 1994. – 319 с.
9. Грушевський М. С. Історія української літератури. Т. III / М. С. Грушевський. – 1993. – 285 с.
10. Єфремов С. Дорогою синтезу: Огляд історіографії українського письменства // Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 134–151.
11. Кононенко П. П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства // Грушевський М. С. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. – К. : Либідь, 1993–1995. – Т. I. – 1993. – С. 7–36.
12. Лугова Т. М. Теоретико-методологічні аспекти літературознавчої концепції М. С. Грушевського: автореф... дис. канд. філолог. Наук / Т. М. Лугова. – Донецьк, 2012. – 16 с.
13. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К. : ВЦ Академія, 2001. – 312 с.
14. Чижевський Д. Михайло Сергійович Грушевський як історик літератури / Дмитро Чижевський // Михайло Грушевський. Історія української літератури: У 5 т. – Нью-Йорк, 1959. – Т. 1. – С. I–XI.

УДК 821.161.2-929 Стус

Петро Білоус

**ЖИТТЄ ВАСИЛЯ СТУСА У ВИМІРІ АГІОГРАФІЧНОГО КАНОНУ**

*У статті розкрито спільні риси агіографічного канону в давній літературі та авторської і літературознавчої міфологізації героїчної біографії Василя Стуса.*

**Ключові слова:** агіографічний канон, біографія, міфологізація, життє.

*В статье рассматриваются общие черты агиографического канона и авторской и литературоведческой мифологизации героической биографии Василия Стуса*

**Ключевые слова:** агиографический канон, биография, мифологизация, житие.

*The article shows the same features of the hagiographic canon in the Middle Literature and author's and literature mythology of the heroic biography of V. Stus.*

**Key words:** hagiographic canon, biography, mythology, Lives of the Saints.

Агіографічний канон сформувався у ранньовізантійській християнсько-літературній традиції і з прийняттям християнства (кінець X ст.) поширився на Русь, ставши ефективним способом популяризації та укорінення нової віри. Як зазначає Г. Павленко, «в Київську Русь були перенесені не головні напрями і мотиви тогочасної візантійської агіографії, а традиційні методи ранньовізантійської житійної літератури», якій були притаманні відносна «історичність» у зображенні центрального персонажа, простота викладу, відсутність декоративної риторики» [1, с. 35].

Життє – епічний повчальний твір із розвиненим сюжетом, побудованим на матеріалі біографії реальних або легендарних осіб, котрих християнська церква проголосила святими (канонізувала). В агіографічних оповідях носіями християнських чеснот є різні персонажі, об'єднані *іконографічним каноном* – правилами створення образу центрального героя, наділеного доброчинністю і покірністю Божій волі. Творення їх було підпорядковане певній схемі: вступ (похвала-енкомія святому), час і місце народження героя, відомості про його батьків, прозріння та прийняття чернечого сану (вибір аскетичного способу подальшого життя во ім'я Господа), опис страждання, муки, боротьби зі спокусами, втечі від світу в пустелю або печеру, подвижницька діяльність, завершення земного шляху, посмертні чудеса.

Згідно з православною церковною традицією серед кількох типів святих розрізняли такі: Богородиця, безплотні сили (ангели, архангели), пророки (персонажі Старого Заповіту), апостоли, святителі, мученики, преподобні, безсрібники, блаженні. Давня руська спільнота сприйняла християнських святих по-своєму, часом диференційовано: княжо-боярське середовище симпатизувало образу полководця – архістратиґа Михаїла, дружинники – воїнам Гергію Побідоносцю та Дмитрію Солунському, ченцям імпонували персонажі аскетичного типу – Антоній Єгипетський, Сава Освящений, Антоній Великий, Феодор Студит, Андрій Юродивий, Василій Новий, а соціальним низам подобалися заступники та добротворці – Миколай Мирлікійський, Пантелеймон-цілитель, безсрібники Кузьма й Дем'ян, а також Олексій, що зневажив багатство. Нова християнська ідеологія пропонувала героя, котрий мав замінити руським людям билинних богатирів та язичницьких богів, отождитія, за суттю своєю, поступово витісняли колишніх заступників, помічників, берегинь.

Поширений на Русі тип святого – подвижник, образ якого реалізувався здебільшого у мартіріях (грецьк. *martyros* – мученик). Архієпископ Ігор Ісіченко вказує на те, що саме на Русі «з'явилася як нова версія мучеництва – мучеництва, яке, зберігаючи свою онтологічну значимість, набуває відповідних часових форм, добровільного і свідомого характеру» [2, с. 21]. Подвижництво постає як свідомий моральний вибір і може виражатися не в активній публічній діяльності, а передусім в усамітненні, для якої необхідна сильна внутрішня стійкість. Важливим чинником у виборі особливої лінії свого життя (подвигу) є покликання. Воно проявляється ще в дитячі роки – у відстороненості від марного світу, в інакшості. Надалі майбутній святий веде боротьбу з аморальним світом, перепонами на шляху до праведного життя, з численними спокусами.

З поняттям святості тісно пов'язаний спосіб життя подвижника – аскеза. Під аскезою якраз і розуміють релігійне подвижництво. Задля реалізації покликання аскет має відмовитися від багатьох життєвих благ, утіх, розкоші, задоволення, придушити в собі природні бажання і потяги, таким чином звільнившись від «бренного» світу та наблизившись до Царства Небесного. І загалом церковна доктрина святості пов'язана зі стражданням та мучеництвом. Образ святого формується поступово у процесі ідеалізації конкретної біографії, і така ідеалізація проявляє себе абсолютно в усьому – у помислах, учинках, словах.

В. Топоров писав про те, що у житті святих немає вибору між здійсненням подвигу і можливістю



його оминати, адже їхня доля наперед визначена і неможливо оминати те, що їм судилося [3, с. 397]. Згадуються слова Ісуса у Гетсиманському саду: «Отче мій, коли можна, нехай оmine ця чаша Мене» (Матвій, 26:39). Варто звернути увагу на оте «коли можна», адже Ісус знав, що оминати Господнє покликання (призначення) неможливо. Тому питання про можливість чи неможливість для святого зберігати право вибору і відповідну незалежність від свого призначення набирає в агіографії риторичного характеру.

Із життєвим вибором святого і напередвизначеністю його долі пов'язана проблема здійснення подвигу. Він усвідомлює своє надзавдання, продиктоване покликанням і вибором, але ж він – людина, тому очікувані перипетії і страждання породжують психологічну напругу, яка супроводжується не тільки непереборним бажанням виконати свою місію, а й сумнівами, загостреним відчуттям у протистоянні добра і зла, правди і кривди, світлого і темного в людській істоті чи у світі в цілому. У структурі мартирійного життя можна виділити компонент *taedium vitae* – «сумне життя». Саме це створює загальне тло психологічних переживань, коли внаслідок передусім духовних зусиль долаються зло, кривда, морок і гріховність марного світу, а саме життя святого просвітлюється. Це постає в символічному образі руху вгору. О. Александров бачить у цьому паралель між життійним образом і світобудовою, яка у християнському розумінні також має вертикальну структуру [4, с. 148].

Агіографічний канон, творчо засвоєний у літературі доби Київської Русі, у наступні віки видозмінювався, але це були передусім жанрово-стильові зміни, тоді як основні дидактичні, змістові, інтерпретаційні принципи практично не змінювалися. Це була вельми популярна проза, яка досягла літературного блиску та досконалості у творчості Дмитра Туптала, зокрема у його 12-томному «Житті святих» (початок XVIII ст.).

З погляду агіографічного канону можна інтерпретувати біографію людини, яка у своєму житті обрала подвижництво, принципово відстоювала свою життєву позицію, при цьому зазнавши переслідувань і страждань. Біографія Василя Стуса також може бути витлумачена крізь призму цього канону. І справа не в якомусь експериментальному бажанні зробити це, а в тому, що люди, витлумачуючи своє або чуже життя, ніби зачаровано повторюють ті принципи міфотворення, які властиві були життійному жанру.

У випадку Василя Стуса можна виділи принаймні дві лінії реалізації агіографічного канону (у сенсі передусім мартирологічного життя):

- 1) самоміфологізація, яка визначається на підставі літературних текстів письменника;
- 2) міфологізація письменника засобами масової інформації або окремими літературознавцями.

Розпочнемо з першого. Василь Стус у дитинстві та молодості не належав до людей віруючих, тому, вчитуючись у його ранні твори, не варто шукати самоуподібнень з долею будь-якого християнського святого. У короткій передмові до невиданої збірки «Зимові дерева» під назвою «Двоє слів читачеві» (1969) Стус вказує на свої витoki світоглядні та поетичні: «один з найкращих друзів – Сковорода», «перші уроки поезії – мамині», «Шевченко над колискою – це не забувається», «захоплення Рильським і Верхарном», «журба – як перше почуття немовляти в білому світі», «перші знаки нашої духовної аномалії» (йдеться про «тужне надгробне голосіння із «заповіту»: «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте») [5, с. 21].

З юних літ Стус відчув у собі покликання виразити словом невдоволення тим становищем, у якому опинилася українська людина. Тому основним мотивом цього самовираження стає трагізм світосприйняття і світорозуміння: «Протрухлий український материк / росте, як гриб. Вже навіть немовлятко / й те обіцяє стати нашим катом / і порубати віковий поріг...»; «Довкола мене цвинтар душ / на білім цвинтарі народу. / Бреду в сльозах. Шукаю броду»; «Ми розминулися з життям. / Не тим, напевне, брались шляхом / і марно марим вороттям / на первопуть свою» [5, с. 44, 47] і т.д. Але це не пасивне сприймання сумного світу, це лише гірка констатація реальності («Сидять по шпарах всі мужі хоробрі, / всі правдолюби, чорт би вас побрав...»), а покликання справжнє викристалізовується у таких рядках: «Запомогти, зарадити, вступитись, / стражденного в нещасті прихистити, / і зважитись боротися, щоб жити, / і зважитись померти, аби жити» [5, с. 51]. Ці рядки, за суттю своєю, склали своєрідну життєву програму Стуса, стали початком його стоїцизму і виняткової життєвої принциповості, бо він не просто був покликаний «боротися, щоб жити», він був приречений у тих соціальних умовах «померти, щоб жити». Власне, остання формула цілком вписується у стратегію подвигу святого, як це зображено в агіографічних творах.

Розуміння нещасної долі України у Стуса має глибокий історичний підтекст, виражений образно у різких звинуваченнях сучасників, здатних «звіром вити, горілку пити», але підставляти добі «спите вірнопідданого лице», забуваючи, що «твій гайдамацький рід ріжуть линвами на обіддя кількасот божевільних літ». Українську сучасність поет уявляє як історичну тяглість гріха малодушності, національної пасивності та гірких історичних помилок, які необхідно виправляти або ж своєю життєвою позицією та вчинками стати на захист «викраденої любові».

Як повернути землі її первородність? Можна так, як радить Шевченко у «Заповіті»: «...вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте». Стус обирає іншу позицію: самозаглиблення, самотоїння, зрештою, усамітнення. Раз за разом мотив самотності зринає у його віршах: «Ти весь – на

бережечку самоти, / присмоктаний до туги, наче равлик»; «Утекти б од себе геть світ за очі, / у небачене, нечуте, у немовлене»; «Втечу од світу й дамся самоті, / заслуханий, мов кинута бандура» [5, с. 58, 60, 61].

У 1972 році Стус потрапляє до в'язниці, де усамітнення вже стає не символічним, а реальним. У записці «Я звинувачую КДБ» він називає такі свої «провини»: «До мого звинувачення занесено чимало моїх текстів, у яких ідеться про репресії 20 – 30-х років та пізніших років, про геноцид українських селян 1933 року, про знищення української інтелігенції в 30-х роках та в окремі періоди наступних десятиріч. Слідство і суд назвали антирадянськими мої заяви про відсутність свободи пересування для сільського населення, позбавленого паспортів, що я назвав формою закріпачення. Названо антирадянським мій вірш «У Мар'їнці стоять кукурудзи», у якому йшлося про відомі факти минулого, коли колгоспникам за роботу практично нічого не платили» [5, с. 143].

Отже, мова про несправедливий суд, про вину без вини, що побільшує трагізм біографії Стуса. Неправедний суд – важливий смисловий компонент і в будь-якому агіографічному творі. Як наслідок такого суду – страждання, але не за злочин, а за правду, за ідею, за життєву позицію. Автори листа до міжнародної спільноти, у якому звертається увага на жорстокі переслідування Стуса у стінах в'язниці, наводять такі факти: «У нього щодня робили обшук, роздягали догола і примушували присідати. Стус заявив протест, перестав вставати у стрій при переключці. За це його – важко хворого – помістили до карцеру на чотирнадцять діб (...) Просили хоч би дати в карцері Стусові постіль і трошки поліпшити харчування. На це прохання також прийшла відмова» [5, с. 74]. Сам же Стус писав: «Весь обшир мій – чотири на чотири. / Куди не глянь – то мур, куток і ріг. / Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий, / це плетиво заламаних доріг. / І далі смерті – рідна батьківщина!» [5, с. 121]. В іншому вірші сказано: «...тут лупили шкіру живцем із мене» [5, с. 140].

І тяжкі страждання, як стверджує поет, не здатні вбити душу. Навпаки, щоденна перемога цих страждань возносить душу, і в останніх своїх віршах Стус усе частіше звертається до Бога, до християнської символіки та мотивів, зрештою, досягає своєї самопожертви, своє сходження увись: «В мені уже народжується Бог» [5, с. 140]. І востаннє йому являється образ рідної, але «втраченої» землі, і переможний дух злітає над усіма його муками та стражданнями, постає у дивовижному сяйні:

*О земле втрачена, явися  
Бодай у зболеному сні,  
І лазурово простелися,  
І душу порятуй мені* [5, с. 141].

Інша лінія міфологізації (своєрідної канонізації) Василя Стуса розпочата була в Україні в кінці 80-х років, уже по смерті поета. Одним із перших це зробив М. Жулинський, умістивши нарис про нього у книзі «Із забуття – в безсмертя» (1990). Автор розкриває, оприлюднює факти з біографії Стуса. Проте обтяжений тоді радянським світоглядним та літературознавчим досвідом М. Жулинський (бо коли те писалося, радянські часи ще тривали і не відпускали до іншого мислення) не зміг тоді повною мірою розкрити страдницький шлях поета, а все запитував: «Ще раз подумаємо: чи була це антирадянська діяльність?» [6, с. 428]. Інакше кажучи, критик ніби хотів довести, що діяльність Стуса мала таки «радянський» характер, а на страждання його приречено неправильне тлумачення ним реальності соціалістичного життя. Хоч висновки, які зробив М. Жулинський, уже перебувають у міфологічному полі новоявленого життя мученика за свої переконання та бунтівливі поетичні твори: «Оце повсякчасне повернення в себе, внутрішній конфлікт з самим собою, безкомпромісним і гордим у боротьбі за збереження себе як митця, бо ж певний компроміс, як не кажіть, а міг би полегшити його долю, оце постійне озирання назад із надією виправдати, що сталося, і змиритися з ним, щоб вижити і творити, нагадує поетичну Голгофу, на яку сховався Стус і на якій він замірився прикувати себе на хресті скорботи і жертвності» [6, с. 431].

Іван Дзюба, котрий належить, як і Стус, до покоління шістдесятників, підійшов до характеристики постаті поета адекватніше, враховуючи «неподільність поезії і долі» та врахувавши застереження Ю. Шевельова, що «героїчна біографія Стуса сьогодні стоїть на перешкоді розумінню його як поета». Свій нарис І. Дзюба назвав – «Різьбяр власного духу» (1991), приділивши увагу усе-таки «духу», а не літературознавчій інтерпретації його творів. Критик відніс Стуса до того типу митця, котрий «за рутинною буденщини бачить трагічні бездоння незбагненого, дошукується неможливої відповіді на вічні питання і застрашений від початковою абсурдністю буття перед очима смерті, хоча й може дивитися в них стоїчно» [7, с. 4], що й породжує трагізм світовідчуття і світотлумачення.

І. Дзюба по-своєму творить поетичну біографію Стуса, але здебільшого за принципами агіографії. Він так його характеризує: «тут треба почати з його вдачі. Він не належав до людей, легких у спілкуванні. Небалакучий, але напружений не лише в слові, а й у мовчанні, він не надавався ані до беззмістовних розваг, ані до патріотичної риторики та усілякої необов'язковості взагалі. У кожну справу вносив серйозність і, сказати б, невисловлений ригоризм (...) Був людиною морального абсолюту. Небуденна

сила волі виявлялася завжди, і в ситуаціях, вирішальних для долі, і в житейській щоденності, навіть у дрібницях» [7, с. 7].

Відзначає І. Дзюба в характері Стуса і «переживання своєї національної сутності», і «етичний максималізм», і «гротескне бачення та саркастичну інтерпретацію буденного низького існування», і «національну самокритику», і те, що Стус «випадав із панівної суспільної атмосфери», «не відповідав державно-стосовним до літератури критеріям». Тобто Стус був «іншим» по відношенню до загалу, що й виділяє його з натовпу, як виділялася постать майбутнього святого з-поміж інших людей. «Причиною Василювської біди стало поетичне Слово, за слово його тяжко покарано» [7, с. 13], – так пише критик, по суті вдаючись до аналогії зі святим, якого панівна влада також карала не за дію, а саме за Слово. Будучи несправедливо покараним, Стус терпляче переносить страждання, терпіння стає його провідним принципом життя, на підтвердження чого І. Дзюба наводить рядки поета: «Терпи, терпи – терпець тебе шліфує, сталить твій дух – ото ж терпи, терпи...». Цим Стус нагадує страстотерпця, основною рисою якого якраз і є терпіння. Християнство розглядає терпіння як чесноту, що полягає у благодушному перенесенні всіх бід, печалей і нещастя, які неминучі у житті кожної людини, і саме Ісус Христос вважається взірцем терпіння, чимало рядків Нового Завіту присвячено терпінню (як мовив апостол Павло, «з терпінням будемо проходити належне нам поприще»).

Пише І. Дзюба про те, що табірне п'ятнадцятиріччя Стуса принесло йому біль розлуки з Україною. І поступово переросло у біль очужіння: «не поет відсторонюється від України, а Україна немовби чужіє до нього і до самої себе, втрачає себе саму» [7, с. 15]. Вирізняє критик у табірних творах Стуса у тему самоти, яка «випливає з природного для розвиненого людського духу відчуття своєї особистості, нездоланності іманентних духовних бар'єрів і труднощів самореалізації». Якщо визначати природу цієї самоти, то вона добровільна, навіть якщо і вимушена, зумовлена ув'язненням. Інакше кажучи, поет прирікає себе на своєрідну аскезу, що притаманно чи не кожному святому у християнській традиції. Така аскеза спричинена духовним максималізмом, але не тільки: «О Боже мій, така мені печаль, і самота моя – така безмежна, нема – вітчизни» [5, с. 111]. У цій ситуації, вважає І. Дзюба, Стус «власним словом употужнював власний дух». У своєму стражданні поет шукав опору, тому не випадково він приходить до Бога (чи принаймні використовує у поезії символічну риторичку Святого Письма, вдається до образу «страсної путі», оцінюючи свій шлях наприкінці життя).

Таким чином, І. Дзюба, розглядаючи героїчну долю, життєвий подвиг Стуса у поєднанні із його екзистенційно загостреною, психологічно насиченою поезією, до певної міри творить своєрідне життє, послуговуючись (усвідомлено чи, скоріше за все, неусвідомлено) смисловими і структурними принципами агіографічного канону.

Додає до цього образу Стуса відповідну риторичку і М. Коцюбинська: «Василь Стус – один з найбільших українських поетів ХХ століття. В Новітній українській поезії його ім'я – на чільному місці. І не тільки тому, що світлий образ цієї людини – поета трагічної долі – став символом незламності духу, людської і національної гідності, закономірним продовженням дорогої і життєво важливої для українського народу традиції народолюбства й вірності патріотичному обов'язку» [8, с. 184]. Правда, автор цього висловлювання розуміє, що «широкому загальному близький передусім гранично політизований образ мученика й протестанта», тому закликає до «освоєння його поетичного світу» [8, с. 193], чим дещо послаблює агіографічний пафос Стусової біографії і творчості.

Проте для отого «широкого загалу» Стус постає тепер як святий-мученик, він навіть уже включається у своєрідну ритуалізацію, обрядову емблематику. І тут зовсім не йдеться про відзначення його пам'яті 6 січня (цього дня він народився у 1938 році), бо слід визнати, що цей день відзначається доволі скромно і вузьким колом шанувальників. Йдеться про штампованість характеристик поета (передусім його біографії, а не творчості, яку вважають надто складною для сприймання) в освітньому процесі (школи, ліцеї, університети). Характерним з цього погляду є сценарій, видрукований у журналі «Дивослово» (2013, № 1, с. 21 – 25) під назвою «На колимському морозі калина...» (Вечір пам'яті В. Стуса для старшокласників). Агіографічний канон якраз і передбачає обов'язкове включення життя святого в обрядовий цикл.

Звичайно, життя і творчість Василя Стуса неможливо цілком ідентифікувати з агіографічним каноном, проте культурно-освітня і науково-літературознавча практика показують, що спроби це зробити у наш час мають місце.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Александров О. Старокиївська агіографічна проза XI – першої третини XIII ст. / Олександр Александров. – Одеса : Астропринт, 1999. – 227 с.
2. Архієпископ Ігор (Ісиченко). Аскетична література Київської Русі / Ігор, архієпископ. – Харків : Акта, 2007. – 397 с.
3. Дзюба І. Різдвяр власного духу // Стус В. Під тягарем хреста. Поезії / Василь Стус. – Львів : Каменяр, 1991. – С. 3–20.

4. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини) / Микола Жулинський. – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
5. Історія української літератури: у 2 кн. / за ред. В. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 2. Част. 2 (1960 – 1990-і роки). – 512 с.
6. Павленко Г. І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі / Г. І. Павленко. – К. : Наукова думка, 1984. – 326 с.
7. Стус В. Під тягарем хреста. Поезії / Василь Стус. – Львів : Каменярь, 1991. – 159 с.
8. Топоров В. Святость и святыя в русской духовной культуре / В. Топоров. – Т. 1:Первый век христианства на Руси. – М. : Гнозис, 1995. – 875 с.



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

Юрій Герасимов

**ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ МЕДИТАТИВНОЇ ЛІРИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО  
(НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНОЇ ПОЕЗІЇ «СТРАШНІ СЛОВА, КОЛИ ВОНИ МОВЧАТЬ...»)**

*Виконавський аналіз розглянуто в статті як вагомий фактор цілісного сприймання й розуміння ліричного твору. У процесі підготовки тексту до читання вголос яскраво проявляється провідний суспільно-особистісний мотив світоглядної поезії Ліни Костенко, його взаємозв'язок із специфічними виражальними засобами жанру ліричної медитації. Актуалізуються її екзистенційні та діалогічні аспекти. Інтерпретаційна ритміко-інтонаційна модель твору зафіксована створеною читачкою партитурою.*

**Ключові слова:** виконавський аналіз, логічний аналіз, партитура, лірична медитація, мотив.

*Исполнительский анализ рассматривается в статье как важный фактор целостного восприятия и понимания лирического произведения. В процессе подготовки текста к чтению вслух ярко проявляется ведущий мотив мировоззренческой поэзии Лины Костенко, его взаимосвязь со специфическими выразительными средствами жанра лирической медитации. Актуализируются ее экзистенциальные и диалогические аспекты. Интерпретационная ритмико-интонационная модель стихотворения зафиксирована созданной чтецом партитурой.*

**Ключевые слова:** исполнительский анализ, логический анализ, партитура, лирическая медитация, мотив.

*Performing analysis is considered in the article as an important factor of integral perception and understanding of lyrical works. In the process of preparing the text for reading aloud pronounced the leading motive of ideological poetry of Lina Kostenko, his relationship with a particular expressive means of the genre of lyrical meditation. Updated her экзистенциальные and dialogical aspects. Interpretive rhythmic-and-intonation model poems recorded created a reader scores.*

**Key words:** performance analysis, logical analysis, the score, the lyrical meditation, motive. Expressive reading meditative poetry of Lina Kostenko (on the example of the software works «Afraid of the word, when they are silent...»).

Виразне читання – це мистецтво художнього слова, адаптоване до шкільної специфіки. У співпраці вчителя та учня багатство твору розкривається засобами мовної виразності – дієвими засобами впливу на слухача. Читання твору вголос стає результатом виконавського аналізу, під час якого, за висловом К. Станіславського, читець «занурюється» в літературний текст, пізнає його таємниці. Важливим, за К. Станіславським, є момент «присвоєння», за умови, що чужий текст стає мов би своїм, а інтонація природною, невимушеною, осмисленою відповідно до задуму автора. Налагоджується діалог між учнем і автором (через текст).

Справжній інструментарій виразного читання на уроці в школі – це, зазвичай, найбільш поширені й універсальні засоби: логічний наголос, паузи різних типів і довжини тривання, сила голосу, темп, мелодика. Окрім того, інтонаційна експресія, увиразнення голосом нюансів ліричної течії свідчать про фаховий рівень виконавця. Виразне читання окремого твору Ліни Костенко ґрунтується на розумінні інтонаційної природи ліричної системи письменниці.

Програмний вірш «Страшні слова, коли вони мовчать...» [4, с. 487] – яскравий приклад медитативної лірики Ліни Костенко. **Медитація** (лат. **meditatio** – **роздум**) – жанр ліричної поезії, у якому автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціального гатунку, вдається до філософських узагальнень. Основні проблемно-тематичні, смислоутворюючі опозиції медитативної лірики – «людина-суспільство», «людина-людина», «людина-особистість» – реалізуються передусім через властиву цьому жанру форму виявлення авторської свідомості – суб'єктивованого ліричного героя. Художньою настановою медитації постає аналіз душі, внутрішнього світу людини у співвідношенні зі світом зовнішнім. Звідси в медитативних віршах інтонації-роздуми [1, с. 433]. Найявніші лише трьох строф (як особливість організації літературного матеріалу поезії «Страшні слова, коли вони мовчать...»), є наочною демонстрацією її приналежності до тексту-роздуму, квінтесенцією його вираження. Роздум, ключове у визначенні жанру медитації слово, стає визначальним поняттям у переліку жанрових характеристик усієї світоглядної лірики Ліни Костенко і цієї поезії зокрема.

Інтонацією глибокого переконання відрізняється змістовна частина тези. Її підхоплює емоційний плин у рядках палкої, пристрасної аргументації, де знаковим для позначення кульмінації в розгортанні поетичної думки виступає єдиний у тексті знак оклику. Зростаюча від рядка до рядка оклична інтонація

зосереджує особливу увагу на слові *вперше!* Про непоступливість суб'єктивованого ліричного героя у відстоюванні власної позиції, непохитність його у служінні Поезії свідчать рядки ліричного резюме. Текст-роздум охоплює суспільно значущу моральну колізію, що в «контексті долі поета» [1, с. 433] отримує рушійну силу від визначального, провідного мотиву усієї творчості Ліни Костенко: відповідальність поета за власне висловлене слово.

Найбільш значущим компонентом формозмісту медитативного твору можна вважати провідний мотив. Цей термін (від лат. *moveo* – *рухаю*), за В. Халізовим, зустрічаємо чи не в кожній із новоєвропейських мов і має доволі широкий змістовний діапазон. Однак ідентифікація його первинного (і головного) значення є доволі складною проблемою. Та все ж таки літературознавці визначають мотив як компонент, що наділений підвищеною значущістю (семантичною насиченістю); він стосується теми та ідеї твору, але не є до них тотожним. При цьому мотив у найрізноманітніших формах є локалізованим у творах: це може бути окреме слово чи словосполучення, яке повторюється або варіюється, він може поставати як позначений за допомогою певних лексичних одиниць, або у вигляді заголовку чи епіграфа, або залишатися таким, про що можна ледве здогадуватися, і таким, що «ховається» у підтекст. Найважливішою ознакою мотиву є його здатність лише ніби наполовину реалізуватися в тексті, поставати у ньому неповно і загадково. У той же час самі ознаки мотиву можна виявити тільки в процесі інтерпретації тексту, на засадах літературознавчого аналізу [5, с. 279; 282].

Термін «мотив» окреслює коло питань, пов'язаних із визначенням природи дії провідного мотиву як основної рушійної сили твору. Тема твору реалізується в сукупності мотивів.

У літературознавчому словнику-довіднику зазначено: «Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ ліричного суб'єкта. Роль їх художньо-виражальні функції мотиву виявляються в структурі ліричного вірша, циклу, у контексті творчості письменника» [1, с. 469].

Найкраще лейтмотив твору, творче кредо Ліни Костенко «прочитується» в процесі підготовки будь-якої з її поезій до виразного читання, а сповна увиразнюється читанням уголос. У створеній партитурі вірша «Страшні слова, коли вони мовчать...» наочно відображено ритмічно-інтонаційний рух наскрізного мотиву: через змістовні частини твору від зачину до аргументації, у бік остаточно визначеного резюме.

#### Виконавський аналіз. Логічний аналіз із записом партитури:

/        /        /        /        /  
 Страшні слова, // коли вони мовчать, /  
 /        /        /        //  
 коли вони зненацька / причаїлись, /  
 /        /        /        /        /  
 коли не знаєш, / з чого їх почать, /  
 /        /        /        /        /  
 бо всі слова були уже // чиймись. //  
  
 /        /        /        /        /  
 Хтось ними плакав, / мучився, / болів, /  
 /        /        /        /        /  
 із них почав / і ними ж і завершив. //  
 /        /        /        /        /  
 Людей / мільярди, // і мільярди слів, /  
 /        /        /        /        /  
 а ти їх маєш вимовити // вперше! //  
  
 //        //        /  
 Все повторялось: // і краса, // й потворність. //  
 /        /        /        //  
 Усе було: // асфальти // й спориші. //  
 /        //        //  
 Поезія – // це завжди неповторність, /  
 /        /        /        /        /  
 якийсь безсмертний дотик до душі. ///

Вірш «Страшні слова, коли вони мовчать...» написаний п'ятистопним ямбом. Перший рядок у плані визначеного розміру – ідеальний, «модельний». П'ять «ударів стопою» відразу встановлюють фіксований ритмічний фон. Вишуканість віршування Л. Костенко полягає у філігранних ритмічних акцентах:

у збігові ритмічних і логічних наголосів. Наявність канонічної цезури (у п'ятистопному ямбі цезура вживається після другої стопи) дає можливість створити протягом одного рядка два мовні такти, відповідно, – два логічні центри і тому на початку твору підсилити ритм логічним наголошенням (*страшні слова*) вирішального для зачину, для автора слова; а з іншого боку віршового рядка – з викликом, підкреслено різко через логічний наголос відразу означити авторську позицію: *коли вони мовчать*. Перший рядок – задана поетична тема, вихідна точка роздуму. Завдяки відкритій позиції Ліни Костенко поєднання протилежних за змістом понять створило вражаючий смисловий оксюморон: *слова – мовчать*.

Експресивність строфи у ліриці Л. Костенко «досягається за допомогою рубаної і влучної короткої фрази» [3, с. 98]. Ефектом «рубаної» фрази логічно завершені рядки завдячують передусім цезурам. **Цезура** (лат. *cuesura*, від *caedoy – рубаю*) – ритмічно-інтонаційна пауза в середині віршового рядка, яка розтинає його на дві, іноді три частини [1, с. 720]. Варіації напластованих на ритмічну основу внутрішньотекстових «медитативних» психологічних пауз створюють індивідуальну, властиву тільки стилю Ліни Костенко інтонаційну пластику, – позбавлену різких коливань в переходах із рядка на рядок, на відміну, наприклад, від сучасної для Ліни Костенко експресивної поетичної практики В. Стуса. Без різких енjamбеманів, без примусового розриву синтаксичних конструкцій віршові рядки п'ятистопного ямба цілеспрямовано, таємничо накопичують ліричну пристрасть, енергію полемічно заостреного суспільного впливу.

Трикратний анафоричний повтор на початку твору (коли вони..., коли вони..., коли не знаєш...), як стилістичний прийом градації швидко досягає мети: інтонація набуває пристрасті, підносить означену темою колізію на рівень загальнолюдських, цивілізаційних питань. Наприкінці рядків рушійна сила мотиву та її напрямок доручені насиченим семантикою дієсловом: *мовчать – причаїлись – почать*. Увага читача / слухача прикута до внутрішньотекстових, когезіальних (когезія) зв'язків, що актуалізують зміст. Відразу стає відчутною багаточисельна аудиторія Ліни Костенко – «мільярдна», не камерна. Відразу ж стає відчутною опозиція смислів: *вони* – це не завжди свої, а, не зрідка, нав'язані, стерті надмірним життєм слова; а також більшість слів – «ніби живі згустки, що ввібрали в себе радощі і болі багатьох людей, які їх промовляли. Чутлива душа поета усе це вловлює, тому з побожним страхом ставиться до слова. Тим паче, коли усвідомлює своє надскладне завдання: кожне слово треба вимовити, як уперше, треба сказати так, як до тебе ніхто й ніколи не говорив. Лише тоді це буде справжня поезія...» [2, с. 258].

Складність у визначенні мотиву полягає не в тому, що його важко виявити, а в тому, що він не відразу піддається характеристиці, бо має багатство відтінків, фабульних сплетінь, а їх синтез потребує, окрім структурного аналізу тексту, всебічної інтерпретації на підґрунті сучасного концептуального підходу до вивчення життєпису письменниці і на засадах справжнього історизму.

Дві флейти в руках у музи поезії Евтерпи символізували для древніх греків співзвучність поета та читача. Співзвучність поета та свого народу стає лейтмотивом, надмотивом усього життя й творчості Ліни Костенко. І нічого немає страшнішого, якщо в словах поета втрачається цей зв'язок.

Друга строфа – розгортання теми, лірична аргументація.

У рядку *Хтось ними плавав, мучився, болів...* плин почуттів прискорюється через синонімічну динаміку дієслів: психологізованих, романтизованих, градаційно розташованих.

У рядку *із них почав, і ними ж* і завершив повтор, як ознака і засіб нового зрушення ліричного почуття, у вигляді зміненої форми займенника *із них / і ними ж* залучає до аргументації часову дієслівну антитезу *почав – завершив*, таку що дозволяє охопити, об'єднати відповідальністю за перебування в часі і цілісність окремого людського буття, і відповідну цивілізаційну єдність «мільярдів».

Ключові слова *людей – слів* знаходяться у наступному рядку в позиції віддзеркалення: *людей мільярди, // і мільярди слів*. Люди, де б вони не жили і скільки б їх не було, дорівнюють висловленим ними словам. Ефект досягається високою концентрацією виражальних засобів. Алітерація (*л-л*) привертає увагу, зосереджує її на обраних лексемах. Прийом повтору: *мільярди // і мільярди* оприявнює зміст тотожності. Симетрія смислів можлива тільки за умови цезурної паузи – медіани, що забезпечує поділ рядка (через словоподіл і стопоподіл) на абсолютно рівні частини.

Поява наприкінці завершальних рядків першої і другої строфи двох ритмічних гіперметричних цезур (на незвичних для цезур місцях) готується в строфах заздалегідь, у паракситонних клаузулах. Рима відіграє у метричній композиції вірша значну організаційну роль. На контрасті звукового оформлення клаузул: точних, спрощених окситонних (чоловічих: *мовчать – почать; болів – слів*); і навмисно неточних, таких що привертають окрему увагу, збагачених паракситонних (жіночих: *причаїлись – чиймись; завершив – вперше*) гіперметричними синхронізованими цезурами створюються додаткові умови для цілеспрямованої ритмічної акцентуації смислів в обраних словах: *чиймись – вперше*. Інтонаційний строфічний паралелізм (ним окреслено тільки змістовні частини тези і аргументації) виводить увагу реципієнта на новий, вищий рівень сприймання цієї поезії. Невизначеності (*причаїлись*) «мільярдів» (*чиймись, хтось* – неозначені займенники) протиставлена відкрита, безкомпромісна позиція поета. Партитура ви-

світлює створені й підкреслені автором антонімічні взаємовідносини смислів в опозиції: *всі слова були уже // чиймись – ти їх маєш вимовити // вперше!*

Пасіонарність наскрізного мотиву збережено на інтонаційному рівні до кульмінації, до піку, до його позначення у тексті авторським знаком оклику. Логічно завершені рядки (жоден із них) не втрачають енергію ні на початку вислову думки, ні наприкінці. Набута експресія не самодостатня, а вмотивована вимушеною для автора опозицією, внутрішнім спротивом суб'єктивованого ліричного героя, а відтак напругою усього літературного матеріалу твору.

По-іншому впорядкована присутність цезур у змістовній частині підсумку. У читацькій партитурі наочно відображено подальший ритмічно-інтонаційний рух мотиву. Анафора (її фонетичний варіант) знову збуджує інтонацію, а також спрямовує її у бік логічного центру всього вірша – до слова поезія. Все повторялось – і цезура; усе було – і цезура (на ймовірну присутність цезур вказують двокрапки); нарешті – поезія: ідеальне двостопне слово, що заворює чистою ритмікою, і не відокремлене, а виділене як звук і сяйво у творі канонічного (після другої стопи) цезурою. Читацька партитура – ритмічно-інтонаційна модель художнього твору.

Змістовний зв'язок двох логічно і граматично завершених віршових рядків: *Все повторялось: // і краса, // й потворність. / Усе було: // асфальти // й спориші* – уточнюється не лише формально, єдинопочатком. Зв'язок рядків зміцнює, наприклад, своєрідний Х-подібний порядок розташування смислів. Розмежовані цезурами узуальні антоніми в першому рядку і авторські в другому, при перехресному їх сприйманні отримують як проекцію позитиву: *краса – спориші*, так і провокативного негативу: *потворність – асфальти*. У тексті не налагоджені наявні причинно-наслідкові зв'язки, тому їх місце обіймають цезури – у вигляді психологічних пауз, заповнювати котрі належить уяві реципієнта.

Порівняємо емоційний вплив цих двох доволі різних по звучанню віршових рядків. Хвилеподібний ритм, започаткований пірихєм, сповнюється впродовж рядка *Все повторялось: // і краса, // й потворність...* емоційної напруги, збуджує схвилювання будь то читця, будь то слухача. Навпаки, інтонаційне обернення рядка *Усе було: // асфальти // й спориші...* до метричної схеми врівноважує, певною мірою «підсушує» інтонацію. Голос ліричного героя зазвучав стриманіше, однак інтонація вислову спрямована на безапеляційне заперечення суцільних «асфальтів» в прямому й переносному значенні слова.

Про зв'язок цих двох рядків на рівні метричної організації поетичного матеріалу свідчить спостереження за ритмічним рухом. Один рядок містить пірихій на початку, другий – наприкінці. Ця перехресна метрична паралель також звертає на себе увагу, виявляє підтекстовий зв'язок між висловами, локалізованими цезурами, налагоджує у творі наскрізні причинно-наслідкові зв'язки: від *все повторялось* до *спориші*. Змістовний зв'язок між вихідною точкою роздуму і його завершенням в контексті цих двох рядків найкраще вдається увиразнити читанням твору вголос, через збереження ритмічних і смислових акцентів.

Порушене інтонацією почуття схвилюваності виправдане й зрозуміле. Діяння людства – «асфальти» – вкотре ризикують порости травою. Все, окрім підхопленого поезією слова. У семантичному просторі резюме завдяки пірихіям увиразнюється, стає відчутним на ритміко-інтонаційному рівні перегук лексем: **все повторялось**, і тільки поезія – **неповторність**.

Скупчення (три підряд) цезурованих рядків (а двох перших – із подвійною цезурою) сприймається як інтонаційна перешкода, що є запорукою визволення ключового слова. Так готується заздалегідь остаточний вияв, остаточне визволення мотиву в слові *поезія*. Логічні наголоси фіксують, закріплюють його вплив.

Третя строфа – час підсумку. Завершальний віршовий рядок знову демонструє довершений п'ятистопний ямб. *Якийсь безсмертний дотик до душі* – це величезна, накладена на душу відповідальність, якої не може не усвідомлювати поет.

Як «квінтесенція роздумів Л. Костенко про значення слова в житті людини, про сутність поетичного мистецтва» [2, с. 258] вивчається і сприймається старшокласниками програмний твір «Страшні слова, коли вони мовчать...» Найвищий, естетичний рівень сприйняття цієї поезії потребує поглибленої роботи над текстом. Серед розмаїття запропонованих на сучасному уроці літератури методів, прийомів, шляхів аналізу і високотехнологічних форм викладу матеріалу знаходить своє закономірне місце виконавський аналіз – процес підготовки тексту до читання вголос.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Літературознавчий словник-довідник / Ред. кол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – 2-е вид., випр., доп. – К. : Академія, 2006. – 751 с. – (Nota bene).
2. Мовчан Р. В. Українська література: Підручн. для 11 кл. загальноосвітн. навч. закл. (рівень стандарту, академічний рівень) / наук. ред. Р. В. Мовчан. – К. : Грамота, 2011. – 352 с.: іл.
3. Українська література : прогн. для загальноосвітн. навч. закл. : 10-11 кл. / [уклад. М. Г. Жулинський та ін.] – К., 2010. – 112 с.
4. Українська література : хрестоматія для 11 кл. / упоряд., заг. ред. Р. В. Мовчан. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – К. ; Ірпін' : Перун, 2005. – 688 с.
4. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник, / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.



УДК 371+821.161

Володимир Гладішев

**НОТАТКИ ПРО МОЖЛИВЕ ОСМИСЛЕННЯ ШКОЛЯРАМИ КОНЦЕПЦІЇ ЖИТТЯ  
Й ТВОРЧОСТІ ГЕНРІХА БЕЛЛЯ (СТАТТЯ ВАСИЛЯ СТУСА «ОЧИМА ГУМАНІСТА»)**

*Статтю присвячено розгляду концепції особистості й творчості Генріха Белля, що подані в статті Василя Стуса «Очыма гуманіста», використанню цього матеріалу вчителем світової літератури.*

**Ключові слова:** Василь Стус, Генріх Белль, гуманізм.

*Статья посвящена рассмотрению концепции личности и творчества Генриха Белля, представленной в статье Васыля Стуса «Очыма гуманіста», использованию этого материала учителем мировой литературы.*

**Ключевые слова:** Василь Стус, Генрих Белль, гуманизм.

*The article deals with the concept of the person and work of Heinrich Boll, represented by Vasyl Stus article «Ochyma Humanista» («Through The Eyes of a Humanist»), using of this material by teacher of world literature.*

**Keywords:** Vasyl Stus, Heinrich Boll, humanism.

Постать видатного українського поета, талановитого літературознавця Василя Стуса є однією з найбільш трагічних постатей української літератури минулого століття, а його долю можна вважати яскравим віддзеркаленням стосунків Людини й Системи, у межах яких будь-яка людина виглядає приреченою на поразку, тому що на боці Системи державний апарат, зорієнтований на знищення особистості. Проте історія людства засвідчує, що справжню Людину жодна, навіть наймогутніша, Система ніколи не зможе ані зламати, ані знищити. Звичайно, фізично Людину – як це сталося з Василем Стусом – Система може знищити досить легко, це для неї просто, проте фізичне знищення – це єдине, що вона може зробити, тому що у цьому зіткненні моральна перемога завжди залишається саме за Людиною.

Історія незалежної України переконливо довела: життя Василя Стуса, його творчість, доля його творчої спадщини є яскравим прикладом непереможності Людини. Саме Людині, яка понад усе ставить власну особистість, яка відчуває свій талант, сприймає його як можливість самореалізації у творчості, а через це – служіння своєму народові у важкі часи його історичної долі...

На нашу думку, Василь Стус не був «свідомим» громадським діячем, який намагався змінити суспільний устрій. Уважаємо, що він насамперед був безмежно талановитою творчою постаттю, яка намагалася сказати правду про себе, свій народ, свою країну. Проте за часів його життя, за часів панування Системи, таке прагнення дорівнювало протесту проти тоталітарної ідеології. Саме протесту, тому що переважна більшість звичайних письменників і літературознавців, «працівників ідеологічного фронту», самовіддано прислуговувала тим, хто визначав долю власного народу, прислуговувала Системі. Спроба Людини бути творчою особистістю сприймалася як загроза Режиму, який не вибачав цього нікому нікому.

Досвід учителів засвідчує, що тактовне, правильно побудоване звернення під час вивчення творів світової літератури до незвичайних постатей, доля яких є свідченням їхнього прагнення завжди зберегти власну творчу особистість, є надзвичайно корисним із виховної точки зору. Виховний потенціал такого звернення є дуже високим, тому що воно дає можливість школярам зрозуміти й відчути: кожна людина зобов'язана залишатися особистістю за будь-яких обставин!

Якщо казати про побудову процесу літературної освіти школярів, то потрібно визнати: під час вивчення світової літератури в загальноосвітній школі вчителю потрібно вирішити багато питань, від яких залежить якість літературної освіти школярів. Особливої уваги, якщо брати виховні аспекти формування особистості школярів, набуває вивчення світової літератури в старшій школі, оскільки саме вона стає заключним етапом соціалізації учнів.

Однією з важливих проблем вивчення світової літератури у старшій школі вважаємо системне застосування літературно-критичної спадщини, її найкращих зразків.

Проблему використання літературно-критичної спадщини під час вивчення світової літератури вважаємо досить актуальною, оскільки критична оцінка явищ світової літератури українськими письменниками відбиває погляди сучасників на ці явища, формує уявлення про сприйняття сучасниками видатних творів. Часто-густо критичні матеріали подають концепцію особистості й творчості письменника, що ґрунтується на взаємодії культур, ураховує вплив світового літературного простору на українську літературу. Тобто, йдеться про історико-літературознавчий контекст [4, с. 39–59], у межах якого відбувається сприйняття сучасниками окремого історико-літературного явища.

Зважаючи на подану вище концепцію життя й особистості Василя Стуса, його ролі в літературі, можливий виховний вплив знайомства старшокласників із цією непересічною особистістю, вважаємо за доцільне застосування літературно-критичної спадщини Стуса під час вивчення творчості лауреата Нобелівської премії з літератури німецького письменника-гуманіста Генріха Белля.

Вивчення в курсі світової літератури оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» після повернення української школи до 11-річного навчання обов'язково має відбуватися в XI класі, як воно й було передбачено програмами із зарубіжної літератури для 11-річної школи [3, с. 31; с. 93–94]. Досвід засвідчує, що лише в цьому віці, майже залишаючи школу, учні практично готові до повноцінного осягнення морально-естетичної позиції видатного німецького письменника-гуманіста, одного з найвідоміших письменників XX століття. Окрім того, емоційне навантаження на учнів, яке не може не виникнути під час вивчення жакливого оповідання про понівеченого війною і тоталітарним суспільством юнака, учні молодшого віку можуть просто не витримати, тоді урок літератури може зашкодити психічному здоров'ю школярів.

Постать Генріха Белля не випадково привертала велику увагу українських письменників, дослідників літератури та читачів, бо і сама Україна часів Другої світової війни відіграла, за спогадами письменника, помітну роль у його біографії: тривалий час він як ворог-окупант перебував на теренах нашої країни... Пізніше письменник відверто розповідав про свою участь у війні [6, с. 147–148], висловлював своє ставлення до цього. Тим не менш, він ніколи не перекладав відповідальності за це на когось іншого, не виправдовувався, як це часто-густо робили німці, а навпаки: участь у війні пояснював «виконанням наказу». З іншого боку, Генріх Белль наполягав на тому, що **власна** відповідальність за **всі** злочини вермахту спонукає його займатися літературною творчістю, а його твори повинні пояснити як німцям, так і світові справжні причини жакливого перетворення з волі Гітлера нащадків Гете і Шиллера на найбільших злодіїв людства.

Про насправді велике значення, яке мала Україна в житті та творчості Генріха Белля, свідчать навіть назви його творів: оповідання «Тоді в Одесі», повість «Між Лембергом і Чернівцями» (такою була перша назва повісті, що стала відомою під назвою «Поїзд прибув вчасно» і чимало сприяла зміцненню становища Белля-письменника у післявоєнній німецькій літературі). Окрема стаття [2] висвітлює питання впливу перебування Белля у наших краях на письменника докладніше. Уважаємо, що її використання під час вивчення оповідання може значною мірою «наблизити» постать німецького письменника до сучасних українських одинадцятикласників, підвищити їхній інтерес до його творчості взагалі і до виучуваного твору зокрема.

Зважаючи на необхідність належного забезпечення вивчення оповідання Белля в широкому літературному контексті, широкого використання міжлітературних зв'язків, цілком виправданим вважаємо застосування, як це передбачено однією з програм для 11-річної школи [3, с. 94], статті видатного поета, трагічної постаті в історії української літератури другої половини XX століття Василя Стуса «Очима гуманіста» [7] у процесі вивчення оповідання німецького письменника «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

Стаття Стуса – це, на нашу думку, вдала спроба представити українському читачеві письменника Генріха Белля в контексті сучасного (середина 1960-х років) життя і водночас визначити особистісно-історичні витоки творчості, його гуманістичної позиції, песимізму, який, на думку поета і науковця, став наслідком авторської чесності в зображенні дійсності. Назва статті відверто перегукується з назвою одного з найвідоміших і найсуперечливіших романів Генріха Белля «Очима клоуна», який у 1960-ті роки став літературною новинкою (вийшов друком у 1963-му році), бо викликав жваві обговорення-дискусії, іноді полярні думки, несподіване ставлення до автора. Так, у Радянському Союзі дехто навіть вважав, що цей роман свідчить про негативне ставлення письменника до Церкви й Віри, хоча сам Белль це неодноразово заперечував [6, с. 160]. Водночас письменник визнавав дуже важкий стан справжньої Віри у сучасній йому Німеччині.

Скоріше за все, обираючи назву для своєї статті, Василь Стус свідомо зіставляв автора роману «Очима клоуна» і головного героя твору, людину, яку зруйнувала Система, що позбавила його особистого щастя, відібрала можливість самовираження за допомогою творчості, мистецтва. На тлі реалій сучасного йому життя неприхований песимізм Белля, його песимістична концепція світу сприймаються критиком як відчайдушний спосіб самозбереження особистості, для якої творчість – у дотриманні правди за будь-яких обставин: «Є песимізм як слабкодухість, і є песимізм як похідне від цілком тверезого розуміння дуже вже безрадісної картини навколишнього» [7].

Вважаємо, що цей матеріал доцільно використати в тій частині уроку з вивчення оповідання Белля, коли вчитель представляє учням життєвий і творчий шлях письменника, визначає його громадянську позицію. Водночас за допомогою назви статті Стуса привертается увага учнів до роману «Очима клоуна», пояснюється, чим обумовлене його важливе місце у творчому доробку німецького письменника і світовій літературі 60-х років XX століття. До того ж, під час знайомства з творчим шляхом Генріха Белля доцільно використати осмислення Стусом провідної («генеральної», як він її називає) теми творчості письменника. На нашу думку, український науковець дуже глибоко осмислив творчість Белля, визна-

чивши те, що було для німецького письменника не лише «темою», а й основою творчості. Йдеться про те, що автор завжди був на боці людини в її протистоянні з обставинами, він завжди обстоював право на людське життя, особистісні почуття, можливість обирати власну долю. Чудово розуміючи жорстокість життя, яке намагалося (і частіше за все це йому вдавалося!) розчавити «маленьку людину», майстерно відобразивши це життя, дотримуючись «правди й лише правди», письменник Генріх Белль щиро співчував своїм героям, але – як письменник-реаліст – не міг «виправити» ворожу до людини реальність, не міг зрадити своїм творчим і людським принципам.

Сам тому, вважає Василь Стус, «генеральна тема Беля (так у статті автор подає прізвище німецького письменника – *В.Г.*) – це тема маленької людини, малої, передусім, у силу того, що обставини, у яких вона живе, залишають для неї дуже невеликі можливості існування. Точніше було б сказати, що це людина з великої літери, яку убгали в затисну коробку дозволеної тоталітарним режимом екзистенції» [7]. У цьому визначенні привертає увагу насамперед те, що Василь Стус надзвичайно точно визначає основу гуманістичної позиції письменника, творчість якого стає неповторним, не схожим ні на що, розвитком найкращих традицій світової літератури.

Тема «маленької людини» завжди мала велике значення для письменників-гуманістів, кожен з яких вирішував її по-своєму, створюючи неповторні художні образи. Белль, на думку Стуса, зображає маленьку людину як таку, що – на зовнішній погляд – повністю розчавлена тоталітарним суспільством. Але так здається лише на зовнішній погляд. Герої автора – це звичайні люди, але саме ця їхня «звичайність» і допомагає їм перемагати Систему навіть тоді, коли – нібито – та не залишає Людині жодних шансів! Мабуть, саме тому, що письменник Белль бачить світ і «маленьку людину» та її життя «очима гуманіста», очима, які не запліщуються перед жакхливим у житті, він спроможний розгледіти у цій «маленькій людині» – Людину?

На нашу думку, для учнів одинадцятого класу таке осмислення витоків гуманістичної позиції письменника, її прояв у скрутних життєвих обставинах може стати поштовхом як до подальшого вивчення його оповідань, так і до певного перегляду, своєрідного переосмислення ставлення до людей, власного життя, життєвих проблем, що іноді сприймаються ними як такі, які неможливо вирішити.

Також у статті Василь Стус безпосередньо звертається до оповідання Белля, вивчення якого передбачене в XI класі. Це звернення – акцентований виклад-інтерпретація сюжету твору, під час якого він робить наголос на найбільш, на його думку, важливих моментах.

Ось як відтворює та інтерпретує критик події, зображені в оповіданні: «Зовсім іще зеленого гімназиста забирають на фронт. Ще три місяці тому він писав на класній дошці відому епітафію, присвячену пам'яті трьохсот спартанців, які, боронячись від навали персів, героїчно полягли під Фермопілами. Цей напис йому ніяк не давався: розмістити його на чорній дошці він не міг ніяк. А тепер, з відірваними обома ногами і без руки, він попадає в цю ж гімназію, що стала лазаретом. Хлопчика проносять на ношах, які поступово стають марами. Зі знайомих рам дивляться на нього Цезар і Марк Аврелій, він бачить гостроногого Ніцше і восково-жовтий фриз Парфенона. І що його добиває, так це недокінчена епітафія, введена його невправною рукою» [7].

Неважко помітити, що у Стусовому переказі оповідання Белля є навіть фактична помилка: як відомо, коли герой опинився на операційному столі, він побачив, що у нього немає обох рук, немає правої ноги [1, с. 494]. Також письменник починає оповідання з моменту прибуття машини з пораненими, тоді як критик акцентує увагу на тому, що «зовсім іще зеленого гімназиста **забрали** (виділено нами – *В.Г.*) на фронт, починаючи з події, про яку в оповіданні автора є лише згадки героя. І «добиває» героя не напис на дошці, а власний вигляд, його жакхливі поранення...

Чому Василь Стус саме так інтерпретує оповідання Белля? Мабуть, головним для нього було показати жакхливий контраст між тим, що матеріальні речі постають набагато більше захищеними, аніж людина. Те, що бачить герой твору, існувало за часів його навчання в гімназії й існуватиме далі, тоді як стосовно людини війна є безжалісною. «Мертве місто» після війни відбудують, «мертвий дім», на який перетворилася гімназія, після війни знову буде живим... Але дописати фразу, яку колись він не дописав, герой вже ніколи не зможе: немає чим, бо немає рук.

Хіба не складається враження, що антивоєнний пафос оповідання Белля Василь Стус «побачив» саме через цю художню деталь, яка привернула його увагу і на осмисленні якої він робить акцент, переказуючи читачеві власної статті цей твір?

Щодо якісного застосування наведеного вище матеріалу, то вчителів потрібно самому належним чином осмислити статтю Василя Стуса «Очіма гуманіста», оскільки подані нами фрагменти не можуть вичерпати усіх аспектів творчості німецького письменника, яких торкається автор статті. Осмислити насамперед у контексті трагічної постаті українського поета-гуманіста.

Сподіваємося, що наведені в дослідженні фрагменти переконали, що стаття відомого поета і критика заслуговує на більшу увагу сучасників, бо вона не тільки яскраво висвітлює основні моменти життя й творчості Генріха Белля, але й надає можливість осмислити особливості діалогу двох письменників-гуманістів, доторкнувшись до світу німецького письменника, побаченого очима Василя Стуса.

Відповідно, доцільне використання критичної спадщини у навчально-виховному процесі загально-освітньої школи забезпечує досягнення відповідних завдань, що постають перед вчителем на шляху здійснення літературної освіти школярів.

А можливість по-новому побачити постать поета Василя Стуса, творчість якого учням добре знайома з уроків української літератури, осмислити його морально-естетичну позицію як критика, переконує старшокласників, що лише від самої людини залежить її доля, що лише сама людина обирає свій життєвий шлях.

Для учнів одинадцятого класу, випускників, які майже одразу після вивчення оповідання німецького письменника залишають школу, цей урок людяності від Генріха Белля і Василя Стуса може стати надзвичайно корисним.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Бёлль Г. Собрание сочинений. В 5-и т. Т. 1. Романы; Повесть; Рассказы; Эссе. – 1947–1954: Пер. с нем. / Редкол.: А. Карельский, Н. Павлова, И. Фрадкин; Сост. и вступ. статья И. Фрадкина; Комментар. Г. Бергельсона. / Г. Белль. – М. : Худож. лит., 1989. – 703 с.
2. Борецький Л. Україна в житті та творчості Генріха Белля / Л. Борецький. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – № 4. – С. 52–53.
3. Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2003. – №7–8. – 128 с.
4. Гладишев В. В. Теорія і практика контекстного вивчення художніх творів у шкільному курсі зарубіжної літератури: Монографія / В. В. Гладишев. – Миколаїв : Вид-во «Іліон», 2006. – 372 с.
5. Гладышев В. В. «Но я ещё не был мертвецом...». Трагедия человека в контексте трагической эпохи. Рассказ Г. Белля «Путник, придёшь когда в Спа...». 11 класс / В. В. Гладышев // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 1. – С. 51–57.
6. Орлова Р. Мы жили в Москве: 1956–1980. /Р. Орлова, Л. Копелев. – М. : Книга, 1990. – 447 с.
7. Стус В. Очима гуманіста / В. Стус // Стус В. Твори: У 4-х т., 6-ти кн. Т. 4.: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літ. Критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення / В. Стус. – Львів, 1998. // <http://www.stus.kiev.ua/texts.htm>



УДК 821.161.2–292 Кушніренко

Катерина Глодя

## НЕВІДОМІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ ТА ТВОРЧОСТІ ПОЕТА СЕРГІЯ КУШНІРЕНКА (1913-1984 РР.)

*У статті вперше предметом спеціального дослідження стали біографія поета Сергія Кушніренка та його літературна спадщина стали. На основі архівних матеріалів, відомих і малодоступних джерел здійснено огляд життєвого шляху поета, розкрито його світоглядні позиції, роль та місце в українському літературному процесі.*

**Ключові слова:** поезія, творчість, журнал, збірка, «празька школа».

*В статье впервые биография поэта Сергея Кушніренка и его литературное наследство стали предметом специального исследования. На основе архивных материалов, известных и малодоступных источников осуществлен обзор жизненного пути поэта, раскрыты его мировоззренческие позиции, роль и место в украинском литературном процессе.*

**Ключевые слова:** поэзия, творчество, журнал, сборник, «пражская школа».

*In the article the biography of the poet Serhij Kushnirenko and his literary inheritance became an object of a special research for the first time.*

*On the basis of archive's documents, known and difficult for access sources the review of poet's life is carried out, his world view position, role and place in the Ukrainian literary process is revealed.*

**Key words:** poetry, work, magazine, collection, «Prague school».

Не раз доводилось чути, що нині читач сумує за справжньою літературою і за справжніми письменниками. Закономірно, що увага до поетичного слова, яке спроможне окреслити сповнене колізій буття, зростає й загострюється саме в часи великих історичних змін. Так уже склалося, що українська поезія в особах її талановитих творців, які вписали не один рядок у молитовник людства, який називається Літературою, є яскравим віддзеркаленням суспільних процесів. І як справедливо відмітила відомий критик і літературознавець Михайлина Коцюбинська: «Все свідоме життя української нації – майже суцільна опозиція, тихий або голосний опір тискові й нівеляції... Тому й опір переходить із суспільного поля на території душі окремої людини» [9].

*Народились – вмерте тільки раз!*

*Славте життєвий біг, з бурею, блискавицями*

*Повсякчас!...*

Таку унікальну долю «окремої людини», тісно пов'язану з Рівненщиною – Сергія Кушніренка (1913-1984 рр.) – студента відділу гуманістики Варшавського університету (з 1935 р.), члена Української студентської громади, автора поетичної збірки «Пружін» (Львів, 1938 р.) [18], який друкувався (24 вірші й два прозові твори) у львівському «Віснику» та інших українських періодичних виданнях (близько сотні публікацій упродовж 1930-х – на початку 1940-х рр.), що виходили тоді на території Польщі (Краків) – «Досвітні вогні», «Краківські вісті», «Ілюстровані вісті» та Західної України (Львів) – «Назустріч», «Напередодні», «Обрії», «Наші дні» – високо цінували його відомі сучасники (Олена Теліга, Дмитро Донцов, Олег Штуль (псевдонім – Жданович), Євген Маланюк, Іван Коровицький, Ксенія Світлик, Дарія Беч та інші).

*Боже! Дай думкам барвисту тонкість*

*Влий же мені в душу стільки сонця,*

*Щоб у ній аж клекотіло!*

У 1938 році в огляді літератури йдеться, що «як на дебют збірка «Пружін» Сергія Кушніренка є добра» [10]. У ґрунтовній рецензії на цю збірку Євген Маланюк відмічає: «що з автора – вражливий лірик і людина обдарована поетичним хистом, се не підлягало ніякому сумніву, і збірка все се поважно підтвердила» [5]. В Енциклопедії українознавства зазначено: «У «Віснику» виступали й молоді письменники, що з них вирізнявся талантом Сергій Кушніренко, автор збірки поезій «Пружін» та новель, з типовим для молодих тієї доби оспівуванням заліза й бойової суворости» [7].

Олена Теліга ставила Кушніренка поряд з Ольжичем, наголошуючи, що обох цих поетів «понад усе інше ваблять ці листки нової історії, що ми ще маємо написати». Читаючи таку поезію, – вважала вона, – ми відчуваємо, що дійсно в неї увійшла, наперекір невольницьким думкам, нова сила, «налита сонцем, молода, рішуча» з культом завзятців, із змаганням, на яке дивляться як на радість» [27]. Тема майбутньої боротьби і помсти ворогам притаманна багатьом поезіям Сергія Кушніренка. А щоб ці мрії

стали реальністю, треба готувати до боротьби нове покоління бійців, і поет у вірші «Молодій матері» звертається із закликом, щоб у той час, «Коли жорстоко їжитьесь весь світ / І сенс життя палахкотить: боротись!», вона своїй новонародженій дитині не колискові пісні «серинадила», а співала «про дим і переможні штурми, / Про рідний край, горбатий від могил» [16]. Сергій Кушніренко дбав про патріотичне виховання молоді не лише через свою поетичну творчість. Як і його старші товариші – Олена Теліга, Іван Коровицький, Ксенія Світлик – він виступав із лекціями перед членами Української студентської громади у Варшаві. Так, львівська газета «Новий час» 2 лютого 1939 року повідомляла: «На курсі українознавства, що відбувається в домі У. С. «Громада», лекції з української літератури читав в цих днях 22 і 29 січня молодий поет С. Кушніренко» [22].

Кушніренко входив до вишівського кола молодих друзів Олени Теліги (1906–1942 рр.) – відомої уже тоді поетеси, публіцистки, громадської діячки, яка вела виховну роботу серед членів Української студентської громади у Варшаві, та присвятив їй вірш «Психопортрет» (1936 р.). Тоді ж у 1936 році Олена Теліга писала: «яка це горда, шляхетна і вперта вдача! І до того – талановитий на рідкість...» – так поетичний хист 23-річного поета, одного із яскравих представників тогочасної молодії поезії, оцінила його подруга в той історичний період, коли кожне щире висловлювання набувало ваги вчинку. Більше того, Олена Теліга вважала, що «буде з нього, здається, тип людини, що ми так мало маємо: яка вмієднати слово з ділом» [23].

А дещо раніше Олег Штуль пригадував, що «було несподіваним для оточення», коли Сергій Кушніренко надіслав до «Вісника» «кілька дуже свіжих віршів». Редактор журналу Дмитро Донцов, що «завжди хотів перевірити нового співробітника», приїхав до Варшави і розпитував про автора віршів, перш ніж їх надрукувати, у Олега Штуля, який і познайомив Сергія Кушніренка з Дмитром Донцовим і Оленою Телігою, відтоді почалися їхні зустрічі при різних нагодах [24].

Іван Коровицький у статті про студентську Варшаву, опублікованій у журналі «Сучасність» 1982 року № 4-5 (у той час, коли Кушніренко ще жив у селі Хотинь на Рівненщині) писав: «На середньовічній вулиці, одній з тих, що круто збігали з площі Старого Міста до Вісли, у великій кімнаті, колись на партері, а тоді у напівпідвалі вгрузлого в землю будинку, куди ніколи не зазирало сонце, тиснулося кілька студентів. Між ними й поет Сергій Кушніренко, автор збірки «Пружін» і поезій у журналі «Вісник». Своє життя, сповнене нестачі і небезпек, сприймав з гумором і загинув десь на Підляшші, либонь у 1944 році» [11].

Донедавна, згідно з офіційними даними, поета вважали загиблим у роки війни. Так, Олег Штуль, покликаючись на розповідь Івана Мітринги, писав, що Сергій Кушніренко «з початком війни Німеччини проти СРСР вирушив в Україну з похідною групою (бандерівців). Їхня група дійшла до Василькова й там «група Мітринги», «не погоджуючись із лінією свого проводу, повернулася на Захід, а С.Кушніренко залишився. Від того часу доля його невідома» [25].

«Ми ніколи, певно, не дізнаємося точно, що ж сталося з похідною групою під Васильковом і чому Кушніренко повернув назад. Могло бути так, що після розколу групи Кушніренко залишився без керівництва і без інформації, куди їхати далі, де шукати зв'язки, і змушений був повернутися у ті місця, де були у нього знайомі люди і де чекала на нього наречена [20].

*Піду крізь терни! Загартую душу!*

*Життя – принале!...*

Сергій Степанович Кушніренко – людина, яка подолала рамки життя і удари долі. Він змусив усіх – і ворогів, і побратимів – повірити у свою смерть. А сам залишився в Україні, не емігрував, вижив у той непростий час, не зраджуючи своїх переконань.

Юрій Винничук зазначає: «Таких незвичайних долів було багато. Більшовицький терор не обмежувався фізичним знищенням, а ще й духовним. Нація зазнала таких жертв, від яких не може й досі оговататися» [2]. Недаремно у вірші «Оклик» (братові Дмитрові) [17] поет журився:

*Скільки днів, скільки літ гнітучих,*

*Скільки цінностей з'їла потвора часу!...*

Життєві та історичні обставини носили Сергія Кушніренка по світу: більшовицька Центральна Україна – Польща – післявоєнна Західна Україна... У біографії поета чітко вирізняється п'ять життєвих періодів:

- перший – сирітське дитинство, яке пройшло у Житомирі та на Вінничині (1913-1928 рр.);
- другий – учнівство (Острог, Рівне) та студентська (Варшава) юність (1928-1939 рр.);
- третій – під німцями. Біженець у селі Калинка Володавського повіту Люблінського воєводства, вчитель у Володаві, учасник похідної групи (бандерівців) на Київ (1939-1941 рр.);
- четвертий – холмський. Після одруження проживає в селі Сверців Холмського повіту Люблінського воєводства (1942 – 1946 рр.);
- п'ятий – рівненський. Депортація сім'ї до СРСР у Рівненську область (21 червня 1946 р.). Помер 5 грудня 1984 року у с.Хотинь Рівненського району.

*І було серце невгомним молотом,  
Що я бездомний, що я сам один...*

Життєва географія Сергія Кушніренка бере початок у Житомирі. Народився він 7 листопада 1913 року в сім'ї залізничника-телеграфіста Кушніренка Степана Феодосійовича і вчительки – Кушніренко Пелагеї Костянтинівни (із дому Боровських). У 1919 році батько Сергія помер від тифу, а він у той час разом з матір'ю і братом Дмитром перебував у Єлисаветграді (тепер Кіровоград), де мати вирішила пережити воєнну розруху у свого брата Олександра Костянтиновича Боровського. Як зазначав Сергій Кушніренко у своїй автобіографії, у 1920 чи 1921 році вони з матір'ю вирішили повернутися до Житомира і по дорозі заїхали до діда Феодосія Кушніренка в село Котюжинці Калинівського району Вінницької області. Там до них дійшла звістка про смерть батька, й вони залишилися в Котюжинцях: «Село Котюженці... Довкола – степ./ Під лісом простягнулась залізниця./ Маленька станція не раз присниться/І все минуле – в споминах росте» [14]. Діти почали ходити до школи, мати працювала в господарстві. У 1924 році мати померла від голоду, і малолітніми дітьми заопікувалися дядьки і тітки. Сирітська доля Сергія була нелегкою. Його рідні дядьки і тітки змушували пасти худобу, доглядати за малими дітьми і виконувати інші роботи у селі за кусок хліба. Як відомо із його скупих розповідей доньці, він жив тиждень в одних, тиждень в інших родичів. Свого кутка не мав, був голий-босий і завжди голодний. Щоб не утримувати зайвого рота, родичі віддали його в дитячу колонію. Там, мабуть, було ще гірше, ніж у родичів, бо два рази тікав з того притулку. Але його ловили, знімали з поїзда і вертали назад. Як зазначає Олег Штуль, це далось взнаки, адже Кушніренко «був замкнений у собі, а «для рівноваги» любив хизуватися «советським босяцтвом» та цинізмом». Незабаром шляхи братів розійшлися назавжди. Олег Штуль згадував, що «Кушніренко був сиротою з Поділля, якого чудом вирвала з РСРП тітка на західну Волинь» [26], а старшого Дмитра до себе взяв дядько, який на той час проживав у місті Агриз Татарської автономної республіки. У 1928 році Сергія забрала до себе в Острог мамина сестра Анна Костянтинівна Іванова (дівоче прізвище Боровська). Так доля Сергія Кушніренка тісно пов'язалася з Рівненщиною. Про роки, проведені в Острозі, він зберіг теплий спомин, а тітці – «провіднику своїх непевних днів» – присвятив два вірші «Далекий спогад» (опублікований під заголовком «Бувало») [13] і «В альбом тітці Анні» (зберігся в рукописах).

*Словесний аромат любить родивсь на світ він білий,  
Плекати витончені барви й звуки повсякчасно.*

Поетичні здібності Сергія Кушніренка проявилися досить рано в одному з віршів, опублікованому у «Віснику» 1936 року він писав: «Я від трьох літ поет» [15]. У його рукописах збереглося два вірші, датовані періодом навчання в Острозькій гімназії: «Життя» (Остріг, 5.VII. 33) та «Вечір» (Остріг, 13. VII. 33). З вересня 1933 року по червень 1935 року Сергій навчався в VI-VIII класах Рівненської української гімназії Федора Пекарського, яка була духовним центром українства та просвітництва. Тут здобували освіту та виховували свідому українську молодь із національно-патріотичними переконаннями. Адже у гімназії працював високоосвічений педагогічний колектив, який закладав міцний фундамент освіти і моральності та забезпечував право вступу української молоді до вищих навчальних закладів [3]. Так, у 1935 році Кушніренко закінчив гімназію і того ж року вступив до Варшавського університету. Він був людиною досить ерудованою, знав кілька іноземних мов: польську, французьку, німецьку, латину та давньогрецьку, його листи пересипані крилатими фразами, згадками про прочитані книги, у творах він часто звертається до історичних подій і постатей, міфологічних героїв та філософських роздумів.

Під час навчання у Рівненській українській гімназії у 1934 році Сергій Кушніренко надіслав два свої вірші («Листопад» і «В місто») до львівської газети «Назустріч», і вони були опубліковані [21]. А у 1935 році підбірка із восьми його поезій під назвою «Сerpентинами життя» вийшла в учнівському часописі «Ватра» [1] – одному з перших на Волині видань для підлітків невеликого формату, який об'єднав талановиту учнівську молодь. «Ватра» висвітлювала активну діяльність учнівських гуртків та об'єднань, друкувала поезію та прозу, цікаву молодим читачам. Тут вміщували свої перші поетичні та прозові твори обдаровані гімназисти. Мистецьке оформлення журналу здійснював Ніл Хасевич (1905-1952 рр., уродженець Рівненщини, український художник, графік, активний громадський і політичний діяч, член ОУН і УГВР). Рівненська дослідниця Любов Крайлюк зазначає: «Націлений на молоду читацьку аудиторію, Н. Хасевич створив найбільш авангардний і найкращий у своїй творчості логотип. Дуже динамічна композиція «Ватри» поєднує діагоналі шрифтових елементів і пружний S-подібний абрис полум'я. Вона яскраво втілює образ світу, що швидко й постійно трансформується... Цей дереворит – єдина спроба митця в галузі кубізму. На нашу думку, за мистецькою вартістю і новаторством логотип видання «Ватра» відповідає найкращим зразкам української книжкової графіки першої половини ХХ ст. Як і логотип, ілюстрація є вишуканим і надзвичайно естетичним вираженням таланту художника. Графіка Н. Хасевича значною мірою дозволяє наблизити мистецький рівень волинських періодичних видань 30-х років ХХ ст. до найкращих європейських зразків» [12]. Так, в історії українського мистецтва 30-і роки ХХ ст. охарактеризовані значним розвитком журнальної та вжиткової графіки: значно зросла кількість періодичних видань в Україні, розширювалася їх тематична наповненість. Ось чому багато українських

графіків співпрацювали із часописами та іншими періодичними виданнями. Співпраця Ніла Хасевича з періодичними виданнями Західної України була плідною та багатогранною. І в подальшому творчість Сергія Кушніренка та Ніла Хасевича тісно перепліталася. Так, Євген Маланюк, у рецензії на «Пружись» (обгортка Ніла Хасевича) відмічав, що «збірка видана дуже естетично» [6].

*Жити, любити, творити й сміятись –  
Ніколи не пізно!*

Ще донедавна про поета Сергія Кушніренка практично ніхто нічого не знав, тож інформацію доводилося збирати буквально по крихтах. Адже він добре розумів, яка небезпека чекає на нього на радянській території, якщо стане відомим його минуле, зв'язки з українськими націоналістами та і його вірші, пронизані духом націоналізму, ідеєю боротьби за самостійну Україну. Донька поета в своєму першому інтерв'ю пригадувала: «Після тих карколомних подій батько змінив документи, вигадавши історію про втрачений паспорт, бо якби показав справжній – відразу потрапив би в концтабір або й був би розстріляний. Тим, хто боровся за вільну Україну, КГБ не дало б нормально жити... Його, мабуть, врятувала моя мама, порадивши виробити нові документи. Таким чином він увів в оману кагебістів та водночас і своїх соратників – ніхто не мав про нього жодної інформації, наче він просто зник з лиця землі» [8]. З метою конспірації, вболіваючи за долю своєї родини, він поміняв документи, знищивши паспорт, перервав усі стосунки з колишніми знайомими, спалив усі фотографії, листи і навіть власну збірку віршів. У всіх документах писав, що освіта у нього п'ять класів. Так, «замаскувавшись» під людину з неповною середньою освітою, Сергій Кушніренко у 1950-1951 роках працював рахівником у колгоспі «Нове життя» у селі Михайлівка Рівненського району. Та крізь маску, очевидно, пробивалася його освіченість і природний розум, і йому пропонували посаду голови колгоспу, від якої йому вдалося відмовитися, бо, мабуть, вирішив бути якнайменше помітним. Повсякчас була йому надійною підтримкою велика сила кохання дружини Олени Тимофіївни. У 1951 році він купив хату в селі Хотинь, де по 1964 рік завідував сільським магазином. А з 1967 по 1977 рік, до виходу на пенсію, працював обпалювальником цегли на цегельному заводі № 3 Рівненського комбінату будматеріалів. Перебуваючи на пенсії, проживав у селі Хотинь до самої смерті, яка настала 5 грудня 1984 року, але так і не відкрив рідним своєї таємниці. Через шістнадцять років після смерті Сергія Кушніренка його донька Ірина та онука Світлана виявили на горішці рукописи у старій коробці, які нині є у приватному архіві родини – це щоденник та зошити з віршами.

Сьогодні Сергій Кушніренко повертається до нас у слові, передусім завдяки рідним. 7 листопада цього року виповнюється 100 років від дня його народження. Настав час гідно вшанувати поета та повернути ім'я Сергія Кушніренка в українську літературну класику, адже його вагома за змістом та цікава формою творчість ввібрала провідні політичні, культурологічні, філософські ідеї, які породжував європейський світ. А сам Сергій Кушніренко є яскравим представником покоління, що складало досить сильний інтелектуальний пласт української еміграції, впливало на перебіг та кристалізацію національного руху та належало до «празької школи» поетів в українській літературі – феномену, який не має аналогів у світовій літературі ХХ століття, оскільки безпосередньо пов'язаний з процесами національного становлення і тими катастрофами, що випали на долю української політичної нації. Назва «празька школа» об'єднала самотніх і близьких за світоглядом поетів, а саме – Юрія Дарагана, Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Юрія Клена, Олега Ольжича, Наталю Лівичьку-Холодну, Юрія Липу, Олексу Стефановича, Оксану Лятуринську, Галю Мазуренко, Олену Телігу, Сергія Кушніренка, Андрія Гарасевича та інших, які географічно проживали не лише в Празі, а й у Варшаві, Львові та інших містах Європи.

Поза сумнівом, Сергій Кушніренко, як і інші представники цього літературного феномену, належить до останніх поетів-воїнів – прадавньої, особливої касті людей, для яких боротьба була поетичним натхненням, а поезія – миттями справжності на полі честі. Автор опублікованої у «Краківських вістях» за 18-19 січня 1942 року статті «Буревістя в українській поезії», аналізуючи творчість групи поетів зазначеного ним напрямку, серед жінок виділяє Наталю Лівичьку-Холодну, Олену Телігу та Оксану Лятуринську, а серед чоловіків – Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Юрія Клена, Володимира Янева і Миколу Чирського – і пише: «Сергій Кушніренко замикає цю плеяду поетів. Його тематика – визвольна, переживання безпосереднє і щире. Поет має поважні здібності і добре опановує форму» [19]. Дмитро Донцов відносив Сергія Кушніренка до «квадриги» талановитих авторів «Вісника» поряд з Євгеном Маланюком, Олегом Ольжичем, Леонідом Мосендзом, Оленою Телігою, Юрієм Кленом [4].

Очевидно, що своїм живим натхненням такі цільні натури, як Кушніренко ненавмисне, проте відтіняють наших сучасників, своїх колег, постаючи з попелу часу.

Стосовно Сергія Кушніренка історична справедливість має бути нарешті відновлена. Бо якщо є люди, які встигають творити, – неодмінно мають бути ті, хто може зберегти створене. І подбати про посмертну славу творців, якщо вони не змогли або не встигли цього зробити. Якщо земна слава не відбулася, справа за славою посмертною.



**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Ватра (видання «Молодої громади», Найвищого учнівського Органу Української Гімnazії в Рівному). – Рівне. – 1935. – 36. 1.
2. Винничук Ю. Слово про розп'яту музу / Ю. Винничук. // Розп'ята Муза. Антологія українських поетів, які загинули насильницькою смертю. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2011. – Т. 1. – С. 9.
3. Добровичська В. Рівненська українська гімназія (1923-1939) / В. Добровичська // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії / гол. ред. Р. М. Постоловський. – Рівне : РДГУ. – 2009. – Вип. 15. – С. 127.
4. Донцов Д. Шевченко і «квадрига Вісника» львівського // Донцов Д. Літературна есеїстика. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. – С. 589.
5. Евг. М. Сергій Кушніренко / М. Евг. – Пружінь. Поезії. – Львів, 1938. 62 стор. Обгортка Ніла Хасевича // Вістник. – 1939. – Т. I. – Кн. 3. – С. 232.
6. Евг. М. Сергій Кушніренко – Пружінь. Поезії // М. Евг. – Львів, 1938. 62 стор. Обгортка Ніла Хасевича // Вістник. – 1939. – Т. I. – Кн. 3. – С. 233.
7. Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І). – Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. – Т. 2. – С. 791.
8. Жидкова О. Сергій Кушніренко: життя після смерті / О. Жидкова // Сім'я і дім. Тижневик. – 2006. – 23–29 листопада. – № 47 (518). – С. 18.
9. Жулинський М. Г. Жила з Богом у душі / М. Г. Жулинський // День. – 2011. – №1. – 11 січня.
10. К. К. Літературний рік 1938 по цей бік Збруча // Новий час (Львів). – 1939. – 2 січня.
11. К-ий Іван. В Євразійському Парижі. Колишня студентська Варшава // Сучасність. – 1982. – №4–5. – С. 168.
12. Крайлюк Л. Особливості графіки Ніла Хасевича в часописах 30-х років ХХ століття: рецепція полістилізму / Л. Крайлюк // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: 36. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 34.
13. Кушніренко С. Бувало / С. Кушніренко // Напередодні. – Львів. – 1937. – Ч. 3. – 15 листопада. – С. 5.
14. Кушніренко С. «Вдарило сонце по нивах – запалило...» / С. Кушніренко – Пружінь. – Львів, 1938. – С. 23.
15. Кушніренко С. Вірля на припоні / С. Кушніренко // Вістник. – 1936. – Т. 2. – Кн. 4. – С. 242.
16. Кушніренко С. Молодій матері / С. Кушніренко // Пружінь. – Львів, 1938. – С. 30.
17. Кушніренко С. Оклик / С. Кушніренко // Пружінь. —Львів, 1938. – С. 38.
18. Кушніренко С. Пружінь / С. Кушніренко. – Львів, 1938. – 62 с.
19. Л. Б. Буревістя в українській поезії // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 9 (4561), - 18-19 січня. – С. 3.
20. Миронець Н. «Залишив я вас малим ковбоєм, а прийду в шоломі!» / Н. Миронець // Літературна Україна. – 2013. – № 34 (5 вересня). – С. 12.
21. Назустріч. Двотижневик. Література. Мистецтво. Наука. Громадське життя. – Львів. – 1934. – 15. XI. – Ч. 22. – С. 2.
22. Новий час (Львів). – 1939. – 2 лют. – С. 9.
23. Теліга О. Листи. Спогади / упоряд. Надія Миронець. – 2-ге вид., випр. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – С. 196.
24. Теліга О. Листи. Спогади / упоряд. Надія Миронець. – 2-ге вид., випр. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – С. 198.
25. Теліга О. Листи. Спогади / упоряд. Надія Миронець. – 2-ге вид., випр. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – С. 358.
26. Теліга О. Листи. Спогади / упоряд. Надія Миронець. – 2-ге вид., випр. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2004. – С. 198.
27. Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис / О. Теліга. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2006. – С. 105.

УДК 821.161.2-6:821.112.2.09

Наталія Глушковецька

## ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ Р. М. РІЛЬКЕ В ЕПІСТОЛЯРІЇ В. СТУСА

*У статті на матеріалах епістолярної спадщини В. Стуса охарактеризовано його перекладацьку лабораторію та літературно-критичні оцінки творчості Р.М. Рільке. Авторка простежила еволюцію поглядів українського поета на літературну спадщину австрійського митця, розкрила особливості роботи над перекладами його творів.*

**Ключові слова:** епістолярій, переклад, літературна критика, поезії, творчість.

*В статье на основе эпистолярного наследия В. Стуса охарактеризовано его переводческую лабораторию и литературно-критические оценки творчества Р.М. Рильке. Автор проследила эволюцию взглядов украинского поэта на литературное наследие австрийца, раскрыла особенности работы над переводами его произведений.*

**Ключевые слова:** эпистолярный, перевод, литературная критика, поэзии, творчество.

*In the article Vasyl' Stus's translation laboratory and literary-critical estimation of the works of R. Rilke are characterized on the basis of epistolary. The author traced evolution of views of the Ukrainian poet at the literary heritage of the Austrian and revealed special features of his translation work.*

**Key words:** correspondence, translation, literary critique, poetry, creation.

З-поміж когорти класиків світової літератури, оприявлених на сторінках епістолярію В. Стуса, безумовно, одне із центральних місць належить творчій постаті видатного австрійського поета Р.М. Рільке. Це абсолютно закономірно, адже захоплення його авторською майстерністю стало одним із визначальних факторів творчого та духовного зростання українського поета. Назвавши Р.М. Рільке у «Двох словах читачеві» (1969 р.), одним із своїх найулюбленіших поетів, В. Стус зумів пронести зацікавлення його творчістю через усе життя. Лише в листах останніх років простежується певне розчарування й нечасті апеляції до сонетів Р.М. Рільке.

Епістолярні діалоги з приводу творчості Р.М. Рільке велися головно в контексті перекладацької діяльності В. Стуса. Активними та зацікавленими їх учасниками були Віра Вовк, Л. Світлична, С. Кириченко, Ю. Бадзьо, М. Коцюбинська, дружина, її сестра Олександра, рідні. Із Ю. Бадзьом та Г. Кочуром проводилися своєрідні епістолярні консультації-рецензії, спрямовані на обрання найбільш вдалого варіанту перекладу поезій австрійського митця. Водночас, серед розгорненої епістолярної перекладацької полеміки можна виокремити й певні літературно-критичні міркування В. Стуса про його творчий доробок.

Різноманітні аспекти впливу творчості Р.М. Рільке на формування поетичної особистості В. Стуса піддавалися аналітико-інтелектуальному осмисленню у працях таких науковців, як М. Коцюбинська [7], Л. Рудницький [12], Д. Стус [16], Д. Наливайко [11], М. Герман [1], Л. Юрчишин-Біловус [17], Л. Кравченко [8; 9; 10], М. Гончарук [2] та ін.

Українські стусознавці неодноразово висловлювали своє бачення мотивів, які спонукали В. Стуса до глибокого й систематичного опрацювання творчого доробку Р. М. Рільке. Зокрема, дошукуючись причин його перманентного інтересу до літературної спадщини та авторської роботи австрійця, М. Коцюбинська висловила резонну думку, що В. Стуса вабила насамперед «жадоба конкретного» у Рільке, «тяжіння до скульптурної довершеності форм, і відразу до безплотності поезії, та й саме розуміння поезії, яку Рільке розглядав передусім не як почуття, а як досвід» [7, с. 114].

Подібне, але більш розлоге пояснення мотивів Стусового зацікавлення творчістю Р. М. Рільке знаходимо у М. Гончарука: «Першопочтовхом до цього була глибинна духовна близькість обох поетів, певна спорідненість їхніх поетичних обдарувань. Окрім того, перекладання Рільке стало для українського поета ще й важливим засобом освоєння багатств західноєвропейської культури, чи не найвидатнішим виразником якої у XX ст. був австрійський «маг» поетичного слова, і своєрідною школою поетичного зростання» [2, с. 337].

Л. Кравченко, дослідниця Стусових перекладацьких інтерпретацій творчої спадщини Р. М. Рільке, вказує, що українського поета-в'язня насамперед приваблювали «європейськість та інтелектуалізм, занурення у власні душевні й емоційні глибини і, напевно, лише митцям притаманне відчуття духовної спорідненості і співпричетності до буття-людини-у-світі» [8, с. 34].

За твердженням самого В. Стуса, робота над перекладами сонетів Р. М. Рільке носила творчий характер і неабияк стимулювала його поетично-інтелектуальний потенціал та духовний універсум: «І все це – моє задоволення, якого треба кожного дня шукати, аби не знудитися білим світом» [14, с. 82]. Загалом констатуємо, що звернення В. Стуса до роботи над перекладами було спричинене декількома чинниками: бажанням досягнути таїни світової культури; прагненням пізнати особливості літературного стилю автора, необхідністю творчої реалізації. Брак життєвих емоцій, життєвої новизни, так необхідних в процесі творення поезії, інспірували (особливо в дні творчого застою) роботу над перекладами, в яких поет міг реалізувати себе, використовуючи перекладацьку діяльність задля вдосконалення власного поетичного досвіду.

Окремі дослідники творчості В. Стуса (М. Гончарук, Н. Загоруйко) подають відносну хронологічну дату початку його перекладацької діяльності над творчістю австрійця. Зокрема, акцентують на тому, що В. Стус розпочав цю роботу ще до першого арешту у 1972 р. [2, с. 337; 3, с. 187; 4, с. 70]. Однак, кореспонденції поета дають змогу окреслити чіткіші часові рамки початку його цілеспрямованої та копіткої праці над творчим доробком Р.М. Рільке. Так, у листі до Ю. Бадзя від 29 липня 1964 р. наявна інформація про спроби В. Стуса придбати твори митця: «Дуже тебе прошу: коли є змога, то дістань. З Чернівців, може, не варт замовляти. Може, допоміг би Роман Корогодський у Києві, га? Дуже було б добре, аби ти мені не вислав гонорару, а придбав би Рільке. На Бога, Юрку! Вік молитимусь на тебе» [14, с. 34]. Вірогідно, що друзі допомогли придбати омріяні книги, оскільки через декілька місяців у кореспонденції до В. Дідківського він писав: «Книжочка гарних – до біса. Нема як зразу всі читати. Я ж маю 3 томи Рільке. Бог!» [14, с. 35]. А через рік у листах до цього ж адресата В. Стус висловив свої міркування про опубліковану добірку своїх перекладів Р.М. Рільке в багатотиражній газеті «На будові» управління «Донбасканалбуд» [14, с. 38]. Ця публікація для «недрукованого» В. Стуса стала можливою завдяки старанням товариша, а згодом і кума – В. Захарченка, який у той час працював у згаданій газеті [5, с. 148].

У листах наявні згадки про ще одну підготовлену добірку перекладів з Р.М. Рільке, але вже для журналу «Всесвіт» на початку 70-х років, однак не відображено інформацію про спроби В. Стуса надрукувати згадані переклади. До речі, друк так і не вдалося здійснити. За свідченням М. Гончарука, на перешкоді стало те, що журнал у той час готував переклади з Р.М. Рільке М. Бажана, який не захотів оприлюднювати свої переклади на одних шпальтах із ідентичними перекладами інших авторів [2, с. 337].

Літературознавчо-перекладацька робота над творчим доробком австрійського класика об'єднувала широкий діапазон видів діяльності. В. Стус неодноразово перечитував твори та кореспонденції митця, конспектував їх, опрацьовував літературознавчі розвідки й створив власну літературно-критичну працю про життєвий і творчий шлях Р.М. Рільке, виробив оригінальний підхід до перекладу його літературної спадщини. Найбільше його приваблювала поетична творчість австрійця, а проза виявилася не надто цікавою для В. Стуса. У листі до дружини від 3 січня 1974 р. він просив не переписувати йому прозові твори Р.М. Рільке, віддаючи перевагу у цьому жанрі роботам Т. Еліота та Д. Донна [15, с. 64]. Проте стрімка зміна етапів і видів діяльності, інтенсивне усебічне опрацювання творчості Р.М. Рільке переконливо засвідчило непідробний інтерес В. Стуса до його літературної спадщини. Примітно, що В. Стус перекладав як ранні твори Р.М. Рільке, так і вершинні праці митця – «Дуїнські елегії» та «Сонети до Орфея», а також вірші поза збірками. Ретельне опрацювання маловідомої ранньої лірики головно відбувалося у київський період і не знайшло віддзеркалення у кореспонденціях, оскільки тогочасне листування поета ще не було насичене літературознавчою чи перекладацькою тематикою. Натомість літературознавчо-перекладацькі інтенції зрілої творчості австрійського майстра розлого висвітлені у таборовому епістолярії В. Стуса.

Кореспонденції засвідчують, що В. Стус визнавав високопрофесійними україномовні переклади поезій Р.М. Рільке, здійснені М. Бажаном. На думку В. Стуса, добажанові українські переклади творчого доробку Р.М. Рільке були невдалими та далекими від оригіналу. А ось появу версій М. Бажана, які він ретельно опрацьовував, називав ідеальною для себе школою та вважав перекладача практично єдиним українським колегою Р.М. Рільке, «чия власна сфера поетична чи не найближча до пошукуваної» [15, с. 57]. Однак вбачав і недоліки у перекладі, зазначаючи, що «Микола Платонович інколи занадто пафосний, обернений до читача» [15, с. 57]. Стверджував, що найбільшими вадами М. Бажана є «строката мова, що окошилася на стилі ряду поезій, а також його маломузичність (він чує тільки ритми маршових бубнів). От би Бажанові та Тичинине вуха!» [15, с. 57].

Водночас, аналізуючи переклади М. Бажана, митець викшталтовує власне бачення характерних ознак літературного стилю Р.М. Рільке, серед яких вирізняє самовистарчальність, самовдоволення дуїнського жерця (Р.М. Рільке – автор «Дуїнських елегій». – Н.Г.), нюансовий дриблінг, пів-чвертьтони, евфонію, геніальну музичність, всвітійснування, мову: «А мова? Райнерова мова стоїть на такому рівні, якого нашому письменству ще не скоро досягнути» [15, с. 57].

Як уже зазначалося вище, В. Стус неодноразово дискутував із Ю. Бадзьом з приводу варіантів перекладу – іноді безапеляційно приймав, іноді активно відстоював власний варіант, порівнюючи з перекладом М. Бажана. У контексті таких експлікацій, проливається світло і на інші світоглядні орієнтири

В. Стуса. Так, у листі до дружини від 5-9 лютого 1975 р., полемізуючи з приводу перекладу фінала третього сонета, він акцентував увагу на концепції поезії. Зокрема, відносив поезію до божественних категорій: «Поезія – це подих небуття. Це повів у Бозі (тобто, стан божественної субстанції, нічим не спонукуваний, просто наявні сліди саморуку природи, просто вітер усесвіту)» [15, с. 125]. З цього кута зору В. Стус висвітлював автора не як безпосереднього творця, а співтворця, через якого виявляється естетика світу. Поет, маючи у собі величне начало, повинен вдихнути душу в порожнечу, недуховне, оживити змертвіле і його безпосередній обов'язок перш за все бути відданим мистецтву, адже «світ забороняє митцеві бути особою в іншому, не космічно-буттєвому масштабі» [15, с. 125].

Неодноразово в кореспонденціях звучить думка, що для продуктивного осмислення Р.М. Рільке необхідні спокій, тиша, час аби налаштуватися та морально підготувати себе до роботи над елегіями, можливість цілісного безвідривного опрацювання творів. Так, у листі до дружини від 23-24 вересня 1974 р., В. Стус шкодував, що в нього немає так необхідної для роботи тривалості вдумування та зазначив: «Ідеально було б займатися з Рільке в одиночці, але туди пускають без «писанини» й Рільке. Отож, займатися Рільке я можу, на жаль, лише в цьому неможливому шарварку. Звідси – всі клопоти: мені не стає часу й сили на один рівень висоти». Або вже з листа до дружини та сина від 11-15 вересня 1975 р.: «...за елегії слід братися одразу за всі, бо вони – як разки в намисті – гарні на низці, а поокремо – вже не те...» [15, с. 165]. Отже, визначивши для себе основні теоретико-методологічні засади та психологічні умови літературознавчо-перекладацької роботи, В. Стус через невольничі умови існування не мав можливості їх зреалізувати. Попри те, колосальна потреба у літературно-інтелектуальній діяльності, глибокий інтерес до творчого доробку Р.М. Рільке та непохитна, надлюдська сила волі дали змогу українському поетові продовжити працювати в ув'язненні.

Цікавим є бачення українським митцем пізньої поезії Р.М. Рільке. В. Стус уважав, що вона суховата, розсудкова, з ознаками рефлексивної емоційності, тобто коли поет «пише про світ, ніби винесений за межі життєвого інтересу – десь на дорозі смерті чи кінець життєвого пробування. Це думи людини, що живе пам'яттю про світ, пам'яттю, що наглухо відгородила його від світу» [15, с. 165]. Відповідно, у пізній творчості вже не вдається розгледіти прояви перших емоцій, вражень, прагнень, тому що «поет заглядає в нічну криницю свого життя, ставши опроти неї. Але заглядає крізь товщу ста сприймань-пам'ятей. Через цей бінокль своїх-мертвих-очей він дивиться в космічну порожню, «бачачи» «світ» («світ» лише намальовано на лінзах пам'яті)» [15, с. 165]. На переконання В. Стуса автор знаходиться в ситуації «самоусвідомлення межипростору: себе в межпросторі» [15, с. 165], де проявляється амбівалентність людської психології, адже тепер життєвий інтерес поділено між тим, що донедавна було за межею, і тим, що позначало апатичний світ. Подібно й сили любові й збайдужіння починають взаємно поглинатися і надзвичайно цікаво спостерігати як «нова «реальність», ставши рухливою і йдучи з нами воднокрік, завжди дорівнює нашому інтересові до неї. А ми, йдучи за цим «інтересом», доходимо до краю. Наше життя якраз розраховане на відстань цього інтересу і в кінці – наша гибіль» [15, с. 166].

Ще у своїй літературно-критичній праці «Еріх Марія Рільке» (написаній у другій половині 1960-х років) В. Стус зауважував, що перекладати Р.М. Рільке дуже важко, оскільки «тема віршів поета, кристалізується і змістовно, і ритмічно, і інтонаційно, і навіть фонічно. Донести таку в кілька способів виявлену тему, не дубльовану, а розповнювану подібними концентратами, – мало не сізіфова робота» [13, с. 239]. Цю ж думку В. Стус продовжив та детальніше обґрунтував у листі до дружини від 10 листопада 1975 р.: «Не раз і не два, коли зміст оригіналу більш-менш зрозумілий (але тільки більш-менш), відчуваєш те, що Томас Манн називав манірністю Рільке» [15, с. 183]. Під манірністю поет розумів розлогість викладу думки, підкреслював, що це саме можна було висловити значно лаконічніше. Однак, поряд із цим В. Стус акцентував на тому, що перекладач змушений іти слідом за оригіналом, якщо вже взявся до такої роботи і «велика дяка такому авторові, що завдав мені такої прекрасної мороки!» [15, с. 183].

Ще однією характерною особливістю літературного стилю австрійського класика В. Стус уважав «стильове діонісійство», яке в ширшому значенні трактував так: «старанно вивчена, темінь існування прозоріє сама від цього старанного вивчення, прозирання себе і в себе. І темінь суті, трачена, сказати б у собі, затьмарює погляд; прозорішає суть – від того, що темінь свою передає поглядові» [15, с. 192]. В. Стус убачав, що митцеві було надзвичайно важко втримати баланс, тобто, «врятувати бачене од діонісійства, самому не впасти в цей шал – музики, стихії, доладу» [15, с. 192]. Однак, у цьому і є суть, коли митець, чуючи принаду «голосної теміні», не піддається їй, а виходить із «музичної теміні, як з ночі» (В. Стус). На переконання В. Стуса, Р.М. Рільке працював у тих сферах, де найбільше виявлялося «життєтворче», і де «це життєтворче вирує на якомусь генетичному, до зниклого дрібному мікробіологічному поверсі» [15, с. 192].

Кореспонденції з другого ув'язнення дають цінну інформацію про літературні смакові преференції автора в творчості Р.М. Рільке. Так, з листа до дружини від 16 травня 1981 р. відомо, що В. Стус найбільше цінував «пізнього, осіннього, кристалізованого» [15, с. 364] Р.М. Рільке. А вірші з раннього доробку, що їх надіслала на прохання В. Стуса дружина, називав «підмальовки», стверджуючи: «Не цього Рільке я люблю» [15, с. 364]. Відтак, перебуваючи у другому ув'язненні, В. Стус неодноразово повторював про-



хання переписувати йому саме пізнього Р.М. Рільке, читаючи якого він насолоджується. Зрештою попросив переписати і четверту дуїнську елегію «Може, не так про переклад, а про наявність – хай буде, як молитва» [15, с. 394]. Перечитуючи та перекладаючи пізнього Р.М. Рільке, В. Стус зробив висновок, що в цих віршах ««алмазний хміль душі» змінився на кристали роздумів... Здається, трохи він мені вже стає докучливий – Рільке. Надто вже він безплотний, надто – не від життя, сказав би я ще – грішний чистотою своєю в світі по страшній війні 1914-18 р., про яку йому не ходило, здається» [15, с. 427]. Або вже з листа до рідних від 6-10 травня 1984 р., в якому В. Стус знову підмітив «що більше читаю і працюю над Рільке – то більше розчарування в ньому, в його надто пухкому, надто панському, надто не-житньому хлібі» [15, с. 446]. Більше того, такий Р.М. Рільке нагадував В. Стусові лева, володаря дикої савани, який вийшов із перукарні – із поголеною гривою, припудрений і промашений живними кремами, підодеколонений і з білосніжним жабо на шиї; з лапами схованими в вузькі галанці, штиблети з ажурно-золотими пряжками, «Одне слово, лев, поданий стилістикою рококо. Не знаю, чому, але такий Рільке мене дратує, надто він не вірільний, надто жіночний, а це чоловічій не пасує – навіть такому оригіналові, як він» [15, с. 446].

У кореспонденції до Х. Бремер від 23 липня 1979 р. В. Стус зіставляв специфічні особливості власних життєвих і духовних пріоритетів та Р.М. Рільке: «Шкода, мій світ є інший від того, в якому жив Рільке. Моя душа шукає не тільки краси, але й прагне вищих сфер, справедливості і правди. Тут криються всі проблеми мого життя» [14, с. 174]. Такі Стусові рефлексії, очевидно, зумовлені тривалою роботою на творах Р.М. Рільке, які спрямовані насамперед на задоволення літературно-естетичних смаків читача та насичені філософськими роздумами про одвічні питання буття. Натомість, В. Стус не лише письменник, а й борець-правдолюб, життя і творчість якого це постійне протистояння несправедливості.

В останні роки життя В. Стус виявляв інтерес і до своїх старих мордовських перекладів «Сонетів до Орфея», маючи на меті «накинути на них свіжим оком» [15, с. 451], хоч і зізнавався, що найбільше йому подобаються попередні вірші Р.М. Рільке (Нові вірші, ч.1, 2), а «в сонетах і елегіях його хист уже випав у кристали (вийшло щось схоже до пізнього Гете: дуже мудро і – сухувато, не кров'ю серця)» [15, с. 451]. Роздумуючи про поетичну творчість Р.М. Рільке переходить до визначення сутності справжньої поезії взагалі. Так, будучи добре знайомим із специфічним процесом творення віршів та пройшовши власні творчі етапи, В. Стус стверджував: «Безплотність поезії – біда, якої зазнають або надто молоді поети, або надто старі. А поезія – посередині: там, де людина вже не надто романтична і ще не надто мудра. Там, де людина живе, а не: збирається жити, чи спогадує пережите» [15, с. 451].

Особливе місце у В. Стуса належало поемі Р.М. Рільке «Орфей, Еврідіка й Гермес»: «Так я люблю цю міні-поемку, так шаную окремі рядки з тексту». До згаданого твору у нього було особливе ставлення через образ Еврідіки, життєвим втіленням якої для В. Стуса стала дружина Валентина: «Ось це, Вальочку, Еврідіка. Тобто – Ти. А Еврідіка – суть поемки Рільке, її головна тема, така близька мені тепер, особливо після нашого не-побачення», – писав В. Стус у листі до дружини від 1 серпня 1984 р., маючи на увазі події 16 липня, коли він, не зумів подолати бар'єр передпобаченнєвих принижень і був позбавлений останньої можливості зустрітися з дружиною, сином та сестрою. Ми солідарні із думкою О. Калашник, що порівнюючи дружину із Еврідікою автор листа опосередковано натякав на темні сили радянської тоталітарної дійсності, які розлучили українського Орфея з його коханою [6, с. 215].

Варто зазначити, що В. Стус навіть дещо несміливо брався до перекладу цього твору, оскільки «побоювався пізнавати текст, перекладаючи, аби не загубити, боронь Боже, дорогого враження» [15, с. 469-470]. Це непересічний випадок перекладацької діяльності, коли зміст опрацьовуваного твору тісно переплітається із особистим життям перекладача та навіть йому інтимні думки і переживання. В. Стус побоювався не важкості перекладацької праці, а підсвідомого розуміння подібності тематичних мотивів твору із власними життєвими обставинами: тривалою розлукою із коханою дружиною, багаторічними очікуваннями скороминучих зустрічей із своєю половинкою: «І думаю собі, Вальочку: це все – про Тебе, про мою-Тебе, тобто ту-Тебе, якої, може, Ти добре й не знаєш, а хіба здогадаєшся – з моїх очей, рядків моїх, поглядів моїх» [15, с. 470]. Листи засвідчують, що попри непрості особистісні переживання під час роботи над перекладом поеми, В. Стус залишився задоволений результатами своєї праці, хоча й до кінця не усвідомив чим саме: «Рільке, текстом оригіналу чи перекладом» [15, с. 470].

Аналіз розлогих епістолярних роздумів В. Стуса дає змогу стверджувати, що опрацювання творчості Р.М. Рільке було одним із провідних напрямків його перекладацької та літературознавчої діяльності. Епістолярна спадщина є одним із цінних джерел, що дає виражені та мотивовані оцінки літературної спадщини австрійського митця. У захопленій есеїстиці дотюремних листів та кореспонденцій періоду першого ув'язнення проглядається образ ідеального поета, апофеоз жанрових пошуків та естетичних смаків Р.М. Рільке. Натомість у листах часів другого ув'язнення віддзеркалено критичніше бачення літературної спадщини майстра. З-поміж недоліків В. Стус вирізняв: безплотність поезії, її відірваність від життя, індиферентність творіння до інтересів свого народу; манірність тощо. Проте, попри окремі гострі зауваження, поетичний стиль й творчий доробок Р.М. Рільке загалом імпонували В. Стусу та здійснили значний вплив на його становлення як поета, перекладача і літературознавця.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Герман М. В. Поетичні твори Р. М. Рільке у перекладах В. Стуса / М. В. Герман // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія. – 2008. – Вип.12. – Т. 1. Проблеми сучасної світової літератури. Проблеми сучасного перекладознавства. – С. 185–189.
2. Гончарук М. Р. М. Рільке «Сонети до Орфея» / М. Гончарук // Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Переклади. – Львів, 1998. – Т. 5 (додатковий). – С. 337–347.
3. Загоруйко Н. А. Листи Василя Стуса як феномен епістолярної творчості / Н. А. Загоруйко // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. – Вип. 21. – С.185–196.
4. Загоруйко Н. А. В. Стус та Р. М. Рільке – естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса) / Н. А. Загоруйко // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. – Вип. 23. – С. 68–80.
5. Захарченко В. Він переміг / В. Захарченко // Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів і роздумів / Упоряд. В. Овсієнко. – К. : ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2013. – С. 143–152.
6. Калашник О. Український Р.М. Рільке. «Орфей. Еврідика. Гермес» / О. Калашник // Всесвіт. – 2006. – № 7–8. – С. 212–218.
7. Коцюбинська М. Х. Мої обрії: в 2 т. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 386 с.
8. Кравченко Л. Василь Стус – інтерпретатор поезії Р. М. Рільке : Монографія. / Л. Кравченко. – Дрогобич : Коло, 2008. – 340 с.
9. Кравченко Л. Рейнер Марія Рільке і Василь Стус: особливості поетики / Л. Кравченко // Слово і час. – 2003. – № 9(513). – С. 35–43.
10. Кравченко Л. Феномен майстерності Стуса-перекладача. На матеріалі поезій Р. М. Рільке / Л. Кравченко // Дивослово. – 2008. – № 1.– С. 53–58.
11. Наливайко Д. Василь Стус – перекладач / Д. Наливайко // Всесвіт. – 1991. – № 1. – С. 183–185.
12. Рудницький Л. Василь Стус і німецька література / Л. Рудницький // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1987. – 463 с.
13. Стус В. Еріх Марія Рільке / В. Стус // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Т. 4. – Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборного зошита. – Львів : Просвіта, 1994. – 544 с.
14. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1997. – Т.6 (додатковий). – Кн. 2. – Листи до друзів та знайомих – 263 с.
15. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / В. Стус. – Т.6 (додатковий). – Кн. 1. – Листи рідних. – Львів : Просвіта, 1997. – 495 с.
16. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Д. Стус. – К. : Факт, 2004. – 368 с.
17. Юрчишин-Біловус Л. Інтертекстуальні виміри міжлітературного діалогу Рільке-Бажан-Стус (на епістолярному матеріалі) / Л. Юрчишин-Біловус // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Львів, 2004. – С. 246–252.

УДК 821.161.1+821.161.1/091

Інна Гук

## ПЕРЕКЛАД І. ФРАНКА ПОЕМИ М. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ» ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*У статті охарактеризовано доробок І. Франка як перекладача, висвітлено роль і значення перекладу поеми «Мертві душі» М. Гоголя І. Франка для української літератури.*

**Ключові слова:** переклад, перекладацька діяльність, дослідник, теорія і практика перекладу.

*В статье характеризуется наследие И. Франко как переводчика, также раскрывается роль и значение перевода И. Франко поэмы «Мертвые души» Н. Гоголя для украинской литературы.*

**Ключевые слова:** перевод, переводческая деятельность, исследователь, теория и практика перевода.

*The article characterized legacy Franko as translator also highlights the role and importance of the poem «Dead Souls» by Nikolai Gogol Franko Ukrainian literature.*

**Key words:** translation, translation activities, research, theory and practice of translation.

У розвитку національного літературного процесу ХІХ – початку ХХ століття художній переклад відіграв надзвичайно важливу роль. У цей період відбувалося становлення нової української літератури. Найбільш вагомий внесок у перекладацьку діяльність зробили П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, Леся Українка. Основною метою перекладачів було ідейно-тематичне та жанрово-стильове збагачення рідної літератури.

Основну вагу в осмисленні перекладу як історико-літературної проблеми мають погляди І. Франка. Для нього переклад був найвагомішим явищем у розвитку національної літератури, І. Франко оцінював його роль із позиції літературознавця і практика: «Добрі переклади важливих і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [10, с. 7].

У розвідці ми ставимо за мету докладніше висвітлити погляди І. Франка на творчість М. Гоголя та розглянути його діяльність як перекладача та літературного критика поеми «Мертві душі».

Окремі аспекти проблеми «Іван Франко як перекладач та популяризатор творчості М. Гоголя» висвітлені в наукових працях учених-франкознавців Ф. Погребенника [7], М. Пархоменка [14], М. Возняка [2], Ф. Арвата [1], М. Москаленка [5], Н. Крутікової [3]. Необхідно також зазначити, що на сьогодні й досі немає жодної ґрунтовної праці, у якій би художня спадщина М. Гоголя розглядалася у творчих рецепціях І. Франка.

Історична значущість діяльності Франка-перекладача полягає в тому, що у цій галузі він ствердився як новатор, як митець, що відкрив нові шляхи у розвитку художнього перекладу. Для теорії та практики перекладу велике значення мають дослідження І. Франком теоретичних питань у галузі перекладу, а також його титанічна перекладацька практика [1, с. 5].

Ніхто з українських митців у своїх перекладах не спромігся охопити таку величезну кількість творів різних країн, як І. Франко. Він перекладав не лише зі слов'янських та загалом європейських літератур, його інтереси сягали Азії, Америки, Австралії. М. Москаленко, наприклад, так характеризує чималу працю Франка-перекладача: «Величезна антологія Франкових поетичних і прозових перекладів охоплює близько п'яти тисячоліть світової культурної історії, що таким чином вперше постала перед українською громадськістю як велика множина духовних надбань та досягнень людства, без прилучення до яких марно було б сподіватися скільки-небудь повноцінного національно-культурного і державного відродження України» [5, с. 206].

Інший дослідник Франкової творчості М. Пархоменко зауважує: «Франко знав як англійську, французьку, німецьку, античні літератури Греції та Риму, так і старосврейську та індійську літератури. Зо всіх цих літератур маємо його чудові переклади на українську мову, і не рідко українці завдячують йому першим знайомством з багатьма поетами західних та східних народів» [14, с. 11].

І. Франко намагався «не наслідувати чужих... вчитися від них методи, форми, підглядати, звідки вони черпають у своїм житті живу воду поезії, і дошукуватися так само і в нашій житті подібних джерел» [8, с. 369]. Письменник не лише сам дотримувався цього принципу, а й радив іншим прислухатися до його слів. Перекладацька діяльність заохочувала І. Франка до написання і власних оригінальних творів. Так, у листі до М. Драгоманова він просив дати оцінку його твору: «... що Ви скажете про «Каїна»? Він сидів мені в мозку ще від часу, коли я переклав байронівського Каїна» [9, с. 203].

Відомо, що в процесі формування письменницького світогляду Івана Франка надзвичайно важливу роль відіграла і російська література. У дослідженні Ф. Погребенника «Іван Франко в українсько-російських літературних взаєминах» читаємо: «Стимулами для виступів І. Франка з питань російської літератури були його постійне зацікавлення художніми цінностями братнього народу, бажання поділитися своїми думками про них, підтримати талановитих письменників, зробити їхні твори надбанням рідної культури» [7, с. 81]. Письменник здійснив титанічну працю, перекладаючи твори російських класиків М. Салтиков-Шчедріна, М. Лермонтова, О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Чернишевського, М. Некрасова, М. Достоевського, О. Герцена українською мовою.

Іван Франко упродовж свого життя активно досліджував явища російської літератури. Найбільше його цікавили письменники українці за походженням. І. Франко намагався популяризувати їхні твори на сторінках таких видань, як «Народ», «Світ», «Літературно-науковий вісник». Перекладаючи твори російських митців, він хотів донести до українського читача найкраще з їхнього літературного доробку. Іван Франко вважав, що праця перекладача надзвичайно важлива, тому писав, що «...поряд імен Пушкіна, Гоголя та Лермонтова стоять імена Гнєдича, що переклав Іліаду, та Жуковського, що між іншими також переклав Одиссею» [9, с. 203].

На початку 80-х років XIX століття І. Франко почав активно працювати над творчістю М. Гоголя. Віддаючи належне творам української тематики, митець найбільше уваги приділив «Мертвим душам». Йому імпонували викривальні ідеї у творі письменника. І. Франко вважав, що твори М. Гоголя відіграли важливу роль у формуванні реалістичної літератури в Україні. Часто правдиве та гостре викриття кріпосницького ладу, реалістичні образи, створені М. Гоголем, слугували зразком для І. Франка. Він також відзначав, що велике значення мали твори письменника для української літератури. У статті «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.» автор пише про вплив творів М. Гоголя на творчість Є. Гребінки: «...здобула собі деяку популярність і в нас повість «Чайковський», – подекуди наслідування Гоголевого «Тараса Бульби»...» [12, с. 266]. У цій статті І. Франко відзначає також драматичні переробки Гоголівських творів М. Старицьким. «Із його драматичних продукцій на 70-ті роки припадають «Різдв'яна ніч», оперета по Гоголю... Не друкованою досі лишається його драматична переробка Гоголевого «Тараса Бульби» як лібрето до опери Лисенка...», – зазначає І. Франко [12, с. 336].

У Галичині твори М. Гоголя були досить відомими. Найбільшу популярність мала повість «Тарас Бульба». «Поширились у Галичині й українські переклади Гоголя («Тарас Бульба» в перекладі П. Ф. Голубацького (1850 р.), «Вечори на хуторі біля Диканьки» – переклад К. Климковича (1865 р.), «Вечорниці на хуторі під Диканькою, пущені в світ пасічником Рудим Паньком» у перекладі М. Обачного та Лесі Українки (1886 р.)» [3, с. 113]. Не зважаючи на це, довгий час творчість письменника була відома лише вузькому колу читачів. Зазвичай перекладалися і були популярними твори на українську тематику. За переклад творів сатиричного характеру, у яких найкраще виражався викривальний реалізм письменника, ніхто не брався.

І. Франко цінував здатність М. Гоголя створювати яскраві, правдиві та викінчені образи у своїх творах. Особливо імпонував йому викривальний характер гоголівського реалізму в комедії «Ревізор» та поемі «Мертві душі». І. Франко у своїй праці «Із секретів поетичної творчості», розмірковуючи над питанням, що таке поетична краса, писав: «Раз назавжди ми мусимо сказати собі: для поета для артиста нема нічого гарного або бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступне для його творчості, все має право для штуки. Не в тім справа, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження викличе він при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси. .... Гоголівські фігури, такий Хлестаков, Сквознік-Дмухановський, Ноздрьов, Плюшкін певно не взірці ані фізичної, ані моральної краси, а проте вони безсмертні, безсмертно гарні артистичною красою» [13, с. 118].

Іван Франко розпочав переклад поеми «Мертві душі», маючи вже досить серйозні напрацювання. Він зауважував: «Працюючи над європейськими і слов'янськими літературами, я намагався передусім перекласти те, що в них найкраще, на українську мову... У 1879 р. був опублікований мій переклад «Кайна» Байрона, а в 1882 р. перша частина «Фауста» Гете з розвідкою про цей твір. Того ж року переклав я також «Мертві душі» Гоголя...» [11, с. 79]. У бібліотеці І. Франка були зібрані майже всі здійснені в той час переклади Гоголя. Він уважно стежив за ними і склав на прохання Сперанського повну бібліографію надрукованих творів Гоголя на «малоруську мову» [6, с. 17].

Із листа І. Франка до М. Драгоманова від 1877 року ми дізнаємося, що письменник задумав «видати бібліотеку найзнаменитіших романів і повістей заграничних, переведених на наше» [8, с. 56]. Така думка виникла у нього ще рік тому, та й друзі, яким він повідомляв про це, підтримали його. У першу чергу письменник вирішив зробити переклад та видати «Мертві душі» М. Гоголя. На той час на заході України такі твори, як «Ревізор», «Мертві душі» були маловідомі, хоча в Європі та Росії поеми письменника мали велику популярність, однак проблематично було їх знайти. ««Мертвих душ» нема, бачу, на всю



Галичину й одного примірника, і я просив Григоровича, щоби бодай що-то прислав із Києва», – зазначав І. Франко [8, с. 57].

Із якими труднощами зіткнувся І. Франко, перекладаючи поему «Мертві душі», ми дізнаємося з його листів до І. Белея. У листі від листопада 1881 року письменник пише, що ««Мертві душі» і посилка Гладиловича були у нас в селі через свята», а далі повідомляє: ««Мертвих душ» усього буде так, як я казав, 16 аркушів. Посилаю нині главу VII, – надіюсь, що за два тижні буде зовсім кінець перекладу, ще 100 сторінок». [8, с. 299]. У наступному листі від 27 листопада 1881 року І. Франко знову нагадує І. Белею: «Переводжу потрохи «Мертві душі», – може в четвер зашлю дещо», а далі шкодує, що «у нас словника російського путнього нема, – здався би для перекладу «Мертвих душ»» [8, с. 301]. У лютому 1882 року в перших рядках листа І. Франко повідомляє: «Шлю кінець «Мертвих душ». Проси Гладиловича, щоб прислав як можна скоріше решту грошей...» [8, с. 304]. Нестача коштів і пошуки поеми не зашкодили Івану Франку зробити переклад першого тому «Мертвих душ» М. Гоголя. Таким чином, робота тривала близько чотирьох місяців і була завершена на початку 1882 року.

Видавництво газети «Діло» здійснило задум І. Франка видати бібліотеку найкращих світових творів в українському перекладі. Поряд з письменником над перекладами працювали І. Белей, М. Подолинський, М. Павлик, А. Борковський. Як писав Іван Франко в статті «Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р.: «...почала редакція «Діла» з роком 1881 видавати в додатку «Бібліотеку найвідоміших повістей», у яких протягом десятиліття опубліковано 34 томи, до чого треба додати нумерований том мого перекладу «Мертвих душ» Гоголя» [12, с. 431]. У книзі, окрім самого твору, було вміщено портрет М. Гоголя та «Слово від видавництва», у кінці допис перекладача про зміст другого тому, ім'я автора перекладу вказано не було [4].

Питання авторства «Слова від видавництва» ґрунтовно дослідив М. Возняк у розвідці «Хто автор «Слова від видавництва» до франкового перекладу «Мертвих душ» Гоголя». Літературознавець глибоко аналізує та порівнює стиль написання «Слова від видавництва» з короткою інформацією про долю другого тому «Мертвих душ», надруковану в цій же книзі, і яка, на думку М. Возняка, беззаперечно належала перу І. Франка. Наводячи низку доказів, автор приходить до висновку, що в «Слові від видавництва» твір того самого автора, що й написав «Про реалізм в штуці», тобто Михайла Подолинського. Якщо І. Франко так і не брався до написання біографії М. Гоголя для «Світу», а просив про це М. Драгоманова, то, ймовірно, він не робив цього і для перекладу «Мертвих душ», у якому не було вказано його ім'я як перекладача [2, с. 79].

Не лише І. Франко високо цінував творчість М. Гоголя, а інші українські письменники та видатні діячі театру намагалися популяризувати його твори в Україні і донести до українського читача слова видатного майстра. Українською мовою М. Гоголя перекладали Леся Українка, М. Старицький, Олена Пчілка, М. Садовський.

Після виходу першого тому «Мертвих душ» у перекладі І. Франка у 1882 році наступний переклад з'явився лише у 1934 році і належав Григорію Косинці (під редакцією В. Підмогильного). У 1935 році – переклад за редакцією А. Хуторяна, Ф. Гавриша, М. Щербака (два томи поеми). У 1948 році вийшов переклад за редакцією К. Шмиговського, а у 1952 році – переклад за редакцією І. Сенченка (два томи поеми).

Один із найвідоміших дослідників перекладу «Мертвих душ» Ф. Арват слушно вказує: «Франко враховував помилки інших перекладачів Гоголя і щоб донести до українського читача основний пафос поеми, побудував свій переклад на інших принципах... Враховуючи значення і стиль тих чи інших слів і виразів, Франко відповідно перекладав книжне російське – книжним українським, розмовне – розмовним, просторіччя – просторіччям, до фразеологізму підбирав відповідний, а якщо у мовній одиниці не було відповідного, то передавав його зміст, емоційний і стилістичний колорит описово, використовуючи інші, але рівнозначні мовні засоби» [6, с. 20].

Ф. Погребенник, аналізуючи переклад І. Франка, віддає належне письменникові та його нелегкій праці й зауважує: «Каменяреві треба було виробляти, спираючись на тогочасну, ще до кінця не вироблену літературну мову в Галичині, на свій невеликий досвід, принципи відтворення багатой мовної сатиричної палітри «Мертвих душ», їх стилістичної своєрідності» [7, с. 89].

Перед І. Франком постало складне завдання щодо перекладу, у нього не було жодних досліджень про М. Гоголя, та й саму поему письменника було вкрай важко знайти, але письменник безперечно впорався з ним. Вихід «Мертвих душ» мав велике значення, оскільки відкривав українцям один з найвидатніших творів письменника. Звичайно, можна погодитися з думкою Ф. Арвата, висловленою щодо Франкового перекладу: «Безперечно, переклад І. Франка є перекладом свого часу, і з сучасної точки зору дещо в ньому застаріло. Він не позбавлений недоліків, але вони в основному обумовлені об'єктивними причинами: специфікою розвитку української літературної мови на Західній Україні і надто тяжкими умовами роботи письменника над перекладом» [1, с. 23]. Переклад поеми «Мертві душі» був надзвичайно важливою та нелегкою роботою, оскільки російська мова дуже різнилася з тогочасною мовою в Галичині, і не маючи при цьому професійних слоників, зробити такий переклад було вкрай важко.

Підсумовуючи все сказане, відзначимо, що Іван Франко високо оцінював творчість російського письменника М. Гоголя і намагався популяризувати його твори в Галичині. Він уважав письменника талановитим сатириком, який викривав картини кріпосницької дійсності. Перекладацька діяльність І. Франка, зокрема переклад поеми «Мертві душі», сприяли розвитку в українській літературі реалістичної течії. І. Франко чітко усвідомлював, що перекладач повинен не дослівно перекладати іншомовний твір українською мовою, а стилістичні засоби оригіналу перекладати відповідними засобами української мови, у результаті чого читач зможе краще відчувати думки та почуття, що передавав автор оригіналу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Арват Ф. С. Иван Франко как переводчик («Мертвые души» Н.В. Гоголя в переводе И. Я. Франко) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филолог. наук. – Черновцы, 1968. – 25 с.
2. Возняк М. Иван Франко – популяризатор передової російської літератури / М. Возняк. – К. : Видавництво академії наук УРСР, 1953. – 58 с. / АНУРСР. Інститут суспільних наук.
3. Крутікова Н. Є. Иван Франко про Гоголя // Гоголь і українська література XIX ст. / Н. Є. Крутікова. – К. : Держлітвидав, 1954. – 166 с.
4. Миколай Гоголь. Мертви душъ, або Вандровки Чичикова. Тема Миколая В. Гоголя. Накладом редакції «Дела». – Львов : 3 друкарні т-ва им. Шевченка, под. зарядом К. Бернарського, 1882. – 280 с.
5. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / Михайло Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 7–8. – С. 192–206.
6. Нинель Арват, Федор Арват. О первых украинских переводах произведений Н.В. Гоголя // Ніжинська старовина. Ніжинознавчі студії № 6: збірник регіональної історії та пам'яткознавства / гол. ред. кол. О.Б. Коваленко, заст. гол. ред. кол. О. М. Титова / Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПІК. Випуск 8 (11). – К., 2009. – С. 15–20.
7. Погребенник Ф.П. Иван Франко в українсько-російських літературних взаєминах / Ф. П. Погребенник. – К. : Дніпро, 1986. – 301 с.
8. Франко І. Я. До М. П. Драгоманова / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 48: Листи (1874-1885) / [упоряд., комент. В. В. Громової, Н. Л. Калениченко, В. Н. Климчука, О. Ф. Ставицького, Н. І. Чорної; ред. тому Н. Л. Калениченко]. – К. : Наукова думка, 1986. – 767 с.
9. Франко І. Я. До М. П. Драгоманова / Іван Якович Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 49 : Листи (1886-1894) / [упоряд., комент. Н. О. Вишневської, М. Н. Павлюка, А. М. Полотай, К. М. Секаревої; ред. тому Ф. П. Погребенник]. – К. : Наукова думка, 1986. – 810 с.
10. Франко І. Я. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання / Іван Якович Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 39: Літературно-критичні праці (1911-1914) / [упоряд., комент. В. П. Колосової, В. І. Кречотня, Г. І. Павленко ред. тому В.І. Кречотень]. – К. : Наукова думка, 1983. – 703 с.
11. Франко І.Я. Curriculum vitae / Іван Якович Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893-1895) / [упоряд., комент. Л.А. Гаєвської, П. П. Гонтаря, Л. М. Гончарука, І.О. Динисюка; ред. тому В. Л. Микетась, А. М. Халіманчук]. – К. : Наукова думка, 1980. – 462 с.
12. Франко І. Я. Нариси історії українсько-руської літератури до 1890 р. / Іван Якович Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890-1910) / [упоряд., комент. В. І. Кречотня, Т. Г. Третяченко; ред. тому П. Й. Колесник]. – К. : Наукова думка, 1984. – 680 с.
13. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / Іван Якович Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899) / [упоряд., комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця та ін.; ред. тому Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. – К. : Наукова думка, 1981. – 595 с.
14. Франко Іван Якович. Про російську літературу: (Статті та висловлювання) / Зібрав і впоряд. М.М. Пархоменко. – Львів : Вільна Україна, 1947. – 280 с.

УДК 821.161.2 – 1.09 Стус: 130.2

Тереза Левчук

**БЕЗ ГРИ І ГРИМУ (ПРО ПОЕЗІЮ ВАСИЛЯ СТУСА)**

*Творчість Василя Стуса розглянуто у світлі ігрової теорії культури (Й. Гейзінга), зокрема поезії. Будучи робленою (штучною) порівняно з дійсністю, поетична творчість вимагає від людини гри. Психологічний тип окремих митців спростовує постулат «мистецтво-гра». У випадку Стуса немає чіткого розмежування мистецтва й життя, а творчий потенціал письменника реалізується на мовному рівні, на рівні гри в слова. Мистецький феномен Стуса визначає глибоке взаємопроникнення екзистенційного переживання на змістовому рівні та вишуканої доцільної форми.*

**Ключові слова:** поезія, гра в слова, мовний образ, вірш, зміст, форма.

*Творчество Василя Стуса рассматривается в свете игровой теории культуры (Й. Гейзинга), собственно поэзии. Будучи деланой (искусственной) в сравнении с действительностью, поэтическое творчество требует от человека игры. Психологический тип отдельных художников опровергает постулат «искусство-игра». В случае Стуса нет четкого разграничения искусства и жизни, а творческий потенциал писателя реализуется на языковом уровне, на уровне игры в слова. Художественный феномен Стуса определяет глубокое взаимопроникновение экзистенциального переживания на содержательном уровне и изысканной целесообразной формы.*

**Ключевые слова:** поэзия, игра в слова, языковой образ, стих, содержание, форма.

*The works of Vasyl Stus are examined in the light of the game theory of culture (J. Huizinga), poetry in particular. Poetic work requires a person to play, as it is somewhat synthetic (artificial) if compared with reality. The psychological type of definite artists refutes the postulate «art-game». Taking into consideration Stus, there is no clear separation of art and life, and creativity of the writer is shown on the linguistic level, the level of word games. Stus' artistic phenomenon defines a profound interpenetration of existential experience on a semantic level and elegant form.*

**Key words:** poetry, word game, speech pattern, poem, content, form.

**Постановка проблеми.** Творчість Василя Стуса традиційно й небезпідставно розглядають у контексті його трагічної біографії. Такий аспект розгляду означив ще в опублікованій 1986 року статті Юрій Шерех: «Як відірватися від героїчної біографії творця й говорити про вірші як факт літератури?». Ґрунтовна праця дослідника продемонструвала, що такий розгляд можливий і потрібний. Аналіз творів Стуса з огляду на їх мистецьку вартість перспективно різноаспектний і виявлення в них елементів гри бачиться продуктивним.

**Аналіз основних досліджень із проблеми.** Життя і творчість Василя Стуса стали предметом значної кількості розвідок, матеріали яких на сьогодні складають цілий напрям україністичного літературознавства – стусознавство. Є в цьому переліку визнані авторитети (Ю. Шерех, І. Дзюба, М. Жулинський, М. Коцюбинська, М. Павлишин, Т. Гундорова, Є. Сверстюк, Е. Соловей, Б. Рубчак, О. Тарнавський) та представники молодшого покоління науковців. Вичерпний аналіз публікацій Стуса та про Стуса дав І. Дзюба у передмові до вибраного «Палімпсеста» 2003 року.

Після цієї статті вийшло кілька монографічних книг про життя і творчість Василя Стуса в авторстві Д. Стуса, Ю. Бедрика, О. Рарирьцога, Г. Віват, з'явилися окремі статті.

Виокремлення невирішених питань, яким присвячено статтю. У стусознавстві склалася ситуація фактичного розділення досліджень ідейно-змістових або ж художніх особливостей творів поета. У статті ми спираємося на окремі праці, ідеї яких суголосні з нашою проблемою, насамперед розвідки Юрія Шевельова та Михайлини Коцюбинської. Методологічною основою статті є роботи Й. Гейзінґи та М. Моклиці. **Мета дослідження.** Простежити вміст ігрового елемента в поезії Василя Стуса.

**Виклад основного матеріалу** з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. До творчості Василя Стуса, осяяної його життєвим подвигом, не можливо не ставитися з пієтетом. І які б не лунали протести щодо канонізації постаті поета й громадянина, повністю абстрагуватися від особи автора при аналізі його творів важко, бо життя і творчість злилися. Симптоматичним видається зміна назви у книзі одного з найчемніших дослідників – сина поета Дмитра Стуса. Першу книгу 1992 року він назвав «Життя і творчість В. Стуса», а вже наступна 2002 року має назву «Василь Стус: життя як творчість». За штампом «видання виправлене» стоять глибокі зміни, переосмислення. Припускаю, що автор книг не ставив собі за мету поцінувати творчість Василя Стуса виключно як художній феномен, книги свідчать про кропітку й вкрай необхідну пошукову, дослідницьку роботу з коментарями щодо творів. Однак вже

саме перейменування книги засвідчує факт, який очевидно лежить на поверхні: творчість Василя Стуса нерозривно пов'язана з життям у найглибшому сенсі.

Ми змінимо вектор і сформулюємо проблему: творчість як життя. Тобто спробуємо простежити процес становлення життєвого матеріалу як факту мистецтва. Таке формулювання тільки на перший погляд хрестоматійне й здається цілком з'ясованим. Ще від античності тягнеться теза про міметичну природу мистецтва, відтак дійсність (реальність, життя) певною мірою протиставляється мистецтву, яке відображає/наслідує її (за Аристотелем), або ж відтворює вже копію ідеалів (за Платоном). Якщо митець вдало здійснив це наслідування/відображення, ми маємо справу з життєподібним штучно створеним (робленим) художнім зразком, який має естетичну вартість, але не дає матеріальної вигоди. Усі митці прагнуть виразитися не чекаючи винагороди на власну творчість (заробляння то вже справа наступного ряду спонукань). З іншого боку, мистецтво (і в аристотелівському, й у платонівському варіанті) імітує дійсність, містить елемент несправжності, вигадки, домислу, фантазії. Мистецтво слова у цьому плані якнайкраще це ілюструє. Фактично ми привели аргументи Йогана Гейзінга на користь ігрової природи мистецтва. У своїй відомій книзі «Homo Ludens» («Людина-гравець») Гейзінга вивів струнку концепцію такої моделі культури, якій властиве створення вигаданих штучних середовищ, що не є «справжнім життям», а містять в собі елемент гри. На його думку, культура постала з гри та впродовж усього розвитку більшою чи меншою мірою у всіх своїх різновидах використовує ігрові прийоми.

На сьогодні вже усталилася ідея присутності елементів гри у створенні будь-яких мистецьких явищ, однак повністю стереотипи упередження ще не подолано. Людині якось не хочеться миритися з тим, що високе мистецтво, яке ставить її у рівень з Богом і природою, близько стоїть до несерйозної гри. Хоча Гейзінга аргументовано доводить, що гра – це надзвичайно серйозна річ. Попередники та послідовники його ідей тільки підтвердили цю тезу. З іншого боку, співвідношення мистецтво/дійсність завжди було проекцією глобальнішої опозиції штучне/природне. Слово *штучне* у цьому контексті можна замінити на *роблене*. Якщо звузитися від мистецтва до художньої літератури, то вона має багато смислових наповнень, головними серед яких є фікція, вигадка, фантазія.

Мистецтво слова найпереконливіше підтверджує теорію Гейзінга, бо саме слово й є результатом гри фантазії. Наприклад, мова. «Творячи мову, дух постійно «мерехтить», перестрибує з рівня матеріального на рівень думки, власне, грається тією чудесною номінативною здатністю. За назвою кожного абстрактного поняття ховається щонайсміливіша з метафор, і що не метафора – то гра словами. Отак людство, надаючи життю словесне вираження, творить поруч із світом природи свій другий, поетичний світ» [1, с. 11].

Й. Гейзінга припускає думку, що поетична функція, на відміну від релігії, науки, правосуддя та політики, які в більш високоорганізованих формах суспільства поступово втрачають точки дотику із грою, так і лишається в її рамках. Філософ інклінує до грецького смислу слова *poiēsis* як артистично-словесної творчості. Аристотель засвідчив розмежування метризованого і простого різновидів письма. З його ж подачі поезію інколи ототожнюють з «техне» – майстерним умінням робити щось.

Однак у часи античності поезію трактували поза межами мистецтва (ремесла, вміння, навичок) як натхненну музами, визнаючи тим самим її надприродне начало. Особливість слова фіксує його широке розуміння як синоніму художньої літератури, мистецтва слова. Аж до XIX століття поезією називали всю художню літературу.

Якщо говорити про «технічну» сторону, то в царині мистецтва слова поезія безсумнівно передує прозі. *Prosa oratio* прислужувалася людині, *versa oratio* демонструвала її хист. Віршована мова завжди була засобом перетворення звичайного слововживання в іншу реальність.

Віршування вже саме з себе є грою. Ускладнення мови римою, строфікою, розміром виявляє азарт письменника. Але вміло віршувати ще не означає створювати справді художні твори. Як відомо, віршем писали навіть судові справи, не говорячи вже про трактати на кшталт «Мистецтво поетичне» Нікола Буало.

Серед висловлювань Стуса є багато провокативних, точніше дискусійних, таких, які викликають чи мали б викликати різнобічне тлумачення. Одне з них прямо стосується нашої теми. «Ненавиджу слово «поезія». Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші» («Двоє слів читачеві») [5, Т. 1, кн. 1, с. 42]. Безперечно, що професійний філолог, літературознавець та поет, пишучи ці рядки, мав на увазі певні аспекти понять поезія та вірші, і, очевидно, вкладав у них власний зміст. Для прояснення сказаного продовжимо цитувати Стуса: «І думка така: поет повинен бути людиною. Такою, що повна любови, долає природне почуття ненависти, звільнюється від неї, як од скверни. Поет – це людина. Насамперед. А людина – це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав би, а – робив би коло землі» [5, Т. 1, кн. 1, с. 42].

Частково розкриває позицію Стуса Юрій Шевельов, коли говорить про гуманістичне звучання його віршів, «наскрізь людську й людяну» поезію. Однак тут же зауважує: «Ця вірність внутрішній правді, одвертість і визнання своїх вад і зльотів самі ще не роблять поезії, але вони становлять передумову поетичної творчості, і без них може творитися риторика, може творитися римована газетчина, але не може поставати справжня поезія» [7, с. 1049].



Сам Василь Стус негативно ставився до «римованої газетчини», «публіцистики віршованої». Тож можемо зробити припущення, що говорячи про нелюбов до слова *поезія* мав на увазі одне з її значення, а саме грецьке «техне», ремесло, роблення віршів без думки й почуття. Для освіченого поціновувача літератури Василя Стуса досконала техніка не могла компенсувати відсутність емоцій. Про світового поета Поля Валері (прихильника гри в поезії) він пише: «текст віршів – холодно-філігранний, блискучий, як полиск леза. Враження од читання віршів я не лишив, бо тоді я правив од поезії жару (не відмовся од цього й дотепер, хоч істотно остудилися мої вимоги, а ще більше остудився я сам)» (з листа до дружини та сина від 11-15.09.1975) [5, Т.6, кн.1, с.164].

На сторінках Стусової публіцистики, літературознавчих розвідок, у листах знаходимо міркування про поезію. Висловлювань багато й вони різні. Приведу тільки одне, яке засвідчує визнання за поезією найвищого начала. «Поезія – це подих небуття. Це повів у Бозі (тобто стан божественної субстанції, нічим не спонукувані, просто наявні сліди саморуку природи, просто вітер усесвіту)» (лист до дружини від 09.02.75) [5, Т.6, кн.1, с.125]. Цей вислів, як і багато герметичних поезій Василя Стуса, спонукає до інтерпретацій, які не претендують на вичерпність. Спокуса коментувати вислів може просто знищити поетичну градацію епістолярного образу.

Поезія Стуса засвідчує й продумане змістове наповнення, і версифікаційну майстерність. Василь Стус свідомо виробляв власний стиль і йшов до слави поета. Його гра в слова була свідомою. Він мистецьки оперує словом не тільки в художніх текстах, але й у листах (їх будуть читати), критичних текстах. Поет Василь Стус відкрито «робив себе», читав, вчився, вдосконалювався. Але природне відчуття не зникло в його текстах, емоційний стержень виявився сильнішим за набуте. Цей синтез природного й культурного привів до того, що навіть фіксація моменту у звичайному слові набуває поетичної сили. Про це й каже М. Коцюбинська: «Форма традиційна, ніяких особливих новацій, та якась несамовитість, крайня інтенсивність переживання, не модельована літературно, а істинна, виплекана ситуацією життєвого вибору, – все це чується за словом і зумовлює його силу» [2, с.131]. «Традиційна форма» в розумінні начитаної естетики Коцюбинської звучить як «досконала форма». Стус постійно дбав про доцільність форми. Його драгувала «запоетизованість», особливо у прозі. З іншого ж боку, вірші Стуса вирізняються неповторною рисою словошукання.

Василь Стус любив слова, радів, коли знаходив нові для себе, потім смакував їх, активно вводив у твори. Юрій Покальчук згадує: «Не забуду, як Василь завжди знаходив нове слово і намагався використати його в мові, в розмовах, ніби вслухаючись в його звучання, вчуваючись в те, що стоїть за цим словом, часто рідкісним, і, спершу дивне, потім воно ставало в його лексиконі звичним. І в поезії. [...]»

Василь безперестанно творив слова, шукав слів і будував із звичних незвичні варіанти» [4, с. 122].

Покальчук пророкував словник Стусових слів. І робота над ним уже ведеться. Дослідники по одному слову пояснюють/прояснюють смисл Василевих поетизмів. У напрямі створення поетичного словника Стуса працюють Л. Оліфіренко, О. Тимочко, Г. Вокальчук. З іншого боку, така кропітка праця є основою для дослідження художньої функції найрізноманітніших лексичних та інших засобів вираження.

Михайлина Коцюбинська чи не перша звернула увагу на словесне багатство віршів Стуса, його винахідливість й принагідно окреслила особливості поетичної лексики: неологізми та напівнеологізми, актуалізація архаїчних та маловживаних словоформ, лексичні гнізда новоутворень із само, сто, специфічно авторська префіксація тощо [2, с. 116]. Однак важливо простежити художню функцію цих прийомів, їх проростання у зміст (або виростання зі змісту).

От, наприклад, один із улюблених префіксів Стуса *па*: належить до давніх рідко вживаних префіксів, означає наближення до чогось, схожість (фактично подібний). Вживається у таких словах, як пасинок, паросток, пагін.

У вірші «Ніч осідала і влягалась падолом» знаходимо п'ять слів зі смислетворчим префіксом *па*. Простежимо їх змістову функцію.

*Ніч осідала і влягалась падолом.  
А я горою брався до світів.  
Минуле в грудях гупало ковадлом,  
ще захід сонця з-за плечей бринів,  
ще білі руки сновигали з теміні,  
ще зболені ламалися уста.  
Уже мені! Уже мені! Уже мені!  
Скипілись разом падь і висота.  
Тут паверх, паниз, пажиття і паскін,  
переступай лискуче лезо меж,  
і рідні лиця за порожні маски  
тобі здадуться з понадігрних веж* [5, Т.3, кн.1, с.167].

Структура вірша вибудована на послідовній взаємодії бінарних опозицій: низ-верх, темнота-світло, минуле-майбутнє, тут-там. «Погранична ситуація» (К. Ясперс) і то виявляє себе двояко, ззовні і всередині тексту. Зовні – як психологічний стан митця в момент творення, всередині – як екзистенційне напруження героя в момент наближення до межі. Поки що наближення, бо «ще захід сонця з-за плечей бринить». Герой відтягує час: дія передається дієсловами недоконаного виду (*осідала ніч, брався до світів, гунало* кувадлом). Віддаляє цю мить й анафора ще (ще хай трохи). Але рішення перейти межу вже внутрішньо визріло з величезним болем. Тому й троєкратний повтор крику «Уже мені!». Ампліфікація за формою стає емоційною градацією. Поет ніби сходить до власного високого світла «понадгірних веж». І рядок «Тут паверх, паниз, пажиття і паскін» стає кульмінаційним центром цієї градації. Він притягує до себе увагу саме незвичним використанням префікса *па*, що емотивно поєднує буттєві протилежності. Ми тримаємося за існування по цю сторону межі не зважаючи на його абсурдність, поки не переконаємося, що все **тут** тільки **подібно** на справжнє, навіть смерть. Однак важливо усвідомити, що межа проходить всередині самої особистості, у момент бокового споглядання себе самого, коли відступає метушня повсякденного життя й відкривається трансцендентне. Аналізований текст – той випадок, коли складні філософські міркування одягненні в художнє слово. Семантичним складовими Стусової поезії стали основні поняття філософії К. Ясперса: екзистенція, погранична ситуація, турбота, страждання, провина, всеохопне, філософська віра.

Усі, хто творять, мусять «стояти над безоднею» (Стус). Цьому принципові Стус вірний і в цьому тексті. І коли його вкотре перечитуєш, то здається, як в ніякому іншому. Спеціальних зображально-виражальних засобів (як переважно у Стуса) небагато. Багато важить саме слово.

Вірш «Ніч осідала і влягалась падолом» є абсолютним продуктом самособоюнаповнення. Екзистенційне шукання себе вписує аналізований текст в поезію Стуса. З огляду на психологічний тип Стуса як людини, він і як митець творив у хвилини зіткнення протилежностей у власному внутрішньому світі. Цю особливість власного творчого процесу потрактовував сам: «Там, де світ існує при  $t^0$ , даймо,  $24^0$ , я зберігаю автономну ауру з  $t^0$  або  $20^0$  або  $30^0$ . Цей поріг – обов'язковий для того, щоб мати фізичну здатність на погляд ізбоку, з другого середовища, щоб не розчинити свій дух у загальноприйнятій фізичній законодавчості, щоб бути медіатором двох різних світів» [5, Т.6, кн.1, с.479].

Цитована поезія, як багато інших творів Стуса, криючи в собі глибокий зміст, виявляє віртуозну (на перший погляд приховану) мовну гру.

Термін «мовна гра» вперше вжив Людвіг Вітгенштайн у своїй праці «Філософські дослідження», розуміючи під ним спосіб, за допомогою якого діти опановують першу мову. Нині мовною грою означають будь-яке свідоме відхилення від мовних норм для створення комічного чи естетичного ефекту. Мовну гру протиставляють неусвідомленій мовленнєвій помилці. Мовна гра завжди свідомо, контекстна, ситуативна, прагматична, адресна.

Мовну гру, як на нашу думку, можна розділити на гру слів (представлена спеціальними засобами – тавтологія, каламбур, паронимазія) та гру в слова (переназивання, перемаркування, словотворення у найглибшому сенсі).

У площині поезії гра виявляє себе насамперед на мовному рівні. «Хто назве поезію, слідом за Полем Валері, грою, в якій граються словами й мовою, той насправді удасться не до метафори, а схопить точну, буквальну істину» [1, с.152]. Всередині мистецтва поетичного простежується ігрова градація. Різні види поезії відрізняються інтенсивністю ігрової стихії. Переважно гра задля гри визначає існування буриме, шаради, паліндрома, найрізноманітніших візерунків зорової поезії. Зрозуміло, що не зникає гра в слова в усіх різновидах художньої мови. Окрім того, ефекту змагальності у мистецтві (бути кращим) ніхто взагалі не знімав.

«Словесні твори мистецтва, втім, як і всі інші, були і залишаються способом і предметом змагання, тобто гри» [3, с.111]. Враховуючи факт, що гра загалом – це змагальна дія за правилами, то гра в слова, в потрактуванні М. Моклиці, «це змагання у здатності вживати слова згідно з обумовленими правилами» [3, с.111]. Насамперед це обумовлення стосується віршування, де задані правила – ритм, розмір, рима; та правила закодовування, перемаркування відомих понять. М. Моклиця поряд із віршуванням відносить до гри в слова й метафору. Цей «голий конструкт» зафіксував тисячолітнє прагнення людини зашифрувати реальність. Спочатку через табування забороненого для відкритого висловлювання, потім – для утаємничення. Поезія (яка найближче стоїть до віршування) потребує недовомленості, загадковості.

Майстерності гри в слова потрібно постійно вчитися. «Гра в слова – єдиний шлях до володіння словом. Через неї письменник набуває кваліфікації, стає майстром слова» [3, с.115]. Власне до такого рівня майстерності й прагнув майстер гри з роману Германа Гессе. Гра в бісер – поетичний синонім до гри в слова.

Поняття гри пов'язане з культурою від самого початку і саме мовний рівень фіксує цей аспект. Вирази на зразок «велика гра», «вийти з гри», «грати на почуттях» фіксують одвічну й повсякчасну роль гри у житті людини. Не став винятком і Стус. У його творах та статтях про нього знаходимо чимало мовних конструкцій зі словом гра. Серед поетичних вирізняється такий концептуальний вислів:

*Виглядаю долю довгождану,  
а не діжду – вибуду із гри* [5, Т.1, кн.1, с.61].

Якщо врахувати, що доля для Стуса – це творчість, то гра у такому контексті є синонімом мистецтва. Граються в слова не тільки митці, але й літературознавці, всі, хто має справу зі словом. Інша річ, які функції воно (слово) виконує в руках (устах, голові) того, хто говорить.

Пишучи про Стуса Євген Сверстюк відзначає «його чесність, що зневажала подвійну гру». Вислів «подвійна гра» викриває існування первинної (базової) гри. Безперечно, що суспільні формації якраз й визначені грою. Підтримуючи ототожнення життя з грою, Сверстюк стверджує, що всередині політичної гри після першого суду життя кожного дисидента розвивалося у формі дешевого фарсу. Другий же сприймався інакше: «Гри вже не було – і сили руйнування й смерті теж не грались. Оголена зненависть і демонстрація насильства влади залишали в'язня, як смертника, в одиночці з єдиною думкою – про втечу. Втечу в інший світ – у свій власний світ» [4, с. 209].

Тут приходиться на думку ще одне спостереження. В'язень сумління, професійний психолог Семен Глузман висловив парадоксальну на перший погляд, але цілком аргументовану думку про свободу дисидентів. Люди, які прийшли з лицемірного світу, з яких зняли «шкуру фальші», стали внутрішньо вільними. Опинившись за ґратами люди переставали грати.

У табори потрапляли різні за професією люди, переважно інтелігенти, публічні люди, діяльність яких вимагала певної гри, зміни масок на свободі, а в тоталітарній державі й поготів. Ув'язнена поезія Стуса вирізняється більшою відвертістю зі сторони змісту та майстерністю з боку форми. «Палімпсести» однозначно є вершиною лірики Стуса. Сама назва збірки викриває багатозначність поетичних текстів, їх поліінтерпретаційне поле. Стус досягнув того рівня майстерності, коли слова стали багатомісними.

У поезії Василя Стуса є багато підтекстів, і всі вони лежать у площині мистецтва слова, засвідчують герметичність його поезії. Світова герметична поезія захоплювала Стуса. Можемо припустити, що найбільш принагідним у ній й було максимальне проявлення символічних можливостей слова, здатність слова фігурувати поза звичними логічними зв'язками.

Поняття гри логічно тягне за собою споріднені поняття театральності та маски.

Проблема «Стус і театр» може стати темою окремого великого дослідження. Письменник активно цікавився театром, вважав його особливим видом мистецтва. Відому сентенцію «весь світ – театр» Стус розумів по-своєму. На думку М. Коцюбинської, «відчуття світу як театру органічно властиве зрілому Стусові» [2, с.125]. В одному з листів до дружини (від 22-30.09.1976) митець чітко сформулював таке бачення: «Все частіше виникає видіння перенаселених, ущільнених галактик театального світу, світу-театру, де на гігантській авансцені багатоповерховій іде дійство – в оточенні придійств...» [5, Т.6, кн.1, с.239-240]. У світовому театрі стирається межа між коном і глядацьким залом, що й зобразив Стус у вірші «Ця п'єса почалася вже давно». Поезія увійшла до збірки «Веселий цвинтар», яка, на думку М. Коцюбинської, є низкою «поетичних сатир, сюрреалістичних портретів і колажів, гротескових притч, зміст яких – поетичне перевтілення у фантазмагоричних формах реальних абсурдів дійсності. Своєрідний Стусів театр абсурду» [2, с.125].

Вірш «Ця п'єса почалася вже давно» є оригінальною інтерпретацією Шекспірового вислову «Весь світ – театр» та містить ремінісценцію відомої трагедії. Навіть люди, які тільки чули про події в Датському королівстві розуміють вигук Гамлета «Бідний Йорик!» («Poor Yorick!») як вислів, що інакше виражає співчуття про тлінність життя.

Шекспірова фраза у Стуса постає перевернутою: замість «Бідний Йорик!» герой-актор вигукує «О, щасливий Йорику...», і саме таке переінакшення визначає концепцію вірша. Граючи роль у всесвітньому театрі, особистість втрачає «власну сутність», «не живе». Щасливі ті, які не вчили жодного слова ролі, як герой вірша, і грають «навпаки». А Йорик щасливий, бо відбув свою чергу на сцені й може бути тільки собою. Вірш зображає світ навиворіт, де суфлер і сам не знає, як потрібно грати. Умовність – основоположна засада будови такого світу.

У період нової структурної реформи великого світового театру (по суті його становлення в сучасному вигляді в елізаветинську епоху) завдяки його фундаторам сформувалися концепції світу-театру (Шекспір) та життя-сну (Кальдерон). Однак ці варіації були виключно зовнішніми, театральними, глибокого усвідомлення ігрової суті культури вони не виявляли. Таке усвідомлення прийшло аж на початку ХХ століття.

У поезії Стуса також знайшла своє втілення лінія життя-театр, життя-сон. Взяти хоча б до уваги вірші «Зими убогий маскарад» або «Тут сні долають товщу забуття».

У контексті абсурдного театру дійсності, де навіть жайворони зіграні лицедіями, а сонце є декорацією, спасінням залишається іронія. Звертаючись до Сверстюка у листі від 20.08.1974 р. Стус пише: «Можу тобі сказати, що довгий час сприймаю всю виставу не як трагічну, а як фарс (а фарс, може, і є посттрагедією, га?» [5, Т.6, кн.1, с.94]

Сверстюк відповів своєрідно у статті про Стуса: «Трагедія Василя Стуса добігала останнього акту – він обрав хрест, приготовлений його народові. Але життя влітало в трагедію всі свої барви» [4, с. 203].

**Висновки.** Василь Стус став драматургом власного життя, перетворивши його на творчість. Його поезія стирає межі між дійсністю і мистецтвом й постає життєвим чином. У віршах Стус не криється за маскою ліричного героя, виявляючи «власну мистецьку щирість» (власний вислів поета). Породжені життям, поезії Стуса стали фактом мистецтва насамперед завдяки емоційному самовираженню.

Ігровий елемент в поезії Стуса опускається на мовний рівень. Він майстерно володіє мовною грою: як грою слів, так і грою в слова. Досягши вищого рівня майстерності, ставши магістром у Гессівському розумінні, Василь Стус постає у власних поезіях без гри і гриму.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Гейзінга Й. *Homo Ludens* / Йоган Гейзінга / пер. з англ. О. Мокровольського. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
2. Коцюбинська М. *Мої обрії*: В 2 т., Т. 2 / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. – 386 с.
3. Моклиця М. Філософія гри в слова / Марія Моклиця // *Біблія і культура* : збірник наукових статей. Випуск 6 / за ред. А. Є. Нямцу. – Чернівці : Рута, 2004. – С. 110–116.
4. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина : спогади, статті, листи, поезії / упоряд. Орач (Комар) О. Ю. – К. : Укр. письменник, 1993. – 400 с.
5. Стус В. *Твори*. У 4 т., 6 кн. / Василь Стус. – Л. : Просвіта, 1994–1997.
6. Стус Д. *Василь Стус: життя як творчість* / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
7. Шевельов Ю. Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) / Юрій Шевельов / *Вибрані праці* у двох кн. Кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 1040–1075.



УДК 821. 161. 2'06

Олександр Кирильчук

**ЧИТАЦЬКИЙ ФАКТОР У МЕТОДОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ  
(НА МАТЕРІАЛІ ДИЛОГІЇ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «МАЗЕПА»)**

*У статті окреслено перспективу виокремлення рецептивного об'єкту як частини методологічної парадигми постколоніального інтерпретування текстів. Зокрема, автор розглядає текстуальні стратегії «зразкового» та «наївного» читання в системі колоніальної й антиколоніальної семіосфери.*

**Ключові слова:** культурний колоніалізм, контр-дискурс, Зразковий Читач, читацька екзистенція, рецептивні моделі.

*В статье определяется перспектива выделения рецептивного объекта как части методологической парадигмы постколониальной интерпретации текстов. В частности, автор рассматривает текстуальные стратегии «образцового» и «наивного» чтения в системе колониальной и антиколониальной семиосферы.*

**Ключевые слова:** культурный колониализм, контр-дискурс, Образцовый Читатель, читательская экзистенция, рецептивные модели.

*The article outlines the perspective of separation the receptive object as a part of methodological paradigm of postcolonial textual interpretation. In particular, the author examines the textual strategy of «exemplary» and «naive» reading in the system of colonial and anticolonial semiosphere.*

**Keywords:** cultural colonialism, counter-discourse, exemplary reader, reader existence, receptive model.

Сучасне літературознавство пропонує широкий спектр методологічних практик інтерпретації художніх текстів. Літературно-критична поліфонічність сприяє певному концептуальному «зрощенню» окремих стратегій наукового аналізу історико-літературних творів. Наша розвідка пропонує одну з перших спроб дослідження рецептивного аспекту в рамках постколоніальних студій.

Постколоніальний підхід, що поступово усталюється у вітчизняному літературознавстві, пропонує перспективу перепрочитання текстів різних епох на рівні виявлення присутності колоніальних та антиколоніальних кодів. На думку Едварда Саїда, головний методологічний принцип нового напрямку полягає у можливості виявлення та розширення у канонічних творах світової літератури замовчуваних, змаргіналізованих чи ідеологічно трактованих тем та образів [7, с. 116]. Постколоніальне читання акцентує увагу на внутрішніх «розломах», намагаючись у дусі деконструктивістських практик віднайти суперечності та недовомовленості тексту.

У класичному варіанті постколоніальних студій увага у першу чергу зосереджується на авторських інтенціях репрезентації колоніального чи контр-дискурсів, проте у такій парадигмі лишається неактуалізованим читацький фактор. На нашу думку, доречною виглядає актуалізація у постколоніальному прочитанні і рецептивної перспективи, що дозволить розширити масштаб дослідження наявності стереотипних моделей метропольного та антиколоніальних наративів.

Умберто Еко зазначає, що на різних рівнях (лігвістичному, стилістичному, семіотичному) будь-якого тексту проектується зразок ймовірного реципієнта твору [4, с. 28]. У контексті постколоніального аналізу моделювання образу читача (Зразкового чи Наївного) пов'язано не лише з авторським програмуванням інтерпретаційних моделей, а й зі зворотнім впливом публіки на творця через призму власних читацьких очікувань. Програмування ймовірного реципієнта узалежнюється від загальних світоглядно-культурних, а досить часто, політичних орієнтирів доби, котрі визначають спільну семіосферу автора та публіки.

У цій ситуації важливого значення набуває перспектива, пов'язана із читацьким досвідом, що безпосередньо впливає на обрання стратегії прочитання твору. Саме текст означає певні семантичні маркери, апелюючи до екзистенційного досвіду реципієнта (енциклопедії, за Умберто Еко), що дозволяє розкривати невиявлені текстуальні стратегії [4, с. 50]. Як зазначає Ева Томпсон, читачі колоніальних літератур повністю перебувають зануреними у середовище, у якому превалюють ідеї метропольного домінування, а письменники продукують художні цінності із зацепленим імперським світосприйняттям [11, с. 70]. У творах, які ґрунтуються на колоніальному наративі, позірно формується уявне ідеальне розуміння читачем авторського задуму, особливо коли смислові коди письменника і публіки засновані на одному ідеологічному міфотворенні. Проте авторська недовомовленість як форма мовчазної погодже-

ності адресата і адресанта щодо маргіналізації Іншого (у творах метропольного наративу) чи окреслення антиімперських стратегій (в контр-дискурсі) провокує поліфонічне трактування тексту.

Українська історична проза, в силу цензурного тиску була особливо схильною до адсорбування колоніальних моделей, все ж пропонує текстуальні стратегії одночасного репрезентування метропольного та національного наративів. Така ситуація передбачала вибудовування контр-дискурсивних практик на маргінесах імперського дискурсу, який неприхильно ставився до альтернативних версій трактування ідеологічно канонізованих сюжетів, проте залишав свободу для художньої інтерпретації другорядних позанормативних історичних мотивів. В українській історичній белетристиці другої половини XIX ст., що легально з'являлася у російському літературному просторі і була надрукована саме російською мовою, простежується свідоме авторське проектування наївного та зразкового прочитання текстів, своєрідне балансування з урахуванням обов'язкової присутності цензора. Орієнтування на читацькі очікування широкої публіки та цензури провокує моделювання усталеної версії рецепції творів з чітким відбиттям метропольних ідеологічних кодів. Однак історичні романи пропонують компетентну перспективу інтерпретування, розраховану на ідеальне читацьке відчитування авторських ідей вибудовування альтернативного колоніального наративу.

Прикметною в цьому контексті постає історична романістика Михайла Старицького, що є унікальним явищем в українському літературному середовищі кінця XIX століття, оскільки оприявлює складний рецептивно-естетичний досвід. Втім, російськомовні романи письменника (трилогія «Богдан Хмельницький», дилогія «Мазепа» та ін.) отримали неоднозначне читацьке сприйняття саме через мовний фактор. Велика проза письменника репрезентує варіант типової белетристики кінця XIX століття: елементи масової літератури поєднуються із авторським намаганням вибудувати історичний український міф. Романтично-пригодницькі аспекти тексту, розраховані на наївного та невибагливого читача, доповнюються ідеологічними вкрапленнями історіософського змісту. Такі елементи набувають у Старицького амбівалентного характеру, оскільки автор втілює не лише національне бачення минулого, а й продукує імперське колоніальне осмислення українського історичного наративу. У листі до Дмитра Яворницького письменник безпосередньо наголошує на неможливості уникнути присутності в дилогії «Мазепа» кон'юнктурних ідеологем: «/.../ тепер пишу великий роман про Мазепу, тільки що ця тема небезпечна для цензури, а в цензурнім смаку я не напишу» [10, с. 588].

В українській історіографічній та літературній спадщинах життєпис Мазепи, окрім його періоду гетьманства, зазвичай вичерпується двома фактами. По-перше, ведеться мова про овіяну легендами молодість майбутнього гетьмана України. Цей факт із біографії Мазепи активно використовувався і в європейській літературі романтизму (Джордж Байрон, Віктор Гюго). По-друге, в літописній літературі перша згадка про Мазепу стосується 1674 року, коли він як посол Дорошенка, направляючись з українськими бранцями в подарунок кримському хану, потрапив у полон до запорозьких козаків. Зрештою, саме цими біографічними подіями й обрамлює романний життєпис Мазепи і Михайло Старицький.

Образ Мазепи в українському та російському інтелектуальному просторі XIX століття набув контроверсійних означень, інспірованих імперським ідеологічним маркуванням гетьмана як зрадника та певною мірою законспірованого альтернативного сприйняття Мазепи («Історія Русів»). До певної міри, до вибудовування такої рецептивної стратегії навколо постаті Мазепи активно долучалась українська історіографія, зокрема Дмитро Бантиш-Каменський та Микола Костомаров. Українські науковці, окрім негативного метропольного досвіду щодо трактування постаті «опального гетьмана», свідомо привносять і власне національну негачію його персони як владолубивого та егоїстичного діяча. Дмитро Бантиш-Каменський, змальовуючи риси характеру Мазепи, намагається вписати його постать в галерею імперських «гетьманів-ворогів»: «/.../ имел дар слова, искусно убеждал, но с хитростью, осторожностью Виговскаго, соединял в себе злобу, мстительность, любостязание Брюховецкого; превосходил Дорошенка в славолюби, всех в неблагодарности» [2, с. 6]. Втім для українських діячів «очорніння» особи гетьмана дозволяло претендувати на певну реабілітацію для усього українського суспільства, оскільки в метропольному баченні уся спільнота та її культурна діяльність сприймалася через призму «зради».

Власне загальноімперський літературний варіант рецепції Мазепи частково ґрунтується й на українських історіографічних працях. Александр Пушкін визнавав, що одним із джерел «Полтави» була праця Дмитра Бантиш-Каменського. Текст Пушкіна в російській мазепіані стає нормативною версією в рамках метропольного дискурсу. Подальші інтерпретації цієї теми в інших видах мистецтв (опера «Мазепа» Петра Чайковського та фільм «Мазепа» (1909)) опираються саме на «Полтаву». Фактично поема Александра Пушкіна формує своєрідний «середньостатистичний» читацький горизонт очікувань щодо рецепції образу Мазепи.

Михайло Старицький свідомо обирає період із життя Мазепи, що має найменше достовірних відомостей, і виводить образ майбутнього гетьмана поза рамки європейського та російського семантичного простору. Таким чином на рецептивному рівні дилогія «Мазепа» є альтернативним варіантом до офіційної імперської мазепіани XIX століття. Горизонт очікування, сформований текстом Александра Пушкіна та доповнений версією Данила Мордовця, у романах Михайла Старицького набуває ознак певного

варіювання та переосмислення. Однак фактор присутності цензури змушував автора опиратися на імперський стереотип у трактуванні образу Мазепи, і лише виведення історії гетьмана поза метропольний контекст дозволило автору розширити горизонти читацької рецепції «канонічної теми».

На початковому етапі роман «Молодість Мазепи» апелює до узвичаєних рецептивних варіантів осмислення історії «опального гетьмана» у дусі західноєвропейських стратегій. Умберто Еко відзначає, що жоден текст не може бути сприйнятий поза читацьким досвідом, сформований під впливом інших текстів [4, с. 47]. Проте згодом текст поетапно руйнує усталені читацькі варіанти прочитання очікуваних інтерпретаційних моделей, пропонуючи нову естетичну компетентність трактування мазепіани.

Текст Михайла Старицького розрахований на реципієнта із досконалим знанням як метропольного наративу, так і національного контр-дискурсу. Загалом історична романістика письменника вимагає присутності Наївного і Зразкового Читачів, оскільки авторська гра на межі двох дискурсивних практик зумовлює буквально сприйняття тексту на фабульно-змістовому рівні та «професійне» реконструювання прихованих смислів твору.

Наївне прочитання діалогії «Мазепа» зумовлене, по-перше, читацькою залежністю від усталеного горизонту очікування, що трактує Мазепу як зрадника та престарілого ловеласа. Втім автор таку перспективу вилучає із стратегії тексту, оскільки, як вже зазначалося вище, змінює узвичаєний контекст. По-друге, жанрова специфіка романів передбачає присутність авантюрно-пригодницької складової, яка, до певної міри, відволікає пересічного реципієнта від «замаскованих» авторських концептуальних ходів у тексті. Безпосередній відбиток на авторський текст та читацьку рецепцію накладає місце друку історичної романістики Михайла Старицького. «Московський листок» – класичний приклад бульварної («жовтої») преси, який поміж тим здобув популярність і серед освічених верств. Рецепт успіху видання полягав у політиці редактора Миколи Пастухова. Володимир Гіляровський характеризує його як мало-освічену особу, котра змогла привчити читати «Московський листок» усю Москву та її околиці. Окрім скандальних репортажів газета особливо увагу приділяла белетристиці, яка була «одним із основних магнітів, що притягував читачів «Листка» [3]. Особливе місце серед такого читива відводилося історичному роману, що друкувався двічі на тиждень: у понеділок та середу. Хоча загалом літературний рівень романів, публікованих у «Московському листку», був невисокий, але видання виробило в аудиторії потребу читання. Відповідно постійні автори видання, у тому числі й Михайло Старицький, змушені були орієнтуватися на читацький горизонт очікування, що у першу чергу вимагав розважально-авантюрного та любовно-пригодницького читива навіть у рамках історичної романістики.

Окрім конфліктно-перипетійної складової тексту, яку провокує наївне читацьке сприйняття, водночас витворюється у рамках метропольного дискурсу «інша» біографія «опального гетьмана», тим самим розширюючи читацький горизонт. Важливе значення відіграє й історіософська концепція Михайла Старицького, у котрій головне місце займає Мазепа як державний діяч.

У «канонізованих» текстах, що відображають метропольне трактування Мазепи, образ гетьмана повністю позбавлений державницьких рис, логіка його поведінки визначається виключно егоїстичними бажаннями. Так, у романі Данила Мордовця «Цар і гетьман» негачії українського гетьмана протиставляється ідеалізація Семена Палія. Для письменника саме особа білоцерківського полковника стає знаковим семантичним кодом, який має подолати тенденційне імперське сприйняття українців як «мазепинців». Таким чином романтизація особи Палія відбувається не лише через призму літописних та фольклорних стереотипних схем, а й через підлаштування авторського тексту до колоніального наративу. Данило Мордовець вписує Семена Палія в систему аксіологічних принципів імперського дискурсу моделювання образу державного діяча. Образ українського полковника позірно набуває схожості з Петром I, особливо яскраво це простежується на найбільш зрозумілому й очевидному для пересічного читача побутовому рівні. Орієнтальна «грубість» та спартанський спосіб життя протиставляються окцидентальній рафінованості, що асоціюється із манірністю польсько-шляхетської натури Мазепи. Втім промовистішим прикладом є вписування Палія в імперську державницьку модель. І російський цар, і український полковник у першу чергу державні будівничі, однак якщо у випадку Петра I це – розширення та перебудова країни, то у Палія відновлення, «воскресіння Правобережної України». Образ Мазепи ж виходить поза межі імперського наративу абсолютизації ідеї держави, у романі автор позиціонує його як антидержавника, який дбає лише про задоволення егоїстичних владних інстинктів.

У тексті ж Александра Пушкіна антидержавницька позиція Мазепи набуває ознак сепаратистського спротиву метрополії («И знамя вольности кровавой / Я [Мазепа – *О.К.*] подимаю на Петра» [6, с. 209]), проте російський автор цій проблемі надає загальнонаціональний масштаб, інтерпретуючи усю українську спільноту в дусі орієнтальної семіосфери як непокірну та анархічну («Украина глухо волновалась. / Давно в ней искра розгоралась. / Дружья кровавой старины / Народной чаяли войны, / Роптали, требуя зичливо, / Чтоб гетман узы их расторг, / И Карла ждал нетерпеливо / Их легкомысленный восторг» [6, с. 197]). «Полтава» відбиває загальне імперське ставлення до проблеми «непокірності периферії» центральній владі, окреслюючи «зраду» не лише на особистісному рівні. Українські ж інтелектуали першої половини XIX століття всіляко намагалися реабілітувати український етнос від звинувачень та підозр,



свідомо вибудовуючи навколо Мазепи образ «офірного цапа», яким розплачуються перед усією імперією. Михайло Максимович, у відгуку на поему Пушкіна методично відстоюючи історичну достовірність «Полтави», лише у фіналі дискутує з автором щодо «мазепинства» українців: «если находится противуречие поэмы с историею, то не в характерах лиц, а в том только, по моему мнению, что украинцы – «друзья кровавой страны», не желали соединиться со шведом против России /.../» [5, с. 259].

Романістика Михайла Старицького втискує рецептивну траєкторію в рамки метропольних схем інтерпретації діяльності Мазепи як державного діяча, проте для українського письменника це постає швидше стратегію оберненого трактування колоніального наративу. У діалогії «Мазепа» автор вибудовує концепцію мудрого та саможертвовного правителя, дезавуюючи усталені читацькі очікування щодо сприйняття «опального гетьмана» як властолюбного авантюриста. Показовою у тексті є позиція молодого Мазепи щодо запорозької вольниці як певного деструктиву в розбудові державного апарату, але водночас відзначається козацька героїка: «Мазепа с интересом присматривался к тысячной толпе героев и теперь ему становилось понятно, почему перед этими львами, готовыми полечь каждое мгновение за свою отчизну, бежали и татарские полчища, и пышные польские войска. /.../ Но между тем в этой толпе было и что-то страшное: видно было, что страсти запорожцев были разогреты до последней степени и при обычной способности толпы поддаваться одному какому-нибудь увлекательному слову – вся эта масса могла броситься очертя голову и наделать непоправных дел» [9, с. 125]. Наївне прочитання окреслює перспективу традиційної метропольної негачії анархічних та опозиційних рухів централізованій системі влади. У «Полтаві» Александра Пушкіна чітко проектується протистояння «буйной ватаги» запорожців як символу смуту та непокори периферії «самодержавию Петра» як втіленню державної влади та сили імперського центру. В українській ситуації критика Запорозької Січі теж оприявлює стратегію дегероїзації січовиків як вічного дестабілізаційного центру державотворчих процесів. Авторська гра на межі різних дискурсивних практик провокує Наївного Читача до обрання саме метропольного варіанту, оскільки досвід, накопичений в енциклопедії рецепієнта, актуалізується текстуальною стратегією саме на рівні очікуваного інтерпретування подій. Зразковий Читач, навпаки, виявляє авторську поліфункціональну систему переоцінки національного історичного досвіду. В основі вибудовування такої альтернативної версії щодо колоніального наративу лежить не лише письменницька історіософська концепція, а й читацька кваліфікованість, котра адсорбує різні варіанти українського досвіду рецепції минулого. Умберто Еко відзначає, що «кожний текст утворено з двох компонентів: з інформації, якою забезпечує автор, та з інформації, яку додає Зразковий Читач, і до того ж перша детермінує другу – з різною мірою свободи і необхідності» [4, с. 288].

У текстах Михайла Старицького авторська гра з Наївним Читачем стосується не лише історіософських моделей, а й інтерпретації міжособистісної сфери, що відігравала важливий момент у формуванні негативного образу «опального гетьмана». У метропольному дискурсі знаковими виглядають складні взаємостосунки Мазепи з Палієм як своєрідна історія мікрозради, що передувала «найбільшому злочину» «изменника русского царя». Зрештою з позицій імперського наративу внутрішні суперечності периферії не мають жодної цінності, поки не ставлять під сумнів владу центру. Особа ж Палія набуває певного сенсу лише у момент «зради» Мазепи, оскільки вона постає своєрідним образом Антимазепи, який, невинно постраждалий, але все-таки лишається вірним царю, виявляючи свою пасивну та маргінальну роль «підкореного»: «Мазепы враг, наездник палкий, / Старик Палей из мрака ссылки / В Украину едет в царский стан» [6, с. 224]. Проте в «Полтаві» Александр Пушкін загалом доволі критично змальовує українських історичних діячів як вічних бунтарів проти «законної» влади метрополії: «Когда бы старый Дорошенко, / Иль Самойлович молодой, / Иль наш Палей, иль Гордеенко / Владели силой войсковою; / Тогда б в снегах чужбины дальней / Не погибали казаки, / И Малороссии печальной / Освободились уж полки» [6, с. 198]. Міркування російського поета повторюють імперський історіософський міф про тотальну зрадливість української еліти, тим самим підкреслюючи її неповноцінність та ущербність. Так, Сергій Соловйов у «Навчальній книзі російської історії» на шкільному рівні вивчення минулого стереотипізує негативну рецепцію українського історичного досвіду: «После Богдана Хмельницкого не было ни одного гетмана в Малороссии, который бы спокойно кончил жизнь свою в гетманском достоинстве. /.../ Выговский изменил; Юрий Хмельницкий изменил, Брюховецкий изменил, Многогрешный был обвинен в измене своими и кончил жизнь в ссылке; Самойлович также был обвинен своими и имел ту же участь» [8, с. 369].

В українському національному наративі в негачії Мазепи важливе місце займає особа Самойловича, що постає жертвою невдячної та підступної натури «опального гетьмана». Дмитро Бантиш-Каменський в «Історії Малоросії» діаметрально протилежно окреслює діяльність Івана Самойловича та Івана Мазепи, інтерпретуючи гетьманство першого як зразкову вірність «Російському Престолу и редким добродушием, заставлявшим его благодетельствовать даже врагам» [1, с. 201], а другий же «имел в виду личные только выгоды, и сошел с поприща света с таким же безславием, как и явился на оное» [2, с. 125]. Така модель оприявлює присутність імперських ідеологічних структур, котрі пропонують нейтральне ставлення до неконфліктних персоналій та яскраво негативне до осіб, що уособлюють не-



покірність колонізованого метропольному центру. Однак у літературі XIX століття усталився саме варіант опозиційного протиставлення зрадливого Мазепи та благодійного Самойловича («Цар і гетьман» Данила Мордовця).

Михайло Старицький, виводячи історію Мазепи поза усталений контекст, провокує Наївного Читача на абераційне трактування авторської концепції в силу його (читача) надмірної впевненості у власній інтерпретаційній владі над знайомими історіями та сюжетами. Письменник поступово проектує у діалогі образ Самойловича як владолюбного авантюриста, що жертвує інтересами країни заради досягнення власних амбіційних цілей. Старицький свідомо здійснює підміну традиційних ролей Мазепи і Самойловича, тим самим закладаючи у цю концепцію пояснення майбутньої «зради» Мазепи як помсти зраднику: «— Клянись мне еще в том, — продолжала Мариана и в голосе ее прозвучали грозные ноты, — что ты отомстишь ему [Самойловичу — *О.К.*], предателю, не за меня, за батька, за Многогрешного и за весь наш несчастный край.

— Клянусь! — ответил сурово Мазепа» [9, с. 948-949].

Однак така стратегія оприявлюється на рівні компетентності Зразкового Читача, лишаючи Наївному перспективу стереотипного осмислення канонізованих колоніальною традицією образів, оскільки «ідеологічні нахили можуть також працювати як кодоперемикачі, змушуючи людину читати певний текст у світлі «абераційних» кодів» [4, с. 49].

Рецептивний фактор у версії постколоніального перепрочитання української історичної прози кінця XIX століття дозволяє чітко оприявити авторські стратегії обігрування канонічних метропольних версій на рівні наївного сприйняття текстів. Прихований же зміст програмується як стратегія ідеального читачького відчитування письменницьких недомовок щодо окреслення альтернативного колоніальному дискурсу. Таким чином українська історична белетристика являє собою складну систему синтезування імперських та контр-дискурсивних практик через призму моделювання відмінних читачьких моделей.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России / Д. Н. Бантыш-Каменский. — М., 1830. — Ч. 2. — 223 с.
2. Бантыш-Каменский Д. Н. История Малой России / Д. Н. Бантыш-Каменский. — М., 1830. — Ч. 3. — 264 с.
3. Гиляровский В. Москва газетная / Владимир Гиляровский // Гиляровский В. Собрание сочинений в 4 т. — М. : 1999. — Режим доступа до видання: [http://az.lib.ru/g/giljarowski\\_j\\_w\\_a/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/g/giljarowski_j_w_a/text_0060.shtml), 11.03.2011.
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Еко У. ; пер. з англ. М. Гіряк. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
5. Максимович М. О поэме Пушкина «Полтава» в историческом отношении / М. А. Максимович // Киевская старина. — 1899. — Том LXV (май). — С. 250–259.
6. Пушкин А. С. Полтава. // Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. / А. Пушкин ; Т. 3. Сказки. Поэмы. — М. : Гос. и-во Художественной Литературы, 1960. — С. 192–239.
7. Саїд Едвард. Культура й імперіялізм / Пер з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал [та ін.]. — К. : Критика, 2007. — 608 с.
8. Соловьев С. Учебная книга Русской истории / С. Соловьев. — М., 1860. — 559 с.
9. Старицький М. Молодість Мазепи. Руїна : Діалогія / Михайло Старицький ; передм., упоряд та наук. ред.. Н. Левчик. — К. : Укр. центр духовн. Культури, 1997. — 984 с. — (Серія «Український історичний роман»).
10. Старицький М. Твори : У 8-ми т. / Михайло Старицький. — К., 1965. — Т. 8.
11. Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. — 368 с.

Богдан Кир'янчук

## ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ СИСТЕМНОСТІ У ПРАЦЯХ МАРТИНА ГАЙДЕГГЕРА

*У статті досліджено функціонування таких найголовніших аспектів герменевтичної систематики в працях М. Гайдеггера, як антидогматизм, мовно-герменевтичний феномен, герменевтика індивіда, тлумачнє начало тощо. При цьому йдеться про особливості діалогічної співдії названих компонентів у таких працях мислителя, як «Мова», «Сутність мови», «Слово», «Шлях до мови». Наголошується на вагомості вказаних елементів для герменевтичної інтерпретації літературно-мистецьких явищ.*

**Ключові слова:** герменевтика, система, антидогматизм, мова, тлумачення.

*В статье исследуется функционирование таких ключевых аспектов герменевтической систематики в работах М. Хайдеггера, как антидогматизм, языковой феномен, герменевтика индивида, истолковательное начало. При этом имеются ввиду особенности диалогического взаимодействия названных компонентов в таких работах мыслителя, как «Язык», «Существо языка», «Слово», «Путь к языку». Акцентируется на весомости указанных элементов для герменевтической интерпретации литературных явлений.*

**Ключевые слова:** герменевтика, система, антидогматизм, язык, толкование.

*This article deals with the functioning of the most important aspects of hermeneutical semantics in M. Heidegger's works such as antidogmatism, linguistic and hermeneutical phenomenon, hermeneutics of an individual, interpretational beginning etc. It reveals the essentials of dialogical interaction of the above-mentioned components in such of his works as «The Language», «The Essence of the Language», «The Word», «The Road to the Language». The article emphasizes the importance of the mentioned elements for hermeneutical interpretation of literary and artistic phenomena.*

**Key words:** hermeneutics, system, antidogmatism, language, interpretation.

На вагомості герменевтичного підходу в процесі аналітико-інтерпретаційного розгляду літературного твору справедливо наголошують такі вчені, як З. Лановик [9], М. Лановик [10], Ю. Ковалів [8], Т. Гундорова [7], Р. Мних [11], Ю. Борєв [1], Л. Врубель [2], В. Халізов [12] та ін. Правомірність герменевтичних концепцій М. Гайдеггера в цьому зв'язку є загальноновизнаною, а їхня базова концептуальність характеризується, по суті, найбільш глибокою інтерпретаційною спроможністю. Проте існують моменти, які, на наше переконання, потребують суттєвого доповнення. Йдеться, з-поміж іншого, також і про те, що великий мислитель ніби-то приділяв недостатню увагу природі людського індивіда. Такий погляд спростовується цілісним розглядом герменевтичної концепції вченого. Метою нашої статті є встановлення функційної природи герменевтичної системності М. Гайдеггера, представленої мовно-герменевтичним феноменом, аспектом герменевтики індивіда, ефектом антидогматизму, власне тлумачним первнем тощо. При цьому об'єктом аналізу є такі праці, як «Мова», «Мова в поезії», «Сутність мови», «Шлях до мови». Слід зазначити, що увага до їхнього прискіпливого дослідження активізувалася кваліфікованим концептуальним виданням в Україні зазначених робіт метра світової герменевтики [3; 4; 5; 6].

М. Гайдеггер переконливо доводить, що герменевтична специфіка, закорінена всередині кожної художньої системи, яка виявляється більшою або меншою мірою залежно від масштабу внутрішньодіалогічної напруги, первісно спричинена характером мовного середовища, його істинною розмовою у власних межах: «...вона (мова. – Б.К.) мовить єдино й самотньо сама з собою» [6, с. 203].

Прикметно, що мислитель, трактуючи мову в герменевтичному ключі, кваліфікує її як таку, що виразно обумовлює хронотопічні параметри людського існування. Зокрема ті, які стосуються хронотопу зустрічі, конститутивного для ціннісного окреслення взаємодії однієї особи з іншими, що забезпечує провадження «життєвої герменевтики», тобто всюдисущого витлумачення одного індивіда іншим. У цьому плані він твердить про «...сплетіння зв'язків, у яке ми вже й самі вплетені» [6, с. 204].

Процес читання є шлях від мови до речей. Звідси – можливість твердження про первинність мови як домівки буття і при читанні, яке постає базовим при інтерпретації. На цьому, фактично, будується уява. По суті, саме це обґрунтовує М. Гайдеггер, коментуючи вислів Арістотеля стосовно письма: «Літери показують звуки. Звуки показують переживання в душі, а переживання показують речі, що їх стосуються і в них відображаються» [6, с. 206].

(Принагідно зауважимо, що в праці М. Гайдеггера «Шлях до мови» наявне геніальне спостереження, котре органічно впливає з принципів герменевтичної систематики, їхньої діалогічної співдії. Коментуючи рецепцію в наукових колах праці В. Гумбольдта про мову каві на острові Ява, вчений зазначає про недостатність інтерпретаційної діяльності, про те, що її «...твердження, які хоча й часто наведені, але

рідко продумані...» [6, с. 208]. Аналогічні моменти трапляються надзвичайно часто, в чому переконують шляхи осмислення кращих зразків літератури як в аспекті художньої практики, так і власне наукового або ж літературно-критичного досвіду. Той чи інший текст потребує істинного розуміння, незважаючи на значну второваність його тлумачних шляхів. У таких випадках активність уваги дослідників не зміцнює розуміння певного об'єкта, але навпаки – відводить від усвідомлення його справжньої сутності. Такі підходи, безсумнівно, повинні бути успішно подолані кваліфікованими інтерпретаціями).

М. Гайдеггер у трактуванні праці В. Гумбольдта виходить із принципів герменевтичної системності. При цьому мова як найвагоміший з цих чинників співдіє з аспектом герменевтики індивіда: «...його шлях до мови визначає не стільки мова як мова, скільки прагнення історичного викладу цілості історично-духовного розвитку людини в її сукупності, а водночас і в її тій чи тій індивідуальності» [6, с. 209]. І далі – довершена аргументація цієї ж тези шляхом цитування автобіографії В. Гумбольдта: «Вивчення світу в його індивідуальності й сукупності – от чого я прагну» [6, с. 209].

Всезагальна мовна домінанта обумовлена співдією «домівки буття» з аспектом герменевтики індивіда, що конкретизується в тому значенні, яке має мова для його повноцінної екзистенції: «Як одне з основних джерел Гумбольдт визнає й обирає мову. Вона, звичайно, не єдина з вироблених людською суб'єктивністю форм світогляду, але вона – та форма, чий визначальній силі треба приписати особливу значущість в історії розвитку людини» [6, с. 209].

Важливо, що М. Гайдеггер акцентує на тому, що концепції німецького філолога уміщують твердження не про якусь механічну мовну діяльність індивіда, пов'язану з профанацією її онтологічної сутності, але навпаки – наголошує на введенні зазначеної процесуальності в герменевтичний контекст, наснаження її діалогічною природою: «Гумбольдтів шлях до мови звертає до людини, крізь мову веде до іншого: до обґрунтування й викладу духовного розвитку людського роду» [6, с. 210]. Як бачимо, йдеться про блискуче спостережений принцип герменевтичної системності, представлений сферою співдії таких аспектів, як мовно-герменевтичний та герменевтики індивіда. Проте при цьому з особливою силою інтерпретатором увиразнюється все ж таки мовна домінанта, що органічно узгоджується з його концептуальними положеннями: «Тоді як сутність мови, якщо її так розуміти, не виявить навіть мовної сутності: того способу, в який мова як мова суща, тобто є, тобто зібрана в тому, що мова в собі своєрідне дає сама собі як мова» [6, с. 210].

М. Гайдеггер, стверджуючи значення мовної домінанти, виходить із принципів герменевтичної системності. Мовно-герменевтичний феномен у його справедливому трактуванні співдіє з аспектом герменевтики індивіда. Такий процес є можливим завдяки тому, що діяльність людини не зводиться до механічного продукування мови в її першопочатках, але діалогічно з нею співвідноситься, оприсутнюючись, відтак, і в мовленні: «З огляду на будову сказання ми все ж таки не можемо показування винятково й однозначно приписувати людській діяльності. Показування себе як з'ява визначає присутність і відсутність присутнього будь-якого виду й виміру. Навіть там, де показування відбувається через наше казання, цьому показуванню як скеровуванню передую згода на показування себе» [6, с. 214]. Думається, що маємо погодження, котре органічно впливає з глибинного діалогу між людиною та мовою, хоча й з певною перевагою (такою, що не суперечить моментам діалогізму) «домівки буття», спричинене її всезагальним характером.

М. Гайдеггер твердить про відсутність механічного зв'язку як визначального у процесі взаємодії людини з мовою. Натомість має місце глибинне оприсутнення, котре сягає справді герменевтичних основ. Мислитель констатує: «...немає сумніву, що мова пов'язана з людським мовленням. Звичайно. Але яка та зав'язка? Звідки і як існує її зав'язувальне? Мова потребує людського мовлення і водночас вона – не такий собі витвір нашої мовленнєвої діяльності» [6, с. 216]. Мається на увазі, безсумнівно, що мова – не лише витвір мовленнєвої діяльності. Роль людини не заперечується повністю, а тільки увиразнюється мовне домінування.

Феномен появи є центральним у функційній дії герменевтичної системності. Він найбільшою мірою засвідчує оприсутнення, екзистенцію. Його синтетичний характер може призводити до зникнення з меж видимого первісних складників. Натомість простежується існування герменевтичних крайнощів, які забезпечують істинність витлумачення: «З'ява – це найнепомітніше непомітного, найпростіше простого, найближче близького й найдалішого далекого, що в ньому ми, вмирущі, впродовж усього життя перебуваємо» [6, с. 219].

Оригінальність міркувань ученого засвідчується акцентуванням на такому аспекті герменевтичної системності, як антидогматизм. Прикметно, що його констатація органічно узгоджується з трактуванням мовної домінанти: «З'ява – це, звичайно, не закон у сенсі норми, що десть там над нами тяжіє, не розпорядження, що встановлює порядок перебігу й регулює якийсь процес» [6, с. 220]. Йдеться про глибинну екзистенційну співдію з аспектом герменевтики індивіда, яка забезпечує зрівноваження виправданої нормативності та антидогматизму: «З'ява – це той закон, позаяк він умирущих збирає у з'явлення в їхній сутності і там їх тримає» [6, с. 220]. Як бачимо, йдеться також про масштабний характер хронотопу зустрічі, онтологічного в своїй основі.

Герменевтика індивіда постає виправдано підпорядкованою мовній домінанті. Інтерпретація людини як тексту невід'ємна від тих хронотопічних параметрів, у яких вона перебуває. Проте й істотно насна-

жується мовою, її вершинним внутрішнім діалогізмом: «З'ява з'являє вмирущих у своєму спогляданні людської сутності в той спосіб, що вона їх відступає тому, що себе обіцяє людині в сказанні звідусіль до утаєного. Відступання людини як тієї, що слухає, у сказання виявляє відтак свою характерну рису, а саме ту, що воно відпускає людську сутність у її власне, але тільки для того, щоб людина як та, що мовить, тобто та, що каже, відповідала сказанню, і саме з її властивого. Це – звучання слова. Казання вмирущих, що відповідає, – це відповідання. Кожне мовлене слово – це вже відповідь: зустрічне казання, казання, що йде навістріч, що слухає. Відступання вмирущих у казання відпускає людську сутність у потребу, з якої людина затребувана підносити безгучне казання в озвучування мови» [6, с. 221].

Мислитель послідовно доводить, що інтерпретаційні процеси мають первинне закорінення саме в мовному середовищі: «Отож мова, розв'язана у своє власне вільне, може зайнятися єдино сама собою» [6, с. 223]. Проте момент істинного самоосмислення є дійовим у тому сенсі, що внутрішня інтерпретаційна стратегія постає можливою лише за умови, якщо вона промінює на оточення, тобто здійснює вихід на зовні, забезпечуючи утворення своєрідної тлумачної сув'язі, котра здатна до наступної інтенсифікації: «Але мова не ціпеніє сама в собі в сенсі самозакоханого самовіддзеркалення, що ні про що не пам'ятає. Як сказання мовна сутність – це показування, що з'являє і що якраз себе й не бере до уваги, щоб отак показане звільнити у власне його з'явлення» [6, с. 223].

Прикметно, що в процесі мовної самореалізації індивіда простежується його діалог із мовою, який підтверджується діалектикою запитання та відповіді: «Мова, що мовить кажучи, зайнята тим, щоб наше мовлення, слухаючи немовлене, відповідало тому, що вона сказала» [6, с. 223]. Аналогічно трактується й мовно-герменевтичний феномен мовчання: «Отак і мовчання, що його часто вважають початком мовлення, – це вже відповідання. Мовчання відповідає безгучному передзвону тиші сказання, яке з'являє й показує» [6, с. 223]. Принагідно зауважимо, що названий вище діалог людини з мовою відбувається все ж таки з домінантою останньої, що виразно спостерігається у вирішальні мовленнєві моменти.

Проте така діалогічність є лише, по суті, наміченою, що обумовлено функційним співвідношенням людини та мови у відповідності з дотриманням принципу герменевтичного кола. У цьому плані індивід постає своєрідно вмонтованим у ширше поле мовного середовища: «Своєрідне мови, визначене зі з'яви, можна ще менше знати, ніж особливе мови, якщо знати означає: побачити щось, озирajući його, у повній його сутності» [6, с. 225]. І далі: «Озирнути мовну сутність ми не здатні, бо ми, ті, що можуть казати лише кажучи вслід сказанню, самі належимо у сказання» [6, с. 225]. Звідси – цілком правомірне твердження про монологічну специфіку мови: «Монологічний характер мовної сутності свою специфіку має в обрисі сказання...» [6, с. 225].

Мислитель феноменально витлумачує питання взаємозв'язку продумування буттєвих процесів та поезії: «...будь-яке чуттєве мислення – це поезія, а всяка поезія – це мислення. І те, і те пов'язані одне з одним із того казання, що себе вже пообіцяло неказаному, бо це – думка як дяка» [6, с. 227].

М. Гайдеггер оригінальним чином трактує явище причинності через діалектику запитання і відповіді у праці «Сутність мови». Він справедливо зазначає: «Однак в історії нашого мислення запитування з давніх-давен вважають основним виявом мислення, і це не випадково. Що радикальніше виявляється мислення, що глибше воно йде до *radix*, до коріння всього того, що є, то воно більш мисляче. Запитування мислення – це завжди пошуки першої й останньої причини. Чому? Бо те, що щось є і що це таке, бо сутнісне сутності з давніх-давен утвердило себе як причина. Позаяк усяка сутність має характер причини, пошуки сутності – це дошукування й обґрунтування причини» [5, с. 149].

Мислитель стверджує антидогматизм як один із найвагоміших герменевтичних чинників, переконливо виводячи його шляхом інтерпретації з тексту поезії С. Георге «Слово». Звідси – оригінальність теоретичного положення, яке базується на неповторності звучання художньої системи: «...мусимо звернути увагу на те, що розмах поетичного казання не прикутий до втопаного шляху й відтак зруйнований» [5, с. 142].

М. Гайдеггер виголошує тезу про надзвичайно вагоме мислительне начало поетичної творчості: «...кожна висока поетичність усіх великих поезій завжди рухається в мисленні» [6, с. 147]. Отже, йдеться про вагомість істинної поезії як для сутнісного продумування буттєвих процесів, так і для інтенсифікації мислення як такого, розвитку його самого та тієї людської особи, котра його репрезентує в плані написання та рецепції. При цьому констатується діалогічний характер взаємодії поезії та думки: «Бо знову ж таки мислення прямує своїми шляхами в сусідстві з поезією» [5, с. 147]. Прикметно, що вказана співдія інтерпретується в категоріальному апараті онтологічної герменевтики, навіть із залученням аспекту герменевтики індивіда: «Тому й добре, коли мислиш про сусіда, що в тій самій близькості мешкає. І поезія, і мислення відповідно у свій спосіб потребують одне одного там, де йдеться в крайне в їхньому сусідстві» [5, с. 147].

М. Гайдеггер виходить із принципу герменевтичної системності, осмислюючи питання «домівки буття» в праці «Мова». У цьому зв'язку мовно-герменевтичний феномен постає в органічній співдії з аспектом герменевтики індивіда. Мислитель зазначає: «У кожному разі мова перебуває у найближчому сусідстві з людською сутністю. Мова повсюдна. Тому не дивно, що людина, тільки-но вона мислячи розглядається в тому, що є, одразу ж натикається на мову і, приміряючись, поєднає її з тим, у чому та виявляється» [3, с. 21]. У процесі вказаної функційності спостерігається також момент антидогматизму:



«Ми не маємо наміру накидатися на мову, щоб запроторити її в лабети вже усталених уявлень. Ми не маємо наміру зводити сутність мови до якогось одного поняття, аби те підтвердило універсальний погляд на мову, що притлумлює всяку уяву» [3, с. 22]. Мається на увазі, безсумнівно, не заперечення універсального характеру мови, який, своєю чергою, є основою для розуміння універсальної природи герменевтики, але натомість утвердження істинності продумування, яке таку універсальність уможливить.

Мова обумовлює констатування сутнісних ознак індивіда. Прикметно, що в цьому плані можна трактувати й ті просторово-часові параметри, які увиразнюють власне хронотопічну специфіку особистості в її найголовніших виявах, зокрема – в аспекті хронтопу зустрічі, котрий оприсутнює інтерсуб'єктивну сферу. Причому йдеться якраз про глибинний вияв такої особливості, базовий для істинного тлумачення: «Пролити світло на мову – означає не так її, як нас самих розглянути у світлі її сутності: збирання у з'яву» [3, с. 22]. Принагідно зауважимо, що названі хронотопічні константи постають такими, що встановлюються в процесі аналітико-інтерпретаційного розгляду.

Герменевтичне тлумачення вміщує антидогматичний підхід як один з найголовніших, при цьому особливо суттєвий для забезпечення принципів системності у процесі розгляду: «...мова говорить. Досі це основне твердження мало лишень поборювати закостенілу звичку, замість того, щоб виводити мовлення з нього самого, припасовувати його до явищ вираження» [3, с. 28].

М. Гайдеггер трактує поезію як своєрідний мовний інваріант. При цьому мислитель переконливо виходить із принципів герменевтичної системності, зокрема – герменевтики індивіда, долучаючи до них власне літературний текст в його глибинних основах: «Справді велене вмирущого мовлення – це мовлене вірша» [3, с. 37]. Істинне звучання мови зіставляється з її повсякденною інтенсифікацією, котра призводить до затирання конститутивних властивостей «домівки буття», а звідси – до втрати онтологічної сутності: «Властива поезія – це в жодному разі не лише найвища манера (мелос) повсякденної мови. Радше навпаки, повсякденне мовлення – це забутий і тому зношений вірш, з якого навряд чи ще зазвучить кликання» [3, с. 37-38]. Прикметно, що говорячи про поезію як інваріант мови, вчений твердить про всю справжню літературу: «Протилежність до справді мовленого, до вірша – це не проза. Справжня проза ніколи не «прозаїчна». Вона така поетична, тому й така рідкісна, як і поезія» [3, с. 38]. Думається, що наведене тлумачення може базуватися на фіксації істинно поетичного чинника в людському житті, який може бути представлений також і прозою.

Встановлення всеохопної мовної домінанти передбачає особливості її взаємодії з людською особою. У цьому зв'язку системний характер співдії окремих компонентів повинен братися до уваги в процесі інтерпретації, тому що може призводити як до правильного розуміння її природи, узгодженого з герменевтичним баченням, так і з деформованим, навіть механічним, який ґрунтується на гіпертрофії значення індивіда: «Якщо звертати увагу винятково на людське мовлення, якщо вважати його лише озвученням внутрішнього в людині, якщо уявлюване отак мовлення вважати за мову як таку, тоді сутність мови виявлятиметься лише як вираження й діяльність людини. Але ж людське мовлення як мовлення вмирущих не покоїться в собі. Мовлення вмирущих полягає у відношенні до мовлення мови» [3, с. 38]. Як бачимо, мислитель переконливо з'ясовує місце окремих аспектів у межах герменевтичної систематики. Це забезпечує правильність його інтерпретації.

Ефект промовляння мови людиною постає визначальним для розуміння природи герменевтики індивіда. Причому йдеться про такий всезагальний характер, який не є суперечним конкретиці, але навпаки – продуктивно її обумовлює: «Структурою людського мовлення може бути лише той спосіб (мелос), у якому мовлення мови, передзвін тиші роз-межованості, через веління роз-межованості вмирущих робить сущими» [3, с. 38].

Учений має цілковиту рацію, коли стверджує наявність діалогічної співдії людини та мови у процесі мовленнєвої самореалізації: «Спосіб, у який умирущі (...) мовлять, – це: відповідання. Умируще мовлення насамперед мусило було почути веління... Кожне слово вмирущого мовлення говорить із такого слухання і говорить як таке» [3, с. 38]. Йдеться про глибоко закорінене ядро діалогізму, яке засвідчує обумовленість універсальною природою мови, що поширюється також на герменевтичну специфіку.

Мислитель виправдано зазначає: «Умирущі мовлять, бо вони слухають» [3, с. 38]. І далі: «Мовлення, що слухає й переймає, – це від-повідання» [3, с. 39]. Отже, йдеться про глибинний ефект діалогічної взаємодії людини і мови. Такий, що криється в межовій стадії мовно-герменевтичного оприсутнення, але все ж таки постає виразно спостереженням завдяки існуванню діалектики запитання і відповіді.

Процесуальність мовної реалізації передбачає поглиблення інтерпретаційного збагнення, котре може досягатися шляхом своєрідного пригальмовування: «Кожне справжнє слухання затримується у вслуховуванні...» [3, с. 39]. Аналогічні явища спостерігаються при герменевтичному тлумаченні окремих художніх систем, або ж точніше – навіть найпершим чином їх передбачають.

Феноменальна організація герменевтичної системності М. Гайдеггера переконливо виявляється в його праці «Мова в поезії». Мислитель оригінальним чином трактує специфіку дефініювання, не догматизуючи її, але виправдано асоціюючи з відносною усталеністю простору. Думається, що істинність визначення в цьому зв'язку узгоджується з неповторністю місця всього сущого: «Означити – тут передусім означає: спровадити до місця. Тоді це означає: зважати на місце» [4, с. 41]. І далі: «Означення замислюється над місцем» [4, с. 41].

Принцип герменевтичного кола послідовно дотримується в трактуванні особливостей пуанту, матеріалізованих в образі списа. Учений з цього приводу проникливо зауважує: «Вістря збирає до себе в найвище й найвиразніше. Те, що збирає, пронизує і проходить крізь усе» [4, с. 41]. Як бачимо, йдеться про коловий характер герменевтичного тлумачення в гайдеггерівському розумінні. Він доконче акцентує на моменті екзистенції. З-поміж іншого й такої, що передбачає промінювання певної сутності на оточення та зворотній вплив: «Місце, збиральне, вбирає в себе, зберігає ввібране, але не як закрита капсула, а так, що зібране воно просвітлює й просвічує, відпускаючи його відтак у його сутність» [4, с. 41].

М. Гайдеггер тлумачить найголовнішу сутність справжньої поезії, виходячи з принципу герменевтичного кола в його своєрідній модифікації. При цьому окреме постійно співдіє із загальним, але не механічно, а глибинно-онтологічно: «Кожний великий поет творить лише з одного-єдиного вірша. Величина вимірюється тим, наскільки він довіриться цьому одному-єдиному, щоб мати змогу тримати в ньому чистим своє поетичне слово» [4, с. 41].

Коловий характер збагнення літературно-мистецьких явищ здобуває блискуче трактування шляхом встановлення співдії процесу тлумачення та встановлення дефінітивних основ поезії. Мислитель з цього приводу зазначає: «Можна легко побачити, що справжнє роз'яснення вже передбачає означення. Лиш із місця поезії сяють і звучать окремі вірші. І навпаки, означення поезії вже потребує попереднього проходження через перше роз'яснення окремих віршів» [4, с. 42]. Як бачимо, йдеться про невід'ємний стосунок обох первнів, що обумовлює їхню герменевтичну природу та водночас вагому функцію в плані базового фундаменту теоретизування.

М. Гайдеггер вмотивовано кваліфікує вказану вище особливість як найголовнішу в процесі будь-якої інтерпретаційної діяльності, герменевтичної в своїй основі (при цьому, безсумнівно, такої, що є виправданою в плані істинності її результатів): «У цій взаємодії означення й роз'яснення міститься всяка двомова з поезією поета» [4, с. 42].

Прикметно, що М. Гайдеггер в трактуванні онтологічних основ глибинної інтерпретації поезії виходить із розуміння мови як одного з найбільших людських благ та водночас однієї з найбільших небезпек. При цьому вектор тлумачення спрямований на досягнення власне поетичного світу в його найголовнішій сутності. Небезпечний вияв може перешкоджати саме його промовлянню, призводячи до утвердження діаметрально протилежного ефекту: «Мисляча двомова з поезією може лиш непрямо служити поезії. А тому існує небезпека, що вона радше зруйнує слова поезії замість того, щоб дати їм змогу співати з їхнього власного спокою» [4, с. 42]. Як бачимо, спостерігається беззастережне дотримання того фундаментального принципу герменевтики, згідно з яким завданням істинної інтерпретації є забезпечення мовної партії твору, яка не повинна заглушуватися висловлюванням інтерпретатора.

Таким чином, герменевтичні концепції М. Гайдеггера мають виразно системний характер. Вони характеризуються наявністю діалогічної співдії таких найголовніших компонентів – своєрідних підсистем у межах єдиної системи – як-от: мовно-герменевтичний феномен, герменевтика індивіда, антидогматизм, власне тлумачнє начало, яке своєрідно проймає та організовує всі інші названі аспекти, тощо. Оригінальність такої розмови в ключі герменевтичної системності обумовлюється всезагальною мовною домінантою, справедливо означеною як «домівка буття». Герменевтичні погляди вченого мають конститутивне значення для дефініювання герменевтики на загальнотеоретичному рівні та переконливо проєктуються в площину аналітико-інтерпретаційного розгляду літературно-мистецьких явищ.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Боров Ю. Герменевтика. Герменевтическая интерпретация. Герменевтический круг / Ю. Боров // Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М. : Астрель-АСТ, 2003. – С. 94–95.
2. Врубель Л. Герменевтика / Л. Врубель // Література. Теорія. Методологія / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 56–113.
3. Гайдеггер М. Мова // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л. : Літопис, 2007. – С. 21–40.
4. Гайдеггер М. Мова в поезії // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л. : Літопис, 2007. – С. 41–80.
5. Гайдеггер М. Сутність мови // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л. : Літопис, 2007. – С. 135–184.
6. Гайдеггер М. Шлях до мови // Гайдеггер М. Дорогою до мови. – Л. : Літопис, 2007. – С. 203–228.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму / Видання друге, перероблене та доповнене / Т. Гундорова. – К. : Часопис «Критика», 2009. – 448 с.
8. Ковалів Ю. Герменевтика. Герменевтичне коло / Ю. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – С. 220–221.
9. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Монографія / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
10. 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.
11. Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика... / Р. Мних // Слово і час. – 2005. – № 4. – С. 50–58.
12. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

УДК 821.161.2–1 Луни літ 7 Орест

Ігор Кир'янчук

**ПІЗНАННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ ДЛЯ СТВЕРДЖЕННЯ ВІЧНОГО БУТТЯ:  
КВІНТЕСЕНЦІЯ ЗБІРКИ «ЛУНИ ЛІТ»**

*У статті розкрито шлях до пізнання найглибшої людської природи, яка відкривається в душі. Саме там відбувається життя іншого світу, який існує поза реальним своїм абсолютно завершеним буттям. Михайло Орест намагався якомога глибше докопатися до істини, яка стосується світу людини. Він зумів через власний смуток прокласти велику дорогу до досягнення великої позаземної радості.*

**Ключові слова:** вічність, роздуми, людське буття, гармонія, дух, природа, воскресіння, пізнання, мудрість, правда, ліричний герой.

*В статті раскрыт путь к постижению самой глубокой человеческой природы, которая открывается в душе. Именно там происходит жизнь иного мира, который существует вне реального своим абсолютно завершённым бытием. Михайло Орест старался максимально глубоко познать истину, которая относится к миру человека. Он сумел сквозь собственное страдание проложить великую дорогу к постижению большой внеземной радости.*

**Ключевые слова:** вечность, размышления, человеческое бытие, гармония, дух, природа, воскресение, познание, мудрость, правда, лирический герой.

*The article discovers the road to perception of the deepest human nature which lies in the soul. It is there where the life of the other world takes place, the world that exists beyond the real and absolutely perfect being. Mykhaylo Orest attempted as deep as it is possible to find the truth that has to do with the human's world. Through his own sorrows he was able to build a road to the comprehension of that great extraterrestrial joy comprehension.*

**Key words:** eternity, thoughts, human existence, harmony, spirit, nature, resurrection, perception, wisdom, truth, lyrical hero.

Михайло Орест творився, аби довести нескінченність та незрівнянність людського духу. Він уважав, що природа – як світове тло – повинна вгамувати людську спрагу та загоїти рани, які відкриває темна сторона світу. Людське життя – це світ, який промовляє устами кожної конкретної живої особистості. Тому, аби цей світ дарував нескінченне натхнення, потрібно зодягнути крила та полетіти на небосхил історії творити думки. Так і чинив поет Михайло Орест...

Слід, напевне, назвати і дослідників, котрі, як і автор статті, не залишили у спокої творчості Михайла Ореста. До них, відкривачів творчого «я» поета, варто віднести Михайла Слабошпицького [13], Наталію Кирієнко [7], Ігоря Качуровського [4; 5; 6], Ігоря Костецького [8; 9], Івана Кошелівця [10], Соломію Павличко [12], Святослава Гординського [1; 2], Володимира Державина [3].

Вірш «Колискова», звернений до сина – як до кожної дитини, яку треба підштовхнути для поринання у сон, – є оригінальним втіленням пісні, збагаченої філософічним сюжетом. Як і кожна колискова, вірш наближений до максимального відчуття ніжності та спокою. Надходить вечір – і колискова стає актуальною. Сама колискова має нагадувати повільний плин думок, щоб у його руслі дитина могла заснути. Поет тричі у вірші – на початку, в середині та наприкінці – повторює одну фразу, яку можна сприймати як своєрідний змістово-вербальний код для засинання («Спи, мій синочку, засни!» [11, с. 38]). Природа занурюється у свій буденний спокій, змінюючи ритм з активного на пасивний («Час надійшов тишини» [11, с. 38]). Автор виявляє образ вітру, якого робить живим і крилатим – таким, що також прагне відпочинку («Вітер – він крила згорнув, Вітер у вітті заснув» [11, с. 38]). Аби передати єднання зі світом гармонії, що часто передбачає сон, з'являються образи дерев, які хочуть заснути, відчувши весняну пору – перебуваючи в активній діяльності («Вишні, всі в білім цвіту, Сплять у веснянім саду, В сон повилися клени» [11, с. 38]). Після того, як уже й «вічні стражі природи» – дерева – поринули в сон, виходять у світ сотворителі доброї вісті («Вийшли із райських долин Янголи. В кожного крин Тихо сріблиться» [11, с. 38]). Ангели починають входити у сни, перетворюючи весну в щось більше та величніше («Вони Плинуть, ласкаві, крізь сни В білому царстві весни» [11, с. 38]).

Поезія «Давно не лунає вість...» є відображенням скептичних роздумів автора про сутність людського буття, що відтіняє тугою через свою незабгащеність. Поет сумує, виводячи водночас на перший план свої думки. Він визнає, що вже не зріє таких яскравих барв, як колись («Давно не лунає вість Сонячних можних запросин» [11, с. 38]). Він дивиться на осінь – на в'янення природного (земного) світу – і починає входити в тяжкі розмислові рамки, що стосуються як самого життя, так і вічності. Він розуміє, що



є і сином землі – як народжений на ній, і гостем – як такий, що муситиме коли-небудь її покинути. Саме це співвідношення: син-гість і є провідним аспектом суму в творі. Воно підкреслює скінченність усього живого на світі («Землі дорогої син і гість, Гляджу, задуманий, в осінь» [11, с. 38]). Поет прекрасно усвідомлює, що світ людський сам по собі є тлінним і не сіє вічністю в своїх просторах («А там, коло стіп грабів Не меркне бронзове тління» [11, с. 38]). Хоча він вірить, що воскресне. Однак, звичайно, не знає, коли це відбудеться. І це постає ще одним вагомим мотивом печалі («О часе таємний мого воскресіння, О смутку незнаних днів!» [11, с. 38]).

Вірш «Звичаєм дорогим у день осінній...» є черговим сюжетним малюнком, що показує шлях поета до пізнання себе в середовищі природи. Він лине до природи, – як син до матері, – і вона дає йому ключі від своїх царств. Він відчуває, що природа є відчайдушним джерелом натхнення, яке неможливо перервати через свою нескінченність. Де буває природа, там розквітає ярим цвітом натхнення Михайла Ореста. Він любить природу, переживаючи її зміни як зміни всередині себе. Все, чого він торкається своїм розмисловим пером, враз оживає – так як природа навесні. Він не приховує радості від перебування у гармонії з природою, бо це виявляється йому гармонією з самим собою. Він шанує праматір і все, що з нею пов'язано. Орест розглядає природний світ як прототип долі. Йому здається, що такою ж, як природа, є і сама людина. Вона зростає із зернятка, кинутого десь історією, потім у процесі розвитку переростає у пагінець, згодом, дещо подорослішавши, стає стовбуром, після цього стовбур досягає апогею свого розквіту і починає поволі зсихати, аж поки його колись вельбучне тіло не перетворюється на трухлявий пенёк... Природа – це вічний носій натхнення у всіх світових поетів, а в творчості Михайла Ореста вона стає пунктом відправлення усіх думок до пізнання. Без природи він, мов нічий. Без природи він, як ніхто. Лірик, фактично, каже, що без єднання людини із природою гармонія стає неможливою. Тобто, якщо людина не переживає жодних почуттів до природи, вона йде на жорстоку конфронтацію. Вона йде на конфлікт не з будь-ким, а з самою собою. Природа може надихнути на багато творчих звершень: і весною, і літом, і осінню, і навіть зимою можна знайти щось невідоме та вічне. Природа живе – і живе людина. Вона змінюється – і змінюється людина. Вона рухається – і рухається людина. Людина при земному житті завжди оточена природою, яка ніби промовляє голосом своїх неприхованих барв. У вірші «Звичаєм дорогим у день осінній...» ліричний герой починає свій крок з осені, підперезаної красою жовтизни. Він рухається просто вперед, аби щось відчувати та щось пізнати («Обходив я діброви і поля» [11, с. 39]). Він помічає, що небо посіріло і далечина, покрита хмарами, уже не промовляє ні звуку («Погасла даль, в обіймах безгоміння Під небом хмарним марила земля» [11, с. 39]). Тобто, у землі, над якою повивається передгрозова порожнеча, не залишається нічого нормального – й відбуваються марення. Герой вірша потрапляє в безвість, яка заманує до себе його хід («В містину заблукав я невідому, – Мене манив округлий косогір» [11, с. 39]). І серед безвісті натрапляє на тропинку істини – до лісу («Стіною можною стояв на ньому Повитий синню предковичний бір» [11, с. 39]). Він входить у безвість, увійшовши в роздум. Тобто, вся його дорога була і шляхом тіла, і шляхом думок. І одна, й інша є однаково важливими для досягнення поставленої мети перед виходом. Коли розмисел почав завершуватись, ліричний герой розпочав знаходити явні об'єкти у просторі («По роздумі, побожно і несміло У гущину і сутінь я вступив» [11, 39]). Несподівано перед ним виявляється саяво. Воно нагадує реалізацію чуда («І враз мені здала замерехтіло Яскраве світло, наче саяво див» [11, 39]). Він виявляє, що бачить перед собою листяні дерева, що причаїлися у середовищі вічнозеленої хвої. Вони видаються йому аж надто небуденними («То, дахом сосон лагідно укрита, Росла у глушині беріз сім'я» [11, с. 39]). Герой споглядає на осінні принади беріз і йому здається, що вони своєю неповторністю починають вриватися у нього («Палали жовтиною світлі віти – І радісним теплом поїнявся я» [11, с. 39]). Він роздумує і робить висновок, що ліс – це не лише природна субстанція, а й субстанція мислення. Він поволі упевнюється в тому, що ліс відійшов від буденщини, аби залишити свою первозданну святість без змін («Немов служителі добра і віри Тут оселились, занедбавши світ» [11, с. 39]). Деревя – як виразники мудрості – створили живодайну пушу, що знаходиться у безвісті, аби скарбівня їхньої духовності залишилися недоступною для варварів людства («І для скарбів премудрості і миру Знайшли у пуші неприступний скит» [11, с. 39]). Краса природи починає трансформуватися у музику та летіти у далину («І чулися мені могутні хори, Горіли шати золотом густим» [11, с. 39]). Ліс починає на певний момент перетворюватися у храм, як носій добра і премудрості («І від кадилиць тихий і прозорий Спливав живиці ароматний дим» [11, с. 39]). Дим – як символ духовності – заходить підкорювати горизонти, далекі від місця його виникнення. Дим витає, щоб хоч трохи розвиднити людині безвість, в яку вона летить протягом буттєвого шляху. Дим – ніжний натхненник мудрості («Він обіймав любовно сині доли, Він плів на простори далеких плес» [11, с. 39]). І коли дим покоровив спрагли до пізнання простори, він здіймається до хмарного неба, наче корабель до пристані в своєму останньому морському вояжі («І підіймався плавно і поволі До сірої ласкавості небес» [11, с. 39]).

У вірші «Осінь. Та серцю не смутно...» автор змальовує найоб'єктивніші пріоритети осені, яка стає періодом переходу природи до зимової сплячки. У поета осінь асоціюється з багатьма речами: це і завершальний етап природного розквіту, і ключовий символ згасання почуттів, і нескінченно великий енергетичний простір, з якого можна почерпнути думку. Він підкреслює, що заснула вся земля, та серце



продовжує веселитися. Тобто, земля не демонструє первочинних барв, однак поетичний дух радіє і несеється за думками, щоб творитися. Осінь стає тишиною, а серце, фактично, місцем життєвого голосу («Осінь. Та серцю не смутно На тихій осінній землі» [11, с. 39]). Навіть те, що увиразнює могутність, починає спочивати і визнавати своєю владаркою тишу («Заснули край моря могутні З далеких країн кораблі» [11, с. 39]). Згодом на відпочинок йде і людство, яке не хоче противитися кроку природи («А з ними і благосне місто Спочило в задумливім сні» [11, с. 40]). Автор порівнює осінь із вечором природи, коли вона ще не лягає спати, але розуміє, що вже настає пора іти на буденний спочин. Вона перевтомлена і помалу готується увійти до царства сну («На горах, відрадні і чисті, Горять вечорові вогні» [11, с. 40]).

Знаковим у світогляді Михайла Ореста є вірш «У ложах камінних прозорчості струмені...», в якому він визначив силует долі творчої людини. Бути творчим для нього – означає бути людиною з вічності. Він вважає, як і переважна більшість письменників, що слово утверджує вічність. Недаремно епіграфом, який, зрештою, точно передає змістовий масив усього твору, стала фраза російського філософа Володимира Соловйова, яка репрезентує частку сутності останніх митей життя поета Михайла Лермонтова. Певним чином, Орест хоче пристосувати його слова до своєї творчості. Соловйов пише, що у Лермонтова був пророчий дар, успадкований ним ще з попередніх поколінь. Згідно його суджень, він передався від шотландського лицаря Томаса Лермонта, котрий славився як поет і провидець та був якимось чином пов'язаний із царством фей. Мовби прагнучи підкреслити непересічність кожної творчої особистості, Михайло Орест використовує фразу, яка асоціюється з переходом до вимірюваної вічності («...кінець його був загадковий; він пропав безвісти, пішовши вслід за двома білими оленями, посланими до нього, як казали, з царства фей» [11, с. 40]). Вірш починається із змалювання водної течії, наче символу вічної матерії («У ложах камінних прозорчості струмені, Рокочучи солодко, плинуть; задумані» [11, с. 40]). Струмені є прозорими, як доля, а ложі – кам'яними, як незмінний стан. Понад водою височіють ліси – як вісники абсолютної гармонії – доповнюючи картину волі («Стоять понад ними ліси» [11, с. 40]). З кущів чутно чується мову, ніби хтось промовляє рядками долі («І милі лунають з кущів голоси» [11, с. 40]). Ліричний герой відчуває велику таємницю, яка віддзеркалюється своїм неповторним саявом у всьому околицьному просторі («Жива і цілюща, сподівана таїна В повітрі розлита, у травах розмайна» [11, с. 40]). Він почуває захоплення, бо таємниця стає відкриватися перед його натхненим обличчям («в радості свіжій, я жду: Я таїну чую святу» [11, с. 40]). Його душа відчуває прихід остаточної радості, коли бачить двох сподіваних персонажів («Здрігнулося серце: в широкій розколині З'явилися два білі, два лагідні олені» [11, с. 40]). Мета героя справджується – до нього прилинули, аби подарувати йому вічність у світлі («Справдилось! Безсмертя посли По мене прийшли» [11, с. 40]).

Вірш «На озерах скрес лід...» ґрунтується на деталізованому описі воскресіння людського духу в образі воскресіння природи. Минає зима – і настає пробудження всього навколишнього світу, яке передається й творчій уяві таких митців, як Михайло Орест. Митці відчувають прилив сил, який вривається у їхні голови разом із почином пори відродження. Тобто, у них спрацьовує установлена формула творення: пробудження довкілля = пробудження твору. У декого, навпаки, зимою з'являється більше творчої енергії, яка входить широкими дверима думки у твір. Зимові вечори настають дуже рано і підсвідомість починає працювати дуже плідно: виявляються нові образи, нові ідеї, нове натхнення... Але Орест, слід нагадати, конфліктує із зимовою порою в моральному плані. Для нього, можна сказати, зима – це пора, повністю позбавлена моралі. Цілком ймовірно, що це може бути пов'язано з чотирьохрічним перебуванням у ув'язненні. У цей час у таборах ГУЛАГу були нелюдські умови, котрі, як можна сміливо припустити, ускладнювалися зимою. Таким чином, зимова пора могла залишитися в Ореста у тяжких спогадах й він так і не зміг щось їй протиставити у своїй пам'яті, окрім весни. Вірш починається з фрагменту весняного скресання, яке автор порівнює із явленням діаманта («На озері скрес лід, Проснувся сафір рік» [11, с. 42]). Зима видається автору примарою. А примара, як тінь – зникає, коли настає світло. У цьому випадку причиною щезання стає світло весни («І привид зими зблід, І в гротах, німий, зник» [11, с. 42]). Після настання весни з'являється й він – поводитир відродження («Могучий гряде цар В сіянні вінця й риз» [11, с. 42]). Він приносить чудову звістку, кажучи, що давно очікує нагоди вручити свою безцінну нагороду героєві твору. Проте, тільки зараз поводитир зумів явитися («І мовить мені: «Дар Тобі я в віках ніс» [11, с. 42]). Він пояснює, чому не прийшов раніше. Суть полягала в тому, що ліричний герой був наче на випробуваннях, які перетворили його життя на арену бою з недолею. Саме безщастя перешкоджало оприбутненню дару («Та долі неблагих град, Що їх є мутна суть, Пробився у твій лад, Твою обтяжив путь» [11, с. 42]). Тепер же поводитир звільняє дух героя, який стільки часу був поневолений. Він дарує шанс на відродження, що настає вкупі з ренесансом природи («Одинні від пут їх, Від злоби і їх мсти, Від кар і страждань всіх Свобідний еси ти!» [11, с. 42]). Він просить у героя, аби той встав з колишнього попелу і спалахнув, показавши усім шлях до відродження («Повстань же, як син мій, І гімном у даль кинь» [11, с. 42]). А коли мелодія духу відгукнеться у серцях інших, під'яремних недолею, цар дозволяє прийняти найвищий дар – бути серед неба («І радісно пий, пий Ласкавих висот синь!» [11, с. 42]).

Віршем «Розкрийтеся, замкнені житла!» починається цикл «Перша сув'язь» збірки Михайла Ореста «Душа і доля». Твір стосується осягнення мудрості, шляху до мудрості, дороги до пізнання. Автор хоче

пізнати й досягнути більше, ніж йому дано. Таке прагнення було майже у всіх письменників, які сповідували класичні цінності – вони хотіли рости. Поет просить у людей, аби вони відкрили свої серця та впустили у них живодайне світло. Він закликає відректися від темряви, яка спонукає людські душі йти у хибному напрямку («Розкрийтеся, замкнені житла! На свято верховного світла» [11, с. 42]). Автор каже, що між людьми перебував «святий із Ассізі». Мова йде про святого Франциска, який своє життя віддав служінню Богові. Він наближався на максимально доступну відстань до пізнання. Будучи заможним хлопцем, святий роздавав своє майно бідним, показуючи іншим приклад для наслідування. Він лікував хворих від прокази; він, син скупого торговця сукон, помінявся своєю одежею з жебраком; він, побитий та зневажений мешканцями свого міста, не змінив своїх поглядів, а ще дужче увірував в істину; повністю віддавшись служінню Богові, він зумів зібрати навколо себе широченне коло однодумців. Побутують свідчення, що в святого Франциска на тілі виникли ті ж самі рани, які після розп'яття були в Христа. Настанови, які він чув, вривались у життя або з буденщини, або зі снів. Франциск до останнього дня лишався вірним Богу та намагався постановити на путь праведний усе більше людей. Він став засновником ордену Францисканців, об'єднавши у ньому чимало віруючих. Орест вважає, що люди й самі повинні відчувати світло, схоже не те, яке святий Франциск віддавав своїм ближнім. Усі мусять учути благовоління, яке походить від Вищої Небесної Сили («Святий із Ассізі в намети дібров Повз вас, невидимий, пройшов» [11, с. 42]). Орест прохає, аби і йому в житті було дано прийняти щось тотожне святості. Цікавим є факт, що поет називає пророків «любомудрами» – тобто людьми, які люблять мудрість. Він хоче, щоб любомудри навчили його життю та дали хоча б шанс на реалізацію буттєвої мудрості. Бо через мудрість йде і саме пізнання («О ви, піснетворці, пророки, І ви, любомудри! В яснє Прозріння своє, наче в літо високе, Як учня, введіте мене!» [11, с. 42-43]).

Поетичний твір «У небо линучи високе...» є за змістово-образною специфікою дуже схожим на вірш «Розкрийтеся, замкнені житла!». У ньому вкотре продемонстровано шлях до ймовірного пізнання, яке може наступити після пробудження духу. Проте є одна відмінність, яка суттєво відрізняє ці дві поезії: у «Розкрийтеся, замкнені житла!» ліричний герой висловлює прохання, щоб йому полегшили дорогу і дарували скарб мудрості; а в «У небо линучи високе...» змальовано шлях до пізнання та вже безпосереднє отримання скарбу, жданого все життя. Вірш «У небо линучи високе...» починається з опису диму, що досягає своїм плавким станом небосхилу («У небо линучи високе, Кужелиться в долині дим» [11, с. 43]). Дим спокушає погляд людини, що стежить за навколишнім світом («І мандрівця полонить око Тремтінням мрійливо-легким» [11, с. 43]). Навколо людини прекрасні природні пейзажі, які не можуть бути непоміченими. Вони радують око свідомості й око уяви («Зело пахуче, цвіт навколо, Сріблясті струмені, трава І на незнанім видноколі Пойняті миром дерева» [11, с. 43]). Виявляється, що мандрівником, який спостерігає за шляхом диму до небес, є ліричний герой вірша. Він сам собі формулює запитання, водночас бажаючи, аби вони не постали як риторичні. Він, фактично, роздумує, що ж подарує світові волі («Що принесу під гостелюбний, В обіймах віт спочилий дах?» [11, с. 43]). Він визнає, що багато його років, які не залишили у серці тривкого сліду, були просто недолею. Але який і він слід залишив у бутті? Відбувається пошук відповідей («Що полишили роки згубні І що я сам – по тужних днях» [11, с. 43]). Він немов сповідається перед світом, роз'яснюючи, як важко йому жилося («Зерно у бурунах потали, Я знав ганьбу, і глум, і гніт» [11, с. 43]). Герой вірша зізнається, що доля вдарила по його світлому розумі, зачіпаючи таким чином і серце. Йому було подвійно боляче («І бурі лютості топтали Шолом ума і серця щит» [11, с. 43]). Та раптом у страждання прорвалася віра у хороше прийдешнє. Вона його, покаліченого лютим світом, почала виводити до свого світильника («Та віра, чудом розбуяла, Мене вела у тьмі шукань» [11, с. 43]). І, вивівши з безодні, запалила правдою його вже перевтомлені зіниці («І раптом очі осіяла, Повита в непорочну рань» [11, с. 43]). Виникає цілком живе враження, що він чекав цього великого просвітлення довгі дні. Він, радий до неймовірності, визнає, що потрапив у закуток справдешньої віри («Долина ждана і жадана, Святна і радісно п'янка» [11, с. 43]). Він відчуває, що от-от одержить дарунок, який не проміняє ні на що на світі («І знаю: дивний дар дістане Моя натомлена рука» [11, с. 43]). Герой натхненний від віри, а ще більше від усвідомлення того факту, що нарешті зможе по-лишити у просторі минулого усі накопичені за життя муки. Вони катували його серце і розум, а тепер перетворюються на непотріб («Луну минулого страждання Я тут, під камінь, покладу» [11, с. 43]). Після скинення титанічного, частково зримого і частково незримого тягаря, він нарешті зможе прийти туди, куди мріяв дістатися увесь земний вік («І в ясності неподоланній В обітований край ввійду» [11, с. 43]). І, віднайшовши свою мрію, герой з крильми у душі понесеться до диму, що клубочиться до небес («І, спраглий дружньої гостини, Піду, окрилений, на дим» [11, с. 43]). Дим, як і він тепер, буде нестися у незмірному блаженстві й віддавати свою невидиму і цілющу енергію людству («Що в високості добрі лине – Із раю в рай, із дому в дім» [11, с. 43]).

Вірш «Тестамент» є поетичним словом-направленням для прийдешніх поколінь мислителів, що сформувалося на основі набутого досвіду автора. Філософ хоче показати шлях до правдивої долі, яким сам намагався простувати увесь час. Він відкриває заслону перед однією життєвою правдою, яка стоїть перед людством. Саме людина, на думку автора, стає на суттєвій заваді пізнанню речей; вона, з усіма

притаманними їй якостями, здатна зруйнувати духовну глибину добувача небуденних скарбів. Тільки відділившись від людства, можна знайти яскравий проблиск істини («Оподаль від людей, злочинства і пороку Плекай душевний мир і тишину глибоку» [11, с. 44]). Тоді, подалі від такої гріховної істоти, якою є людина, можна відкрити вершинні думки. Вони, руйнуючи людські стереотипи, здатні перейти своїм існуванням у вічність («І чисті помисли, постали в тишині, Надійно проростуть у нетутешні дні» [11, с. 44]). Перебуваючи у смиренному полоні самотності, можна віднайти багато нових грандіозних думок, які підіймуть на незбагненну висоту свого натхненного читача («В самотній келії впивай, читцю смиренний, Науку мудрих книг» [11, с. 44]). Починаючи пізнавати мудрість у чужих книгах, людина поволі доходить до розуміння власної, не підконтрольної розуму. Тоді вона стає мовби понад світом в усвідомленні себе як ключа до осмислення істини («і легкокрилий геній Тебе навідає» [11, с. 44]). Отримавши людську надприроду, сама людина починає пізнавати та відкривати усе те, що було ніби десь прихованим, а, насправді, завжди було оприсутнене глибоко на дні душі («з ним угадаєш ти Близькі безмежно нам, невідчутні світи» [11, с. 44]). Автор звертається до неофіта – першого християнина, таким чином підкреслюючи, що саме він був найближчим до Істини, даної з небес. Після відчуття долі неофіта просять пізнати її об'єктивну властивість («На поклик іволги чоло, о неофіте, Слухняно піднеси» [11, с. 44]). Звернувши свій погляд кудись вище, туди, де не сягає людський зір, християнин помітить літо, яке вступає у вічність, і сам зможе бути його ключовою святковою частиною («справляє вічне літо Свій сонячний обряд – і зелень верховіть До вікон горнеться і невимовне снить» [11, с. 44]).

Михайло Орест наближає свого читача до пізнання себе у світі та світу у собі. Кожна жива людина є присутньою на теренах Землі. Відповідно, вона є ключем до відкриття істинності власної природи. Осягаючи буттєвий сенс різноманітних явищ, притаманних світові, людське єство збагачується безцінним досвідом самопізнання. Мислитель Орест доклав максимум зусиль, аби людина відчула себе вічною на короткому клапті земного життя.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гординський С. До історії видання першої збірки Михайла Ореста «Луни літ» (Матеріали і спогади) // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів : Світ, 2004. – С. 214–220.
2. Гординський С. Чи скоординовано всі координати? // Сучасність. – 1970. – № 5. – С. 40–49.
3. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 2. – С. 225–248.
4. Качуровський І.В. Про поезію Михайла Ореста // Орест М. Пізні вруна. Книга поезій п'ята. – Мюнхен : Ін-т літ-ри ім. М. Ореста, 1965. – С. 5–10.
5. Качуровський І.В. Релігійно-містичні елементи в ліриці Михайла Ореста // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 14–18.
6. Качуровський І.В. Творчість Михайла Ореста // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. – Мюнхен, 1992. – Т. 15. – С. 147–166.
7. Кирієнко Н. «Я вернувся до тебе, отчизно моя...» Естетична система Михайла Ореста / Н. Кирієнко. – Чернівці : Букрек, 2008. – 192 с.
8. Костецький І. Антологія піднебесного. До шістдесятиріччя Михайла Ореста // Сучасність. – 1961. – № 12. – С. 44–50.
9. Костецький І. Михайло Орест (50 років життя – 25 років творчості) // Київ. – 1951. – № 6. – С. 285–291.
10. Кошелівець І. Подвійний портрет з постскриптомом (Михайло Орест і Володимир Державин) // Бере-зіль. – 1993. – № 3–4. – С. 20–27.
11. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С. Павличко. – К. : Основи, 1995. – 526 с.
12. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади / Упор. та авт. передм. С.Павличко. – К. : Основи, 1995. – С. 3–12.
13. Слабошпицький М. Молодший брат. Михайло Орест // 25 поетів української діаспори. – К. : Ярослав Вал, 2006. – С. 404–435.

УДК 821.161.2-6.09

Наталія Криловець

## ОБРАЗ САДУ В НАТУРФІЛОСОФСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

*У статті досліджується образ саду в натурфілософській поезії Ліни Костенко. Природа для поетеси – це простір, у якому відбувається єднання двох світів: реального й ірреального. Образ саду, стаючи невід'ємною частиною внутрішнього світу ліричної героїні, уособлює мрію, порятунком від самотності та неволі окультуреного світу.*

**Ключові слова:** натурфілософська поезія, образ саду, символ, раціональний та ірраціональний світ, людина і природа, час і простір.

*В статье исследуется образ сада в натурфилософской поэзии Лины Костенко. Природа для поэтессы – это пространство, в котором осуществляется единение двух миров: реального и ирреального. Образ сада, становясь неотъемлемой частью внутреннего мира лирической героини, олицетворяет мечту, спасение от одиночества и неволи окультуренного мира.*

**Ключевые слова:** натурфилософская поэзия, образ сада, символ, рациональный и иррациональный мир, человек и природа, время и пространство.

*The problem under investigation in this article is the image of garden in the natural philosophical poetry of Lina Kostenko. The nature for the poetess is the space where the two worlds are united – the real and unreal ones. The image of garden, being an essential part of the inner life of the persona, embodies the dream, the escape from the loneliness and from the servitude of the domesticated world.*

**Key words:** natural philosophical poetry, image of garden, symbol, real and unreal world, human being and nature, time and space.

В українській філософській поезії світ природи виступає як об'єкт і суб'єкт одночасно. Для українського менталітету природа є основою світогляду народу та його духовності. Звідси одвічна закоріненість українських митців (Тарас Шевченко, Леся Українка, Богдан-Ігор Антонич, Павло Тичина, Володимир Свідзинський, Володимир Сосюра, Максим Рильський, Микола Вінграновський, Леонід Талалай та ін.) у глибини світу природи, єднання з нею. Ця риса притаманна й натурфілософським творам Ліни Костенко, яка часто звертається до прадавніх образів лісу, саду, річки, що набувають художньої багатозначності. Чільне місце в творчості поетеси посідає образ саду. Відзначимо, що пейзажну поезію поетеси в контексті всієї її творчості досліджували С. Барабаш [3], В. Брюховецький [4], М. Ільницький [7], Г. Клочек [11], О. Ковалевський [8], А. Макаров [12], Т. Салига [15] та інші.

Філософське й художнє багатство, своєрідність образу саду в натурфілософській поезії Ліни Костенко потребує спеціального висвітлення. Тому дослідження образу саду і становить мету нашого дослідження.

Образ саду знайшов своє високохудожнє втілення у багатьох віршах Ліни Костенко: «Летять на землю груші, як з рогаток» [9, с. 112], «Слайди» [9, с. 68], «Дощ полив, і день такий полив'яний» [9, с. 92], «Блискоче ніч перлиною Растреллі» [9, с. 103], «Листопад» [9, с. 331], «Виходжу в сад, він чорний і худий» [9, с. 342], «І я не я, і ти мені не ти» [9, с. 294], «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані» [9, с. 305], «Вдень ще літо, а надвечір – осінь» [9, с. 329].

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 із світом натури.

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» [2, 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» [17, с. 305].

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...» [6, с. 119].



Зазначимо, що любов до саду виникла в поетеси вже в дитячі роки, про це вона згадує в ранніх віршах: «Я виростала у садах, / де груші достигали теплі» [9, с. 5]. Згодом ця любов до садів переросте у любов до лісу.

У мегапросторі поезії Ліни Костенко сад посідає особливе місце. Ліна Костенко, як і М. Вінграновський, 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 справдавна втілена іманентна властивість знаку рідної землі, сутності автентичного національного буття. В поезії не тільки туга за проминулим часом, молодістю («в цьому саду я виросла»), а й ностальгія набирає ширших масштабів – сум за втраченим родом, вітчизною.

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 оновлювся» [9, 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 сниться». 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... [9, 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 ренклюд  
і не робить з плодів твоїх набутку.  
Чужі приходять в час твоїх щедрот,  
а я прийшла у час твого смутку [9, 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 і передачі найрізноманітніших психологічних і емоційних станів, естетичних критеріїв, світоглядних категорій.

Подібні мотиви зустрічаються і в поезіях М. Вінграновського: «Ходімте в сад. Я покажу вам сад. / Його сумління покажу вам очі» («Ходімте в сад...») [5, с. 64]; «Душа моя живе / Твоїм печальним іменем прозорим...» («Зіходить ніч на витишений сад») [5, с. 142]; «Люблю тебе, глибокий саде мій! / Люблю плодів нестигливе гойдання, / Легку печальність і ясне чекання / Твоїх думок зелених в вітровій» («Саду») [5, с. 144].

У вірші «Осінній сад ще яблука глядять» семантика образу саду ототожнюється з «еквівалентом людського духу».

*Осінній сад ще яблука глядять,  
листочок-два гойдає на гілляках.  
І цілу ніч щось тихо шарудить,  
і чорні вікна стигнуть в переляках [9, 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 мертве.

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

*Немов чарівні декорації –  
жасмин, троянди і бузок.  
Кузини мамині, три грації,  
як три принцеси із казок [9, 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 [9, 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 гіркого знання й досвіду дорослого світу» [13, 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... [9, 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 [9, с. 68].*

Подібні мотиви зустрічаємо й у Володимира Свідзинського: «Навіщо ж він, як марево, як мрево, / Весь вік стоїть у спогаді моїм?» [16, с. 118-119]; «Та в час, коли я помирати стану, / Явись мені, коханий саде мій!.. / Щоб милою відрадою дитинства / Осяяти останню мить мою» [16, с. 225] та Леоніда Талала: «В ранковому саду заголубили тіні, / І краплею роси заснула в квітці мить... / Стоїть на місці час. Нічого не минає...» («Глибокий сад») [19, с. 408].

У багатьох поезіях Ліни Костенко сад часто стає показником її духу. Вона навіть уособлює 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! [9, 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» [18, с. 288]. Про трансцендентне єднання з садом говорять і Б.-І. Антонич у вірші «Сад»:

*Кімната нам заміниться в квітчастий сад,  
і сплетемось, обнявшись кучерявим листям.  
Вросту, мов корінь, в тебе й спалахне роса  
на наших ясних снах, омаєних сріблито... [1, с. 176].*

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

*Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані.  
 Такі сади були тоді розхристані... [9, с. 305];  
 Сади стояли в білому наливі.  
 Іскрив зеніт, як вольтова дуга.  
 А ми були безсмертні, бо щасливі.  
 За нами пам'ять руки простяга [10, 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...» [18, с. 58]; «І тобі, і мені ці сади, ці пісні, / далі щебетом птичим залиті...» [18, 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...» [14, с. 40].

Образ саду у творчості поетеси інколи набуває сюрреалістичного забарвлення потойбіччя, стає таким собі антираєм, де панує смерть.

*Струїли все  
 пора на карантин  
 і вам поля  
 й тобі соснова кроно... [9, с. 265];  
 Загидили ліси і землю занедбали... [9, с. 538].  
 І як засторога звучать грізні слова:  
 І мертві і живі, і ненароджені  
 нікого з вас довіку не простять! [9, с. 538].*

Отож, Ліна Костенко в натурфілософській поезії звертається до прадавнього образу саду, який набуває художньої багатозначності. 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. Антонич Б.-І. Твори / Б.-І. Антонич. – К. : Дніпро, 1998. – 591 с.
2. Астаф'єв О. Символіка природи в поезії Ліни Костенко / Олександр Астаф'єв // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 52–56.
3. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби: дисертація на здобуття наукового ступеня докт. філол. наук: 10. 01. 01 / С. Г. Барабаш. – Львів, 2004. – 382 с.
4. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості / В. Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 262 с.
5. Вінграновський М. С. Вибрані твори / М. С. Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
6. Дзюба Іван. Є поети для епох / Іван Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с.
7. Ільницький М. З чого постає неповторність. Штрихи до портрета Ліни Костенко / М. Ільницький // Українська мова і література в школі. – 1981. – № 10. – С. 9–23.
8. Ковалевський О. Ліна Костенко. Нарис творчосвітотвірної біографії. – Харків : Прапор, 2004. – 192 с.
9. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К., 1989. – 559 с.
10. Костенко Ліна Річка Геракліта / Ліна Костенко. – К. : Либідь, 2011. – 336 с.: іл.
11. Ліна Костенко. Навчальний посібник-хрестоматія // Упоряд. Г. Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с.
12. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості / Анатолій Макаров. – К., 1990. – 285 с.
13. Михед Т. Міф про Едем у просторі американської романтичної літератури / Тетяна Михед // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 69–78.
14. Рильський Максим. Твори в двох томах / Максим Рильський. – Том 1: Лірика – К. : Дніпро, 1976. – 430 с.
15. Салига Т. У глибинах гармонії // Салига Т. У глибинах гармонії: Літературно-критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1986. – С. 49–74.
16. Свідзинський В. Поезії / В. Свідзинський. – К.: Рад. письменник, 1986. – 349 с.
17. Соловей Е. Українська філософська лірика. Навчальний посібник із спецкурсу / Елеонора Соловей. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
18. Сосюра В. Твори у двох томах / В. Сосюра. – Том 1: Поезії. – К. : Дніпро, 1978. – 368 с.
19. Талалай Л. М. Вибране: Поезії / Леонід Талалай. – К. : Дніпро, 1991. – 541 с.

УДК 821.161.2.09-15

Юрій Миненко

## «ХРОНОЛОГІЯ» – ОСТРОЗЬКЕ ВИДАННЯ АНДРІЯ РИМШИ

*У статті розглядається постать білорусько-українського письменника Андрія Римши. Особливу увагу приділено його поезії «Хронологія», одному з перших творів. Трактатування автором місяців церковного календаря у хронології з подіями старозавітної історії проаналізовано у контексті поєднання ренесансних та барокових рис поетики.*

**Ключові слова:** поезія, хронологія, календар, Острозьке літературне коло, ренесансна і барокова поетика.

*В статье рассматривается личность белорусско-украинского писателя Андрея Рымши. Особенное внимание уделено его поэзии «Хронология», одному из первых произведений. Трактровка автором месяцев церковного календаря в хронологии с событиями ветхозаветной истории проанализирована в контексте сочетания ренессансных и бароковых особенностей поэтики.*

**Ключевые слова:** поэзия, хронология, Острожский литературный круг, Ренессансная и барокковая поэтика.

*The figure of the Belarussian and Ukrainian writer Andrii Rymui is examined in the article. The special attention pay to poetry «Chronology», which is one of the first works. Interpretation of the months of church calendar in chronology with the events of old testament history by author is analysed in the context of combination renaissance and baroque features of poetics.*

**Key words:** poetry, chronology, calendar, Ostrog literary world. Renaissance and baroque poetics.

Постать письменника Андрія Римші привертала до себе увагу рівною мірою як істориків, так і літературознавців багатьох поколінь, однак ці дослідження зводилися здебільшого або до історичної реконструкції біографії письменника та його відданого служіння князю Криштофу Радзивилу («Перуну»), або ж до підкреслення важливості його версифікаторських пошуків як автора однієї з перших поезій книжною українською мовою, який вперше на східнослов'янських землях поставив своє ім'я під власним твором [5, с. 397]. Натомість майже не наголошувалося на змістово-формальній стороні «Хронології», її зв'язку з писаннями членів Острозького культурного осередку.

Народився письменник в селі Пеньчині біля Новогрудка в шляхетській родині близько 1550 року, як зазначає у своєму «Декетеросі». Достеменно невідомо, де й коли навчався Андрій Римша. Проте письменник мав ґрунтовну освіту, вищу за рівень православних братських шкіл. «Очевидно, набув його А. Римша в котромусь з кальвіністських навчальних закладів, які існували майже при кожній громаді, а до найбільш відомих належали берестейська, несвізька, случька, кльоцька, віленська. Це були здебільшого початкові чи середні школи (вивчалися граматики, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія та музика – сім «визволених» наук). Але існували і заклади вищого типу, в яких, окрім вільних наук, вивчали теологію, філософію, право, етику, як наприклад, у Вільно, де таку школу заснували на початку чи в середині 60-х рр. XVI ст. Загалом, сучасники і дослідники відзначають високий рівень викладання у кальвіністських школах, навіть порівняно з католицькими навчальними закладами ВКЛ того часу» [1, с. 68-69]. Римша знав латину й польську. У «Хронології» він використовує назви місяців ще трьома мовами – церковнослов'янською, єврейською та книжною білорусько-українською. У «Декетеросі» ж Римша демонструє добре знання античної спадщини й міфології. Як бачимо, освіченість на той час неабияка. Зважаючи на добру обізнаність автора зі старозавітною історією (як-от у «Хронології») припускаємо можливе навчання Римші у Вільно, де письменник вивчав теологію. «Сприятливим» для цього був і вік Римші, що ставав каменем спотикання під час розгляду питання про можливе його навчання в Острозі.

Андрій Римша служив при дворах литовсько-білоруських магнатів – спершу Миколая Радзивіла (Сирітки), а потім – Криштофа Радзивіла («Перуна»), зятя князя Василя-Костянтина Острозького. Брав участь у воєнних походах. З 1585 р. письменник жив у Вільно, видавав свої твори в друкарні Мамоничів. Римша входив до культурного осередку, що сформувався навколо Криштофа Радзивілла, до якого входили також Ф. Градовський, Я. Радван, Я. Козакевич, Е. Пельгримовський, С. Рисінський. Помер письменник після 1595 року, оскільки саме тоді вийшов його переклад «Хорографії» А. Полака.

Важливим у контексті відтворення біографічної канви письменника є його зв'язок з Острогом. Питання навчання Римші можна вважати остаточно нез'ясованими, оскільки прямі вказівки на цей факт його біографії відсутні. Ані друкування «Хронології» в Острозі, ані згадка імені Римші в листі В.-К. Острозького за остаточної аргумент, на думку істориків, вважатись не можуть. Однак, припущення про



можливе навчання Римші в Острозі все ж існують Відвідини Римшею Волині «могли бути пов'язаними із налагодженням контактів православних з протестантами, допомогою досвідчених кальвіністських громад у налагодженні функціонування Острозької школи, участю в діяльності вищого протестантського закладу в Острозі, а можливо, з усім цим в цілому. Організаційні здібності поета можна спостерігати і в зв'язку з діяльністю кальвіністської школи в Біржах, значення якої починає зростати з піднесенням міста Кр. Радзивілом «Перуном» до рангу своєї головної резиденції, що співпадає з часом перебування тут на посаді підстарости саме А.Римші» [1, с. 69]. Саме швидше організаційною була місія Андрія Римші в Острозі, адже для навчання автор мав уже досить пізній вік – близько 30 років, та й можливості для здобуття освіти у кальвіністських навчальних закладах були значно кращими. «Учнівським» (як його називав Харлампович) же твір Римші «Хронологія» слід вважати не в значенні навчального, а у контексті відсутності досвіду, проби пера, тобто він один з перших або й швидше за все перший у доробку письменника. Не міг навчатися автор в Острозі й з інших причин. Вже восени 1581 р. («Хронологію» датовано 5-им травнем) він брав участь у рейді з 4-тисячним військом свого патрона Криштофа Радзивила вглиб російської території, в результаті якого останній і отримав прізвисько «Перун» [1, с. 77]. Тож питання про навчання Римші в Острозі, на нашу думку, слід вирішити негативно.

Римша, однак, відіграв чималу роль у налагодженні діяльності острозького культурного осередку, важливими, зокрема, були видавничі контакти Римші. Прикметним є, приміром, видання у віленській друкарні Мамоничів «Граматики» 1586 року, написаної в Острозі. Тож справедливо зауважує О. Анушкін, що Андрій Римша будучи наближеним до Радзивилів, через них був зв'язаний з В.-К. Острозьким [1, с. 70]. До цього слід додати і родинні зв'язки обох дворів.

До української літератури Андрій Римша входить як автора «Хронології» – єдиного твору Римші, виданого в Острозі. Я. Запаско зазначає: «Хронологія» Андрія Римші – п'яте острозьке видання Івана Федорова. Це невеличка двоаркушева листівка, (текст вміщено на внутрішніх сторінках), випущена в світ 5 травня 1581 р. в Острозі. Підпису друкаря під листівкою немає, але з огляду на те, що вона вийшла раніше *Біблії* – наступного видання Федорова – і видрукована його друкарськими матеріалами, її належність першодрукареві не викликає сумніву» [3, с. 32].

Хронологія – це своєрідний календар. Тут подано латинські, єврейські та «прості», тобто народні назви 12 місяців («вресень», «грудень», «просинець»), а в коротких дворядкових віршах, написаних тодішньою книжною українською мовою, повідомлено про найважливіші біблійні події, які відбулися в ці місяці. Увагу літературознавця у цьому невеличкому вірші привертає особливий паралелізм раннього бароко – поєднання назв місяців різними мовами із зазначенням старозавітних подій, що відбулися в цей час. Твір демонструє ґрунтовні знання автора. Поезію можна вважати, як уже зазначалося, пробою поетичного пера, крізь яку виразно виступають і ренесансне намагання «по-простому» розтлумачити події біблійної історії, і барокова грайливість, що набуде розквіту в добу розвиненого бароко.

Тематично поезія Римші мало нагадує писання членів Острозького культурного осередку (поезія Герасима Смотрицького, Даміана Наливайка та ін.), що слугує ще одним доказом своєрідного «відстороненості» Римші від цього центру. У тексті не зустрічаємо ані згадки про рід Острозьких, ані панегричного прославляння діянь і чеснот князя Василя-Костянтина Острозького.

В українському літературознавстві «Хронологія» розглядалася здебільшого у контексті версифікаційної техніки автора, якому вдалося пристосувати польський силабічний вірш з дієслівною римою на українському ґрунті до народних традицій. М. Сулима справедливо намагається обмежити важливість польського впливу для розвитку національної поетичної традиції, хоч його цілком відкидати все ж не можна. Природним виглядає порівняння твору Римші з білоруськими волоченими піснями [7, с. 10], менш переконливим є твердження про залежність твору від українських колядок [7, с. 11]. Однак версифікація «Хронології» справді піддає сумніву хрестоматійну тезу В. Перетца про беззастережне польське запозичення віршування [6].

Повна назва твору «КОТОРОГО СЯ МЕСЯЦА ШТО ЗА СТАРЫХ ВЕКОВ ДЪБЛО КОРОТКОЕ ОПИСАНИЕ [ХРОНОЛОГИЯ]». Саме останнє слово є визначення жанрової природи твору, вказуючи на мотиви, що спонукали автора написати твір. Андрій Римша перебував під впливом популярних в той час у Речі Посполитій історичних жанрів (історія Польщі від найдавніших часів секретаря польського короля Мартіна Кромера 1555, дослідження походження гербів польської шляхти «Гніздо цноти» Бартоша Папроцького 1578 року, «Хроніка» Мацея Стрийковського 1582 та ін.).

Новітні дослідження дають змогу по-новому подивитися на жанр твору. Д. Вирський, розглядаючи історіографію Речі Посполитої, наголошує на популярності хроні і хронологій у Речі Посполитій. Про часи ж правління Стефана Баторія (1576-1586), на період якого і припадає написання «Хронології», зазначає: «Взагалі, хоча С.Баторій претендував на цілковитий контроль за історіографічним процесом у країні, саме баторіанське та наступне покоління роблять історичне письменство ледь не масовим захопленням. «Цензурні» обмеження, здається, лише підстьобнули доморослих історіографів, утім вони часто обирали для своїх творів «вільніші» мемуарний і реляційні стилі (література факту), обмежували тематично та хронологічно предмет власних зацікавлень і часто-густо задовольнялися рукописним по-

бутуванням власних праць» [2, с. 68]. З цього погляду стає зрозумілішим вибір письменником теми для свого першого твору. Римша подає власне оригінальне поєднання історичних подій далекої давнини та назв місяців, створює невеличку хронологію подій біблійної історії. Такий хід можемо віднести до ренесансного прагнення протестанта наблизити старозавітні події до життя простого народу. З іншого боку твір виявляє типово барокове ставлення до подій священної історії, будучи цілком перейнятий релігійними мотивами. Не забуваймо також, що XVI століття – час розквіту польського бароко, що й зумовило згадані модифікації історичних жанрів за часів Баторія.

У своєму аналізі вважаємо засадничим твердження В. Шевчука про поєднання у творах раннього бароко (з кінця XVI до 30-х років XVII ст..) ренесансних та барокових елементів: «Реакцією на літературний ренесанс в Україні була полемічна творчість І. Вишенського, що формально й світоглядно знаменувала собою перехід до бароко – це в українських умовах визначало поєднання візантизму з ренесансом і засвоєнням певною мірою ідей реформатизму» [10, с. 81]. Проте хрестоматійна теза Д. Чижевського про наявність перших барокових елементів у писаннях І. Вишенського наприкінці 80-х років XVI століття [9, с. 272] потребує в наш час перегляду. Адже вже перші твори Герасима Смотрицького й Андрія Римші містять у собі як ренесансні, так і ранньобарокові елементи.

Твір є досить бідним з суто художнього погляду. Ми не бачимо у творі ані розгорнутого сюжету, ані багатства образів, метафор, символів. Не маємо тут ані барокового концептизму, ані нагромадження стилістичних фігур – Римша виявляє себе досить стримано. Водночас сам автор несвідомо виявляє елемент гри у такому поєднанні подій старозавітної історії й народнорозмовних елементів. Саме на ігровому моменті як онтології давнього вірша наголошує Б. Криса: «Порядок гри, закладений у тро-якому називанні місяців, замикається датою написання кожної, крім першої, недатованої строфи – церковнослов'янський відповідник, власна «латиниця» ще раз повторюється» [4, с. 122], тобто мається на увазі загальна структура строфи у «Хронології»:

*Місяця априля, по-гебрéйску нисан, просто кветень.*

*Жідове сухо прошлі Чирвóное море,  
корміл их бог на пуци, не было им горе.*

*Априля 14 дня [8].*

Починаючи з вересня – першого місяця індікту (церковного періоду в 15 років, який починався 1 вересня і був затверджений Отцями Першого Вселенського Собору у 325 році), Римша послідовно наводить події біблійної історії, що відбулися певного місяця із зазначенням конкретної дати. Вересень обігрується приміром так

*Місяця сентебра, по-гебрéйску елюль, просто вресень.*

*Двадцать четвёртого дня мѣсяца сеньтебрѧ  
дорóблен Єросолѣм, стáлася рѣч добра [8].*

У своєму трактуванні автор цілком покладається на старозавітні тексти, не вказуючи інших джерел.

*Місяця октовріа, по-гебрéйску тышири, прóсто паздерник.*

*Арха з Нóим на горе стáнула на суши,  
другій потóп не бóдет, тáкъ нам пісмо туши.*

*Октовріа 17 дня [8].*

З позиції сучасності прикметно, що народні назви місяців у творі не збігаються з нинішніми. Так, приміром, «груднем» звався в народі сучасний листопад, натомість перший місяць зими мав назву «просинець», а нинішній січень іменується «стичнем»:

*Місяця ноемвріа, по-гебрéйску маргеусам, просто грудень.*

*Місяця декаврїа, по-гебрéйску хашлеу, просто просинець.*

*Місяця генуара, по-гебрéйску тебет, просто стичень.*

Ще одним виявом освіченості Римші є літочислення, якого він дотримується у творі. Автор викладає його за григоріанським календарем, який офіційно буде запроваджений папою Григорієм XIII лише наступного, 1582-го року. Однак цьому крокові, як відомо, передувала тривала робота. Проект намагалися здійснити і попередники Григорія XIII. Підготовку реформи за вказівкою Григорія XIII здійснювали астрономи Христофор Клавіус і Алоїзій Ліліус. Результати їхньої праці були зафіксовані в папській буллі, підписаної понтифіком. Нагадаємо, що різниця між юліанським та григоріанським календарями у XVI столітті складала 10 днів. Тож після 4 жовтня 1582 року настало 15-те.

Людина, котра би входила до кола князя Василя-Костянтина Острозького чи навчалася в Острозі, ніколи не могла би виступити апологетом нового календаря, що точніше визначає час з астрономічного погляду. Загальновідомим є неприйняття православними нового календаря, згадати хоча б полемічні твори Герасима Смотрицького. У творі ж народження Ісуса Христа співвідноситься з датою 25 грудня (григоріанський календар):

*В том мѣсяцы Ісус Христос народѣлся нам,  
не хто иный, тот избáвил души наши сам.*

*Декаврїа 25 дня [8].*

У тексті твору слід відзначити наявність народнорозмовних зворотів («не хто иный», «собѣ лихо, нам добро», «Чирвдное море»), прикметним є і вживання кличного відмінку:

*Месяца августа, по-гебрейску аов либо ав, просто серпень.*

*Въ томъ месецы Аарон умер, божій ерѣй,*

*того собѣ на прикладъ ты, попе, завжды мей.*

*Августа 1 дня [8].*

Використання народної лексики і звертань свідчить про добру обізнаність Римші. Ці елементи природно входять у канву тексту так само, як цілком природними вони постануть згодом в «Апокрисисі» Христофора Філалета. Таке наближення тексту до народного розуміння, залучення мовних засобів простих людей можна розглядати у контексті ренесансних та реформаційних ідей того часу.

З іншого боку наявний у творі і відвертий дидактизм цілком у дусі раннього бароко. До вже згаданої рядка «того собѣ на прикладъ ты, попе, завжды мей» варто додати приклад з опису лютого («мы-сь о бога не дбаем, только б злость плужила») і липня:

*Месяца іюля, по-гебрейску тамуз, просто липець.*

*Мойсѣй побѣлъ табліцы зъ приказаньемъ божимъ,*

*а мы грешимъ, што часокъ, ни ся страхомъ трвожимъ.*

*Іюля 17 дня [8].*

Охарактеризувавши усі місяці року, автор чітко зазначає:

*Друковано 5 дня мая, року 1581, въ Острогѣ.*

*Писанье Андрѣя Рымши.*

Ця самоідентифікація є першим свідченням подолання середньовічного топосу скромності, адже вірш Герасима Смотрицького підписаний не був, тож саме Андрій Римша започаткував в українському бароко традицію авторської самоідентифікації, на практиці реалізувавши ренесансний індивідуалізм.

Окрім «Хронології» перу Андрія Римші належать чи гіпотетично приписуються ще багато творів пізнішого часу, тож «його творча спадщина має бути визнана винятковою для східнослов'янських літератур кінця XVI-поч. XVII ст.» [1, 73]. Острозької тематики, зокрема, стосуються епіграма на герб кн. Острозьких зі звороту титульного аркушу «Хорографії» (переклад присвячено дружині Криштофа Радзивіла Єлизаветі Острозькій). На думку Р. Радишевського, Андрій Римша є можливим автором поеми «Rozprawa starego żołnierza», створеної в маетках Острозьких і надрукованої у 1595 р. у Кракові, тоді відповідно він є і автором вірша на герб князів Острозьких, вміщеного у «Розправі...». Білоруські вчені також припускають, що «Хронологія» могла бути не єдиним твором Римші, надрукованим в Острозі, тож сюди слід віднести й можливі інші твори, надруковані І. Федоровим. Проте всі ці твердження є лише припущеннями і мають характер гіпотетичності, а не достеменності.

Підсумовуючи, слід зазначити, що «Хронологія» є першим твором Андрія Римші, що засвідчив версифікаційну вправність молодого автора, подолання традиційного середньовічного топосу скромності. В особливостях трактування історичних фактів біблійної історії з назвами місяців різними мовами простежується поєднання у творі ренесансних (народні назви місяців, авторська самоідентифікація) та ранньобарокових (моменти гри, релігійний зміст) рис поезії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

- Атаманенко В., Пасічник І. Андрій Римша (біля 1550 – після 1595) / Віктор Атаманенко, Ігор Пасічник // Острозькі просвітники XVI – XX ст. – Острог, 2000. – С. 67–83.
- Вирський Д. Річпосполитська історіографія України (XV – середина XVII ст.) / Дмитро Вирський. – К., 2008. – 295 с.
- Запаско Я. Мистецька спадщина Івана Федорова / Яким Запаско. – Л., 1974. – 210 с.
- Криса Б. Онтологія ранньобарокового віршованого тексту / Богдана Криса // Біля джерел українського бароко: Збірник наукових праць. [У надзаг.: Львівська медієвістика. – Вип. 3]. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 120–127.
- Острозька академія XVI – XVII століття: Енциклопедія за ред. І. Пасічника. Острог, 2010. – 512 с.
- Перетц В. Н. Из наблюдений над украинским виршеписанием XVI – XVII вв. / Володимир Перетц // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы семнадцатого столетия. – М.-Л. : Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 137–161.
- Сулима М. М. Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. / Микола Сулима. – К. : Наукова думка, 1985. – 147 с.
- Українська поезія XVI – XVII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litopys.kiev.ua>
- Чижевський Д. Українське літературне бароко / Видання підготував О. Мишанич / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
- Шевчук В.О. Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2 кн. – Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – 400 с.

УДК: 821.161.2 – 31.09

Людмила Ромас

## ЮРІЙ МУШКЕТИК: ПИСЬМЕННИК І ПУБЛІЦИСТ

*У статті йде мова про українського письменника Юрія Мушкетика, про розмаїття тематики його літературних творів та проблематику публіцистичних виступів, у яких письменник розглядає питання існування українського народу, мовне питання та актуальні проблеми сучасної культури.*

**Ключові слова:** філософська думка, національна самосвідомість, парадоксальність, буття української нації.

*В статье идет речь об украинском писателе Юрии Мушкетике, о разнообразии тематики его литературных произведений и проблематике публицистических выступлений, в которых писатель рассматривает вопросы существования украинского народа, языковой вопрос и актуальные проблемы современной культуры.*

**Ключевые слова:** философская мысль, национальное самосознание, парадоксальность, бытие украинской нации.

*The article is devoted to the writing heritage of Yuri Mushketyk. It deals with the great variety of topics in his novels, essays and publicistic speeches, in which the writer touches upon such philosophical questions as the existence of Ukraine people, the language question and burning problems of contemporary culture.*

**Key words:** philosophical thought, self-consciousness, paradoxicality, the existence of Ukrainian nation.

Письменницький шлях Ю.Мушкетика розпочався в період тимчасового «потепління» радянського режиму. Завдяки руху шістдесятників стало можливим утвердження самостійності людини, відродження її як особистості, відродження культури та національної гідності, а в літературі – звернення до народної долі в її філософських, морально-естетичних вимірах. Багато хто з українських письменників, зокрема і Юрій Мушкетик, не належав до ядра шістдесятників, але був шістдесятником за своєю суттю. Про позитивне сприйняття письменником цього шістдесятництва як явища суспільно-політичного та морально-етичного оновлення суспільного життя народу свідчить хоча б той факт, що він, будучи головним редактором журналу «Дніпро», друкував твори дисидентів, які вже сиділи за ґратами. У руслі ідейно-естетичних, жанрово-стильових пошуків шістдесятників відбувалися й пошуки Ю.Мушкетиком письма, зверненого безпосередньо до народу й особистості, їх місця в історичному процесі.

Починаючи з 50-х років ХХ ст., вчені активно вивчали рух історичної прози в сучасній українській літературі: з'являлися монографічні праці та рецензійні статті К. Волинського, В.Дончика, О.Пулинця, М.Слабошпицького, Ю.Смолича, Л.Федоровської та багатьох інших, де здійснюється спроба визначити закономірності й тенденції розвитку українського історичного роману та повісті на змістовому й структурному рівнях. Це природно, бо саме тоді починалася нова епоха в житті суспільства й літератури, пов'язана зі смертю Сталіна й засудженням культу особи.

Але торжество як самих митців, так і критиків було короточасним, якщо не сказати завчасним. Незважаючи на зміни, що відбулися в суспільному житті, на те, що в 60-х роках, у період тимчасового «потепління» тоталітарного режиму, сформувалася молода творча генерація «шістдесятників», література і письменник розглядалися лише з погляду ідеології, а вона, як відомо, у радянському суспільстві була одна, і тому на справедливую критичну оцінку творів на історичну тематику годі було й сподіватися.

До 1989 року (а це більше сорока років творчої діяльності) Ю.Мушкетиком було зроблено дуже багато: численні оповідання, літературознавчі нариси, фантастично-пригодницька книга для дітей «З'їж серце лева», книги повістей, романи, робота в журналі «Дніпро», першим секретарем Київської письменницької організації, а з 1986 року – керівником Спілки письменників України. Письменник сприяв налагодженню діяльності Товариства української мови ім.Т.Шевченка та Руху. Часто сам виступав з патріотичними статтями, де йшлося про детальніше вивчення своєї власної історії, проблеми збереження історичної пам'яті, виховання патріотизму серед підростаючого покоління та роль у цьому процесі митця.

Ю.Мушкетика як людину і письменника хвилюють вічні питання: «Куди йдемо, чого можемо сподіватися від Долі, чи, може, від фатуму, а чого від самих себе? Що маємо, мусимо робити? Які сили нас наснажують, а які стоять на путі, отже, які зусилля і в який бік мусимо спрямовувати... Всім, хто живе на нашій землі, за всієї різниці політичних поглядів, уподобань, національної приналежності, віросповідань (чи без них). Нам – це всім членам колишнього «монолітного суспільства», таким різним, таким неоднаковим. Корабель, а точніше, галера, до якої були прикуті, розвалилася, ми всі опинилися на острові – колишні гребці, наглядачі, які знищили або поховали батоги, офіцери, просто пасажери. Жити



треба всім разом. І передумати життя, всю історію, все те, чого не знайти в жодному підручнику: такого досвіду історія не знала. І будувати новий корабель, либонь, чимось схожий на козацьку «чайку», і не схожий – часи не ті й швидкості інші» [5, с. 3]. Прагнення знайти відповіді на них зумовлює звернення письменника до сучасної тематики. І цьому активно сприяла його тривала редакційно-журналістська робота. Л.Федоровська, розглядаючи питання художнього осмислення ролі особистості в розвитку історії, вважає, що ця проблема взагалі є наскрізною в творчості Ю.Мушкетика.

У сучасному літературознавстві окреслилася досить чітка тенденція до переоцінки творів на історичну тематику, які у свій час були зацьковані заідеологізованою радянською критикою. Останнім часом з'являються публікації, у яких з інших позицій розглядаються і твори Юрія Мушкетика, та й сам автор по-іншому осмислює історичний матеріал у своїх нових романах. У 50-70-х роках тема Запорозької Січі була важливою, але майже «закритою», і звернутися до неї тоді вважалося неабиякою мужністю, а вже відродження національної історії, культури зумовлює написання таких романів, як «Яса», «На брата брата», «Гетьманський скарб», «Погоня», «Прийдімо, вклонімося», бо творчість письменника завжди відповідає тому суспільно-моральному клімату, у якому він живе. Письменник захоплений історичною темою, але його глибоко хвилює й животрепетна сучасність. «Ця органічна двоєдиність виявляється не тільки в біографії митця, а й у його романах, повістях та оповіданнях» [9, с. 9]. Ю.Мушкетик у нашій печальній мінувшині відчуває таку позитивну енергію Духа, віднаходить у ній такий єдино надійний материк, передає звідти нам таку незвичайну силу і заряд, що робить нас, своїх сучасників, історичними людьми [9].

У 1999 році Ю.Мушкетик відсвяткував своє 70-річчя. У зв'язку з ювілеєм він був нагороджений відзнакою Президента України «Орден князя Ярослава Мудрого». З вагогим творчим доробком прийшов майстер слова до цієї дати – майже тридцять книг. Коли виходила чергова книга, то прозаїку здавалося, що саме до неї він ішов усе життя, але через деякий час з'являлась інша, більш досконала, а народження кожної з них – це результат глибоких письменницьких роздумів над трагічною історією України. «Історія кожного народу крута і терпка, – розмірковує Ю. Мушкетик, – одначе наша – гіркіша за полин. Може, через те на сторінках наших історичних романів та повістей не гуляють веселі мушкетери й рідко віддають в офіру свої життя прекрасним обраницям безпечні лицарі, подібні до Айвенго. Вони офірують його товариству, Батьківщині... Ми важко добуваємося до свого коріння, ми ще й сьогодні не заглянули в душу нашого предка, не розгляділи його істинного обличчя в тумані історії. Наша історична свідомість деформована, пам'ять – приспана, приснула, а в більшості населення спить летаргічним сном. Коли, хто і як її розбудить? І чи розбудить?» [4, с. 64].

Одним з тих авторів, хто пробуджує в нас національне й просто людське, був і залишається саме Юрій Мушкетик. В.Дончик акцентував увагу на його визначальних рисах людської й письменницької індивідуальності: «Сміливі, завжди націлені на гостру проблематику статті, виступи в пресі (до речі, публіцистичне слово Ю.Мушкетика – надзвичайне, влучне, пристрасне)....Авторитет старшого досвідченого, відданого українській національній ідеї письменника чимало прислужився тому, щоб утримувати літературну громаду від розвареності й зневіри і був прикладом стоїчної, не догоджувальної і не запобігливої перед владою, а гідної й принципової поведінки майстра слова, а до антиукраїнських проявів як влади, так і її обслугової рати – і мужніх громадянських дій та кроків. Його вихід із оргкомітету з відзначення 350-річчя Переяславської ради – саме такий крок письменника, який стільки зробив для відновлення справжньої історії України, громадянина незалежної держави, сина свого народу» [1, с. 61-62]. У рік відзначення письменником ювілею з'являється низка літературно-критичних праць, у яких досліджується осмислення проблеми історичної пам'яті, єдність художньої та історичної правди у творах Ю.Мушкетика. Як перший, так і останній романи автора насичені пафосом самоаналізу й самоосмислення, його герої, як і він сам, дошукуються правди і це стає сенсом їхнього життя і частиною сьогоденного загальноукраїнського дискурсу. Рішенням журі в 2004 році Юрію Мушкетіку було присуджено премію імені Дмитра Яворницького за історичний роман «Погоня» та висвітлення козацької тематики в багатьох творах. Історичні знання допомагають авторові не бути істориком у вузькому значенні цього слова. Ю.Мушкетик стверджує, що автор прагне, щоб події у творі якомога точніше й повніше відповідали дійсності, зокрема й деталі побуту, обстановки, зброї і таке інше. Одне автор не може й перевантажувати твір зайвою деталізацією, перетворювати його на побутопис. Інколи автор в основу сюжету кладе якийсь факт, ледве позначений в історичних хроніках. В.П'янов характеризує доробок Юрія Мушкетика як багатий і розмаїтий. Дослідник об'єктивно акцентує увагу на тому, що вся творчість письменника присвячена історії: «...і в тих романах і повістях, сюжет яких зітканий з давніх і прадавніх подій, а в центрі оповіді стоять реальні історичні постаті, і тоді, коли твори присвячені сьогоденню, адже по справедливості вони сприймаються як художній літопис доби. До того ж літопис правдивий, позбавлений як рожевого забарвлення, так і дьогтю. Творча манера відзначається тією особливістю, що, базуючись на багатому досвіді класичної реалістичної школи, активно, але тактовно, зі смаком збагачується сучасною лексикою, не претендуючи на претензійну вишуканість і уникаючи архаїчності. Природність, органічність, доцільність – ось міра художності творів Юрія Мушкетика. Майстерність його виявляється не у зовнішніх ефектах, а в багатстві лексики, щирості інтонації, в на-

родній образності, чутті міри, психологічно вмотивованому відтворенні людських почувань, імпульсів, роздумів, реакцій» [8, с. 414].

Як не раз зазначали літературознавці, тема України, її свободи й незалежності стала провідною темою всієї творчості Юрія Мушкетика [10]. На початку березня 2002 року в Києві було представлено унікальні реліквії з історії українського народу, про які (зокрема про прапор) він, як автор багатьох історичних романів, відповідаючи на питання журналістки, що значать ті реліквії для сучасників, сказав: «...він (прапор – *Л.Р.*) свідчив про кристалізацію державницької української ідеї, вона народилася, заявила про себе, визрівала тоді. Тієї самої ідеї, яку й сьогодні не бажають бачити чимало державців, заявляють, що вона не вдалася, не працює... Але тільки поставивши її на покуті, тільки закликавши до неї, неухильно впроваджувати її в життя, й можна збудувати власну державу. Це – перший і головний чинник. А другий, як сказав мені один селянин: «Я жду того, хто, ставши на чолі держави, скаже: «А тепер одягаймо куфайки та ставаймо до роботи – всі за однакову платню, від міністра до слюсаря». Оце два прапори, які можуть вивести на пряму дорогу» [6, с. 3].

Розмірковуючи над проблемою незалежності й державотворення в одному з виступів у «Літературній Україні», Ю.Мушкетик написав: «Чому ми не здобули незалежності й не маємо її, справжньої, й нині?... Побіжно називаю десятки причин, починаючи з географічного розташування – пронизаного зусібч чужинецькими стрілами українського поля, витолоченого кінями всіх орд, князівських міжусобиць, й закінчуючи запізним виходом на арену націотворення (з багатьох причин, зокрема через татарське нашествя)» [3, с. 1]. Даючи оцінку державницькій діяльності Богдана Хмельницького, Ю.Мушкетик зауважує, що це постать глибоко трагічна. Він підкреслює: «Основне питання – державності України – не вмістилося в Богдановій голові, й він не поклав його в основу своєї політики... Далі в хурделиці боротьби за гетьманську булаву, що перетворила Україну на Руїну, проблема української державності ледве зачіплювалася мрією в окремих головах – П.Дорошенка, І.Мазепи (засіла міцно), П.Полуботка, П.Орлика. Інші ж гетьмани – І.Брюховецький, І.Самойлович, П.Тетеря, І.Скоропадський – і не згадували про неї, вдовольняючись васальською булавою та власними добрими» [3, с. 1]. Простежуючи далі розвиток національної ідеї, Ю.Мушкетик виділяє окремі постаті письменників, учених, громадських діячів, котрі боролися за волю України: автор «Історії Русів», В.Антонович, Б.Грінченко, В.Капніст, О.Кониський, М.Костомаров, В.Леонтович, І.Стешенко, І.Франко, Т.Шевченко.

Про перші роки ХХІ століття Ю. Мушкетик писав, що це час, «... коли множаться антиукраїнські організації, союзи, партії, а українцям в Україні не забезпечено основних прав, безжально витісняється культура, яка обстоє національні традиції, нищиться, заганається в глибину українська мова, історична, національна свідомість українців не тільки не підноситься, а й втоптується в багно» [3, с. 2]. Єдина надія, на думку письменника, на «... поспільство, на те, що буде вироблено справжню суспільну силу, на встановлені тверді українські закони, на те, що ми проаналізуємо свій шлях і не повторюватимемо минулих помилок» [3, с. 2].

Як письменника, як патріота Ю.Мушкетика хвилює проблема правильного трактування історії, котра «... запеклася кривавим струпом на національному тілі... ми вивчали історію України, з якої була викинута Україна, й примирилися з тим» [2, с. 1]. Він називає українців нацією добрих, нещасних людей, котрій протягом останніх чотирьох століть довелося перетерпіти такі лиха: «1. За Петра І. заборона самоуправління на Україні, вбивство П.Полуботка і управління Україною Московською колегією, заборона торгувати з зарубіжжям, заборона українських церковних видань на Україні, знищення Запорозької Січі. 2. За Катерини ІІ остаточне знищення Січі, гетьманату, обернення українців у кріпаків, заборона у всіх учбових закладах розмовляти українською мовою. 3. Заслання Шевченка, розгром Кирило-Мефодіївського братства, Емські, Валувські укази та циркуляри на заборону української мови. 4. Окупація України 1918 року червоною Москвою, знищення незалежно від їх політичної орієнтації відомих українських політичних, культурних діячів: Петлюри, Грушевського, Єфремова, Скрипника, Кримського, Шумського, Косинки, Підмогильного, Плужника, Курбаса (допиши сам). Росія щодо України відіграла роль подібну тій, яку відіграли татари щодо Росії. 5. Голод двадцятих років, голодомори 1933 і 1946 рр., репресії тридцятих і післявоєнних років. 6. Післявоєнні депортації населення Західної України, гоніння на українську культуру (Сосюра, Рильський, Яновський, Смілянський, Світличний, Стус, Сверстюк, Марченко та ін.). 7. Захоплення влади купкою кровопивць-плутократів («олігархів»), їхнє непомірне збагачення, зубожіння народу, зокрема села, і підверстання під себе українського капіталу, нове упослідження української культури, мови. Прихід і діяння першого Президента. Прихід і діяння другого» [2, с. 7].

Мушкетик зізнається, що такими своїми статтями, як «Прощай, Україно!» та «Відчути себе українцем» хотів хоч трохи роз'ятрити прохололі душі та викликати гнів, щоб хоч у такий спосіб спробувати розбудити національну свідомість приспаних мас.

Про масове зубожіння переважної більшості населення і бандитське збагачення купки шахраїв говорив Ю.Мушкетик на ІІ з'їзді НСПУ. А поряд з цим письменник висловлював занепокоєння тим, що не

справдилися надії українців на національне відродження. Зокрема не розширився, а скоротився ареал вживання української мови.

Ю.Мушкетик упевнений, що «... національний поступ не малою мірою залежить від поступу соціального і економічного, а останні – від правильного державного курсу і строгого його дотримання. У свою чергу економічно-соціальний прогрес залежить від концепції національного розвитку, забезпечення його істинно національними кадрами» [7, с. 3]. На думку письменника, Україна стоїть на грізному перепутті, але «... вороття до грамотної Давньої години немає. Втримаймо мир – це і є першоосновою нашої національної ідеї, єднаймося, не допустімо втрати незалежності, творімо умови нормального життя, пам'ятаймо нашу гірку, але чисту Славу...» [7, с. 3]. Ці слова залишаються актуальними й на сьогоденному етапі розвитку суспільства, оскільки окремі політики постійно намагаються протиставити східну частину України західній, торкаючись то мовного питання (надання російській мові статусу регіональної) то деяких інших.

В. П'янов так визначає громадянську й письменницьку позицію митця: «Свою любов до України Юрій Мушкетик реалізує у слові. Та й що інше він може віддати на олтар Вітчизни, окрім всього себе зі своїми вболіваннями і тривогами, радощами і зажуrom, думами і пристрастями, – усього себе, втіленого у Слові. Він всім єством, усією сутністю своєю перейнявся Шевченковими заповідями, живе і працює тими заповідями» [8, с. 398]. Ю.Мушкетик, живучи в сьогоденні, бачить Україну очима своїх предків.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дончик В. Вдумаймося, пошануймо... / В. Дончик // Дивослово. – 2004. – № 3. – С. 59-62.
2. Мушкетик Ю. Відчути себе українцем / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 2004. – 5 серпня.
3. Мушкетик Ю. До кого молитися? / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 2003. – 19 червня.
4. Мушкетик Ю. Історія – гіркіша за полин / Ю. Мушкетик // Фондація Омеляна і Тетяни Антоновичів. – К.–Вашингтон : АО «АВГУСТ», 1999. – С. 16–168.
5. Мушкетик Ю. Куди йдемо? / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 1992. – 20 серпня.
6. Мушкетик Ю. Прапор у твердій руці / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 2002. – 8 травня.
7. Мушкетик Ю. Шлях до істини / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 1998. – 19 березня.
8. П'янов В. З високих вершин: Штрихи до портрета: [Юрій Мушкетик] // П'янов В. Визначні, відомі й «та інші...»: Спогади, есеї, нариси / В. П'янов. – К. : Український письменник, 2002. – С. 350–415.
9. Семенчук І. Юрій Мушкетик: Літературний портрет / І. Семенчук. – К. : Бібліотека українця, 1998. – 129 с.
10. Шевченко А. Заради свободи й незалежності рідного краю / А. Шевченко // Дивослово. – 2004. – № 3. – С.59.

УДК 821.161.2-3.08

Наталія Сахарчук

### АВТОКОМЕНТАР ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ОРФЕЙ ХРОНІЧНИЙ» ЯК ЧАСТИНА КОМПЛЕКСУ СУБ'ЄКТИВНО МЕМУАРНОЇ ПРОЗИ АВТОРА

*Стаття присвячена автокоментарю під назвою «Орфей Хронічний», доданому письменником Ю. Андруховичем до роману «Дванадцять обручів», який вийшов друком 2003 року у видавництві «Критика». Дослідницька увага звернута на питому суб'єктивність цього тексту. Досліджено автобіографічні, самоіронічні та ліричні прояви авторського начала у творі. Робота прояснює місце автокоментаря «Орфей хронічний» у масиві автобіографічної та мемуарної прози Ю. Андруховича.*

**Ключові слова:** автокоментар, авторська суб'єктивність, автобіографічність, постмодернізм, образ автора.

*Статья посвящена автокомментарю под названием «Орфей хронический», прилагаемом писателем Ю. Андруховичем к роману «Двенадцать обручей», (Киев: «Критика», 2003). Исследовательское внимание обращено на предельную субъективность этого текста. Рассмотрены автобиографические, самоироничные и лирические проявления авторского начала в произведении. Работа проясняет место автокомментария «Орфей хронический» в массиве автобиографической и мемуарной прозы Ю. Андруховича.*

**Ключевые понятия:** автокомментарий, авторская субъективность, автобиографичность, постмодернизм, образ автора.

*The Article is devoted to the author's commentary «Chronic Orpheus» added by the writer Yurii Andrukhovych to the novel under the title «Twelve Hoops» (published in Kyiv, «Krytyka» in 2003). The searcher's attention is fixed on the specific textual subjectivity. Autobiographical, self-ironical and lyrical manifestations of the author's presence in the text of the novel are described here as well as the place of the author's commentary «Chronic Orpheus» among the others in the context of the autobiographical and memorial prose written by Yurii Andrukhovych is determined.*

**Key concepts:** the author's commentary, the author's subjectivity, autobiographical, postmodernism, the image of the author.

**Постановка наукової проблеми. Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Роман Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» уперше повністю вийшов друком 2003 року у видавництві «Критика», після кількох журнальних публікацій частинами. Як і решта романів автора, він отримав значну увагу читачів та критиків. Та, зважаючи на те, що в коло персонажів роману автор уводить шанованого українського поета Богдана-Ігоря Антонича, конструюючи йому цілісну фіктивну біографію, основне обговорення сконцентрувалося на правомірності чи блюзнірстві такого звертання до класики. Завдяки подібній грі цей роман посідає вагоме місце в низці авторських провокацій із розкриванням у текстах особистих моментів власної біографії, експериментами з нелітературною лексикою і карнавалізацією та навіть балаганізацією навколишньої дійсності. Кульмінацією полеміки навколо роману була промова Ігоря Калинця на врученні премії імені Богдана-Ігоря Антонича із гнівним засудженням потрактування Юрієм Андруховичем образу поета в романі. Чимала аудиторія підтримала подібне несприйняття твору, подальше ж критичне обговорення дійшло спільної думки щодо надмірної провокативності роману, викладеної, до прикладу, у статті Марка Павлишина [4] та багатьох інших.

Врешті до активного обговорення тексту долучився і сам автор. Він доповнив масив навколотекстового наративу своїм коментарем, який вперше був опублікований у часописі «Критика» №9 за 2003 рік [2]. Отже, «спроба автокоментаря» (за авторським ігровим визначенням) «Орфей хронічний» не є відпочатковою частиною тексту роману «Дванадцять обручів». Він був написаний і опублікований уже після першого оприлюднення твору й увійшов до пізніших видань книги після першої публікації в журналі. У перевиданнях роману «Дванадцять обручів» коментар «Орфей хронічний» виконує роль авторської післямови.

Увагою до автокоментаря прикметна загалом не надто схвальна рецензія Ростислава Паранька [5]. У ній він твердить про невправність автора в реалізації серйозного задуму, за який той узявся, зокрема невідповідність змісту і форми («Тобто ідейно є спроба перейти до чогось глибшого, а от форма...» [5]) і саме автокоментар звинувачує у власних завищених очікуваннях від тексту («Та чи не забагато я покладаюся у своєму прочитанні на «автокоментар» Андруховича? Може, варто на якийсь час відкинути упереджене бачення, що склалося на підставі есею в «Критиці», й розглянути цей текст сам по собі, незалежно від здійснення чи нездійснення моїх очікувань щодо обіцяної «духовної мандрівки»?» [5]).



У контексті настільки палкої полеміки автокоментар уже не зміг іще збільшити обговорюваність тексту. Наукові дослідження у своїй більшості закономірно лишилися зосереджені на самому тексті роману, а «Орфей хронічний» лишається поза дослідницькою увагою.

**Метою і завданнями** цієї статті є дослідження тексту автокоментаря Юрія Андруховича «Орфей хронічний» з позиції реалізації в ньому суб'єктивно авторського начала, зіставлення його із текстом роману «Дванадцять обручів» та визначення належного йому місця в масиві суб'єктивної автобіографічної творчості Юрія Андруховича.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Помітною є наскрізна автобіографічність та навіть мемуарність чи псевдомемуарність значної частини прози останнього десятиліття XX ст. – першого десятиліття XXI ст., що входить до масиву актуальної літератури (по-слуговуємось усталеним визначенням, задекларованим «Малою українською енциклопедією актуальної літератури» [6]). Та й особистісність сучасної постмодерної прози сягає такої межі, що іноді знаходить своє втілення не тільки у власне художньому тексті, а й у специфічному жанровому вияві автокоментаря.

На момент написання «Дванадцяти обручів» та «Орфея хронічного» Ю. Андрухович не вдавався до власне мемуарного способу письма. Автобіографічний есей «Центрально-східна ревізія» є радше художнім осмисленням родинної історії. Вже пізніше письменник створив автобіографічний роман «Тамсниця» та через ігрову діалогічну манеру подачі тексту не вважатимемо його всуціль особистісним. Тому відзначаємо небувало високий рівень авторської суб'єктивності саме в тексті, взятому до розгляду. Жанрова закономірність такої небувалої суб'єктивності в автокоментарі впливає із визначення Олени Медоренко: «художньо-документальний автокоментар – фрагментарний его-документ, який безпосередньо взаємодіє з мемуарним першотекстом і на його (та переважно в його) основі утворює нові відкриті для подальших до(в/пере)писань інтраметатекстові та сепаративні повідомлення автокомунікативного характеру, спрямовані на тлумачення, аналіз, критику, інтерпретацію та роздум автора над «Іншими» (часом, подіями, людьми тощо) та «Собою» (образом власного Alter Ego)» [4, с. 241].

Насамперед спробуємо визначити специфіку автокоментаря відносно художнього тексту та коментаря літературознавчого. Очевидно, що авторський коментар до тексту не можемо прирівнювати до літературознавчого дослідження, хоча автор у деяких моментах і береться аналізувати саме текст власного твору, та все ж він, певною мірою перебуваючи всередині все-тієї ж художньої правди, не береться руйнувати її аналізом, а навпаки – радше поширює.

Специфіку реалізації авторської суб'єктивності в жанрі автокоментаря визначає те, що тут вона знаходить свій вияв не в конкретних текстових елементах, а визначає всю текстову парадигму. Нарация набуває есеїстичного характеру, поєднує в собі риси публіцистики, інтимізованого особистісного письма та літературознавчої (тобто наукової) манери викладу.

Тексту, взятому до розгляду (як і жанру автокоментаря загалом), властива стильова і жанрова еkleктика, популярність неоднозначних синкретичних структур, адже перебувають вони на стику фікційної, частково наукової, мемуарної літератури та епістолярію.

Продовжуючи тему еkleктики, про природу популярності жанру автокоментаря, та використання його Юрієм Андруховичем та іншими апологетами «станіславського феномену», можемо зазначити, що певною мірою її породила така особливість українського постмодернізму, як стик масової та елітарної літератури і, відповідно, мода на елітарність, чи інтелектуальність письма. В комплексі із загальною переускладненістю тексту це призвело до того, що письменник розуміє, що читачеві не вдасться розгорнути всі його інтертекстуальні, метафоричні чи авторемінісцентні конструкції. У такому випадку автору видається доцільним вдатися до коментування і певного розкодовування власного тексту. Водночас пишучи автокоментар, він отримує новий простір для самовираження й небаченої особистісності письма, не обмеженого ні стильовими рамками, ні сюжетною конструкцією. Крім того, в такій ситуації автор ще й формує в читача свій власний інтелектуалізований образ та постає творцем власного авторського міфу. Цінність саме авторського коментаря в інтерпретації тексту полягає в тому, що між творцем і читачем не стає «Інший» – проміжний коментатор, який через своє сприйняття (що теж не може бути позбавленим суб'єктивізму) стає третьою, ускладнюючою первинну суть тексту, ланкою в питомо дворівневій парадигмі «автор – реципієнт».

Та навіть якщо автор і вдається до аналізу власного тексту, все одно не можемо ототожнювати його з професійним літературознавчим коментарем, хоча б із позиції ширини читацької аудиторії, на яку він розрахований. Професійна критика зорієнтована на такого ж професійного реципієнта, тобто читача із високим рівнем філологічної компетенції. Авторський же коментар до тексту переважно зорієнтований на таке ж коло читачів, що й сам текст. У автокоментарі Юрія Андруховича стилістика написання автокоментаря близька до текстової і не вимагає більшої інтелектуальної потуги, ніж сам текст.

Приділимо певну увагу інтертекстуальності у тексті автокоментаря, здавалося б, прояву «чужого», а не авторського у тексті. В автокоментарі це «чуже», потрактоване автором, уже стає ключем до пояснення свідомості та світогляду самого автора. Найбільш поверхнево можемо сформулювати це так: якщо у тексті автор подає інтертекстуальні елементи, щоб розширити його асоціативні обшири, то в автокоментарі він конкретно вказує їх приналежність, але водночас викладає свої особисті читацькі

враження та асоціативні ряди, що й цікавить нас із позицій авторської суб'єктивності у тексті. Читацькі ж враження самого автора іноді досягають стану афектів, що підкреслює емоційну вразливість письменника, на якій наголошує Марія Крупа при дослідженні нею образу автора у курсі «Лінгвістичного аналізу художнього тексту» [3, с. 104].

Використовуючи запозичення, автор домагається не стільки розширення тексту шляхом асоціативності, скільки розкриття перед читачем власного світогляду через демонстрацію окремих його елементів, а часом і шляхів формування.

Суб'єктивність у автокоментарі спостерігаємо й тому, що тут присутнє не просто стирання кордонів між авторською особистістю та образом оповідача, а настанова на пряме авторське мовлення.

Зокрема особистісність письма помітна навіть на мовному рівні через часте вживання письменником слів на позначення власних емоційних станів, як-от: «соромно в цьому зізнаватись» [1, с. 321], «ревню заперечував», [1, с. 321], «уявив собі» [1, с. 322], «подумалося» [1, с. 322], які проступають із перших сторінок тексту.

У такому контексті більшого значення набувають тези, прямо виголошені автором у звертанні до читача, а не читацькі враження від тексту. Наприклад, ствердження політичних поглядів Юрія Андруховича в автокоментарі до «Дванадцяти обручів». Підтверджує це і слово «дослівно», вжите Юрієм Андруховичем при означенні ним мети написання автокоментаря. Він насамперед наголошує на автобіографічності цього тексту і вказує, що тут намагався вмістити «дослівно все, сталося зі мною впродовж останніх семи-восьми років» [1, с. 326]. Пізніше він сам же нівелює константу «все», вказуючи, що «вмістити ВСЬОГО неможливо» [1, с. 326], проте, знімаючи цей змістовий акцент, не здійснює жодних обмежень стосовно означення «дослівно», яке так і лишається для читача мірилом авторської інтенції на максимальну правдивість.

Автокоментар «Орфей хронічний» Юрія Андруховича виконаний у традиційній для жанру манері трактування інтертекстуальних натяків впереміш із автобіографічними ремінісценціями періоду написання основного тексту, але він може долучитися й до розуміння глибинних психологічних станів автора на момент написання роману та загалом розуміння особистості автора через часті тут яскраві прояви авторської суб'єктивності.

Прикметно, що якраз інтертекстуальністю у тексті цього автокоментаря і пожертвовано на користь значного біографізму та особистісності. Автокоментар Юрія Андруховича являє собою цикл із окремих есеїв, більшою чи меншою мірою незалежних один від одного. Це – тлумачення причин, що спонукали його до написання автокоментаря, автобіографічні ремінісценції, іноді психоаналітичного характеру, інтертекстуальні пласти, спроба досягнути головний образ усієї прозової творчості – образ Орфея, реконструкція самого міфу. На початку його помічаємо авторське підкреслення суб'єктивності написаного: «Це – не стільки нотатки на берегах, чи історія роману або хвороби, скільки спроба автокоментаря. З безумовним наголосом на авто. Себто коментар автора, зроблений передусім для себе самого» [1, с. 321]. Фразою «для себе самого» Юрій Андрухович декларує певну психоаналітичність жанру, яка проступатиме в тексті й надалі у намаганнях зрозуміти свої мотиви і самого себе і виллється в кінці кульмінаційною катарсисною фразою «То хто ж тоді... цей я?» [1, с. 333], запитальна форма якої дозволяє нам назвати «Спробу автокоментаря» спробою автопсихоаналізу.

Як бачимо, все тут сягає значної інтимності, і текст наскрізь особистісний та повний суб'єктивно-авторського. Юрій Андрухович у автокоментарі найперше розкриває внутрішні мотиви, що спонукають письменника до творчості. Спершу він обґрунтовує потребу вдатися до написання автокоментаря, пізніше описує передісторію створення самого роману «Дванадцять обручів», вказуючи на свої особистісні переживання, що спонукали його до праці над твором.

Юрій Андрухович у автокоментарі вдається до поширення інтертекстуальних обширів попереднього роману з метою ознайомлення чи долучення читача до власного світогляду. Якщо сам текст роману «Дванадцять обручів» повністю перегукувався із творчістю Богдана-Ігоря Антонича, то автокоментар просякнутий тісним зв'язком із творчістю іншого класика – Райнера-Марія Рільке. А основною точкою дотику тут є містичне обожнення цим поетом класичного образу Орфея, намаганням потрактування якого сповнений увесь текст.

Так Юрій Андрухович розкриває перед читачем підґрунтя такої сильної вітаїстичності образу Богдана-Ігоря Антонича у тексті. Розкриває свої психологічні мотиви на тлі автобіографічних переживань. Зізнається читачеві, що до потрактування Богдана-Ігоря Антонича як вічно сущого та навіть більше – вічно живого, прийшов, переживаючи й осмислюючи несподівану смерть друга. Юрій Андрухович у цьому моменті, як і практично в усьому тексті автокоментаря звертається до описання моментів власної біографії не стільки заради події, як для того, щоб розкрити психічні стани, які він переживав чи то у процесі творення роману, чи то як поштовх до цього. Зокрема, якщо повернутись до вітаїстичного сприйняття Богдана-Ігоря Антонича, то мить, коли автор це усвідомив він трактує як «наймістичніше відчуття, що коли-небудь мені давалося: я зрозумів цілком ясно, що Антонич є (не зважаючи на констатовану медиками 60 років тому смерть)» [1, с. 323].

У суб'єктивній відвертості Юрій Андрухович зізнається читачеві у своєму майже нав'язливому захопленні горами, що й призвело його до написання роману, в якому, за авторським визначенням, «хоч як банально щось подібне проголошувати, але гори – головний герой цього роману» [1, с. 326], «Гори – це взагалі романотворчий чинник» [1, с. 326].

У тексті автокоментаря при описанні подій, які спонукали його почати працю над романом, чи відбувалися навколо у пору написання, Юрій Андрухович часто вдається до містики, пояснюючи весь комплекс подібних подій як єдність, що нерозривно пов'язана із текстом. Завдяки подібній манері викладу в автокоментарі можемо стверджувати, що повсякчасна містичність подієвості в романі не була зумисне створеною автором, а найімовірніше становила собою органічну частину його світогляду на момент роботи над текстом. У намаганні потрактувати нав'язливі образи Юрій Андрухович прагне досягнути мотиви такої органічності для себе метаобразу Орфея, який він тут прямо називає.

Ліричний струм у автокоментарі проявляється через метафористику. Насамперед автор схильний до метафорування творчих процесів: «маленький миготливий курсор у чорній жакній порожнечі моніторного простору все-таки сприяє деякій миготливості думок» [1, с. 322]. Крім того, ліризм у Юрія Андруховича проявляється через загальний меланхолійний тон оповідної манери, високий рівень художності, образності письма.

Цікаво аналізувати автокоментар «Орфей хронічний» у комплексі не тільки із романом «Дванадцять обручів» та більш ранніми творами Юрія Андруховича, але й через призму певної часової відстані та в контексті його останніх мемуарних романів «Тасмания» (2007) і «Лексикон інтимних міст» (2011). Виразними ознаками їх є автобіографічність та суб'єктивізація тексту, присутня і у тексті «Орфея хронічного». Структура текстів теж подібна. «Орфей хронічний», як і «Лексикон інтимних міст», побудований із коротких та розрізнених розділів, присвячених подіям або емоціям. Із «Тасманиею» текст зближує самоаналіз, намагання пояснити власні дії, творчі та душевні порухи і їх передумови. Мотив авторефлексії підсумовує останнє речення коментаря: «Але хто в такому разі цей єдиний у всьому вагоні пасажир, цей я?» [1, с. 333].

**Висновки.** Отже, можна твердити про значний рівень авторської суб'єктивності в автокоментарі «Орфей хронічний (спроба автокоментаря)» Юрія Андруховича до роману «Дванадцять обручів». У цьому тексті спостерігаємо більшу близькість до мемуарної літератури, ніж до традиційного посторінкового літературного коментаря. Має місце тут неабияка особистісність та значні вияви авторської суб'єктивності, передусім у інтимізованій розповіді, автобіографічних ремінісценціях, долученні читача до тасманий та особливостей авторського світогляду.

Юрій Андрухович пояснює тут свої творчі мотиви, значення для нього роману і, зокрема, написання автокоментаря. В руслі психоаналізу очевидним є момент сублимації тривалого нервового напруження, пов'язаного із написанням роману, через процес писання автокоментаря, який стає джерелом катарсису.

У цьому автокоментарі реалізовано потяг до автобіографізму, притаманний творчості Юрія Андруховича, який не знайшов достатнього виходу в романі, що йому передував. «Дванадцять обручів» – це чи не єдиний роман письменника, герой якого не може бути ототожнений із автором, проте автор від власної особи говорить із читачем у «Спробі автокоментаря». «Орфей хронічний» прикметний зосередженням на образі автора тексту. Тут відбувається повернення вектора читацької уваги із оповідача на текстуального автора.

Читач роману «Дванадцять обручів» повинен бути звичним до стилю письма автора та адекватно сприймати його провокативність. Так і «Орфей хронічний. Спроба автокоментаря» адресується «своєму» читачу. Саме розуміння назви, і звертання у ній до образу Орфея потребує певної обізнаності у творчості письменника і загалом читацької компетентності.

Юрій Андрухович у притаманній для нього постмодерній грі долучається до обговорення роману «Дванадцять обручів» зокрема, та й своєї творчості загалом. Деякий аналіз мотивів власної творчості в автокоментарі є досить тезовим і скидається на ідеї або теми для подальших досліджень письма Юрія Андруховича. Вдаючись до жанру автокоментаря, автор розширює власні стилістичні рамки, дістає нагоду звернутися не лише до художнього письма, але й до мемуаристики, епістолярію, публіцистики чи наукового теоретизування.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2004. – 336 с.
2. Андрухович Ю. Орфей хронічний / Ю. Андрухович // Критика. – 2003. – № 9 (71). – С. 30–31.
3. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту / Марія Крупа. – Тернопіль : Підручники&посібники, 2005. – 416 с.
4. Медоренко О. М. Співвідношення документального та художнього в жанрі сучасного автокоментаря кін. XX – поч. XXI ст. / О. М. Медоренко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 11. – С. 240–247.
4. Павлишин М. «Дванадцять обручів» Ю. Андруховича, або Туга за серединою / М. Павлишин // Сучасність. – 2004. – № 7–8. – С. 69–87.
5. Паранько Р. «Дванадцять обручів»: триумф чи променад голого короля? [Електронний ресурс] / Ростислав Паранько // «Молода Україна». – 2003. – Листопад. – № 5. – Режим доступу : <http://www.molodaukraina.org/printnews.asp?IdType=5&Id=544>.
6. Плерома. – Івано-Франківськ, 1998. – № 3 МУЕАЛ. «Повернення деміургів».



УДК 82-31.09

Іраїда Томбулатова

**ХУДОЖНІЙ СВІТ ТВОРУ: СТИЛЬОВИЙ ВИМІР**

*У статті зроблено спробу визначити, як співіснують у художньому творі такі його елементи як художній світ та стиль, їхній вплив один на одного та взаємообумовленість.*

**Ключові слова:** художній твір, світ, художній світ, стиль.

*В статье осуществлена попытка определить, как сосуществуют в художественном произведении такие его элементы как художественный мир и стиль, их влияние друг на друга и взаимообусловленность.*

**Ключевые слова:** художественное произведение, мир, художественный мир, стиль.

*In this article an attempt to identify the correlation between such elements of the piece of art as the artistic world and the style, their influence on each other and interdetermination is made.*

**Key words:** piece of art, world, artistic world, style.

Користуючись термінологією М.М.Бахтіна, можемо казати, що художній твір – це сказане письменником, поетом «слово про світ», акт реакції художньо обдарованої особистості на дійсність, що її оточує [1]. Складний, непрямий характер відображення, мабуть, в найбільшому ступені позначається на художньому мисленні, де важливим є суб'єктивний момент, унікальна особистість творця, його оригінальне бачення світу і спосіб мислення про нього. Художній твір, таким чином, є відображенням активним, особистісним; таким при якому відбувається не тільки відтворення життєвої реальності, але й її творче перетворення [6, с. 7].

Аналізуючи художній твір дослідники часто стикаються з категоріями «художній світ» та «стиль». Розуміння цих термінів вченими важко назвати однозначним. Ще більш складною проблемою видається окреслити співвідношення цих явищ між собою, адже існуючи поряд, маючи відношення до художнього твору, ці терміни мають якось співвідноситись між собою. Спроба окреслити такі співвідношення зроблена в даній статті, базуючись на аналізі праць, пов'язаних з проблемами художнього світу та стилю.

Думка про те, що художній твір являє собою особливий, незалежний від реальності, ідеальний світ отримала поширення в естетичній думці епохи Відродження (Ф.Сідні «Захист поезії», Дж.Паттенхем «Мистецтво англійської поезії») [5].

В свою чергу В.фон Гумбольдт та Гегель займалися розробкою вчення, що стосувалося вищої трансцендентної реальності, яка породжувалася уявою. Щодо художнього світу твору, Гумбольдт вважав, що «поет стирає в ньому риси, що базуються на випадковому, а все інше підпорядковує взаємозв'язку, при якому ціле залежить лише від самого себе» [5, с. 170]. Цю цілісність філософ визначав як світ, пояснюючи, що слово «світ» використовується ним не як метафора. «Світ», за В. фон Гумбольдтом, – це «замкнене коло всього дійсного, де наявне прагнення до замкнутої усередині себе повноти, а всяка точка – це центр цілого» [5, с. 174]. З цього випливає, що художній світ може розгортатися з будь-якої точки, отже, всі елементи твору рівноцінні.

Гегель прямо співвідносить термін «світ» з художнім твором. Таким чином світ твору являє собою самодостатню і в той же час здатну до розвитку єдність [7].

З часом означення художнього світу твору змінювалося і доповнювалося.

Художній світ часто виступає синонімом поетики, ідейно-художньої своєрідності, картини світу. На проблему термінологічної синонімії звертають увагу багато дослідників.

М.М.Гіршман справедливо наголошує на тому, що «один і той самий об'єкт трансформується в чисельність предметів, що отримують різні імена в різних авторських концепціях і літературознавчих напругах. Текст, художній текст, естетичний текст, контекст, інтертекст, світ, художній світ, поетичний світ, художня цілісність, інтенціональний предмет, віртуальна реальність» [3, с. 17].

Цей синонімічний ряд може бути продовжений. У дослідженнях В.Тюпи вводиться термін «естетичний дискурс» чи «гетерокосмос». Л.Чернець називає художній світ «метасловесним виміром літературного твору, В.Топоров – «духовним простором» [7].

З проблемою термінологічної синонімії стикаємося і звертаючись до категорії стилю. Дж. Марі в своїй праці «Проблема стилю» цитує визначення стилю, що належить Марлоу «стиль – це повне перемішування особистого з універсальним». Взагалі Дж. Марі використовує категорію «стиль» в наступних відмінних одне від одного значеннях: стиль як особисте самоусвідомлення, стиль, як техніка зо-



бращення, стиль, як найвидатніше досягнення письменником у літературній творчості. Він закликає не змішувати ці поняття [14, с. 8]. Це суголосно думкам О.Чичеріна, який наголошував, що існує декілька підходів до вивчення стилю.

По-перше, це підхід до стилю, коли «мову художнього твору та стиль письменника слід вивчати лінгвістично, методом спостереження й класифікації індивідуальних особливостей. Це – лінгвістичістика».

Другий підхід – це ситуація, коли «стиль письменника – це предмет літературознавства і його треба вивчати у нерозривному зв'язку з образами, ідеями, в сфері розуміння єдності змісту та форми [12, с. 15].

У своєму визначенні категорії «стиль» дослідник О.Лосєв звертається до феномену художнього світу твору, зазначаючи, що «стиль – це художній світ в його технічному аспекті, що береться в ракурсі втілення» [9, с. 226]. Тож виникає запитання: як співвідносяться між собою художній світ та стиль художнього твору і наскільки вони залежать одне від одного.

Внутрішній світ твору словесного мистецтва, на думку Д.С.Ліхачова, має певну художню цілісність. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються одним з одним в цьому внутрішньому світі в певній конкретній системі, художній єдності [8].

Внутрішній світ художнього твору як система має свої власні взаємопов'язані закономірності, власні виміри і власний сенс.

Звичайно, і це дуже важливо, внутрішній світ художнього твору існує не сам по собі і не для самого себе. Він не є автономним. Він залежить від реальності, «відображає» дійсність, але перетворення цього світу, яке дозволяє художній твір, має цілісний та цілеспрямований характер. Перетворення дійсності пов'язане з ідеєю твору, з тими завданнями, які художник ставить перед собою. Світ художнього твору – результат і точного відображення і активного перетворення дійсності [8].

В свою чергу, стиль вчені визначають як «організуючий закон і в той самий час єдність усіх елементів художньої форми, що сприймається безпосередньо і в створенні й в естетичному вдосконаленні якої проявляє себе творча індивідуальність [5].

Стиль – це принципово ціннісне поняття, яке характеризує естетичну досконалість, за Гете, «вищий ступінь, який може досягти мистецтво». Цей вищий ступінь визначається гармонією у вирішенні загальних протистоянь і навіть антиномій мистецтва: єдності – множинності, унікальності – універсальності, організованості – органічності, суб'єктивності – об'єктивності. Стиль виявляє надорганічність природно створеного і перетворення суб'єктивної об'єктивності в об'єктивне існування суб'єкта-автора. Стиль – це спосіб буття творчої індивідуальності, спосіб буття людини-автора в його творі [5].

У зв'язку з проблемами стилю важливо зрозуміти взаємозв'язок здавалося б протилежних творчих станів: залежності зовнішнього, від «диктату дійсності», предметів, що зображуються, явищ, подій чи будь-яких зовнішніх образів і залежності внутрішньої, від диктату особистого свавілля, заклопотаності передусім тим, щоб виразити своєрідність особистого погляду, особистих вражень. І справа, звичайно, не в тому, щоб не піддаватися впливам та вимогам об'єктивної дійсності або «звзвити» самовираження. Важливо подолати цей розрив: хочеш заглибитися у себе, треба заглибитись у світ [5].

На думку Д.С.Ліхачова, художній світ відрізняється від реального, по-перше, іншого роду системністю (простір і час, так само як і історія та психологія, в ньому володіють особливими властивостями і підпорядковуються внутрішнім законам); по-друге, своєю залежністю від стадії розвитку мистецтва, а також від жанру та автора.

Створення художнього світу передбачає зображення реалій цього світу (час, простір, події, людина, її взаємовідносини з іншими людьми, думки, почуття, вчинки), при чому це таке зображення, в якому втілене авторське відношення до певних реалій.

Пряма залежність від фігури автора теж споріднює поняття стилю та художнього світу. Важлива особливість, якої набуває світ твору – це узагальненість персонажів, ситуацій та деталей, їхня підпорядкованість єдиній думці, в ім'я якої цей художній світ створюється. Художня реальність пронизана авторським світовідчуттям і є втіленням будь-якої концепції світу та особистості. Всі зіставні частини художнього світу: час-простір, характери, обставини, речі є узагальненими, концептуально навантаженим відображенням реальності.

Навідміну від реального світу, явища якого не становлять щось ціле, підпорядковане єдиній думці, в світі твору все пронизано художньою концепцією, яку читач сприймає разом із сприйманням цього світу. Таким чином, концептуальність є ще однією властивістю художньої реальності.

Дійсність дає імпульс для побудови внутрішнього світу художнього твору, але автор створює свій світ у співвіднесенні зі своїми уявленнями про те, яким цей світ був, є чи повинен бути.

Світ художнього твору відображає дійсність прямо і опосередковано одночасно: опосередковано – через бачення художника, через його художні уявлення, і прямо, безпосередньо в тих випадках, коли художник несвідомо, не надаючи цьому художнього значення, переносить у створений ним світ об'єкти дійсності чи уявлення та поняття своєї епохи.

Такого роду ілюзія реальності – унікальна властивість саме художніх творів, що більше не притаманна жодній формі громадської свідомості. Саме на позначення цієї властивості в науці застосовуються

терміни «художній світ», «художня реальність». Здається принципово важливим з'ясувати, в яких співвідношеннях знаходяться життєва (первинна) реальність і реальність художня (вторинна) [6].

Перш за все наголосимо, що у порівнянні з первинною реальністю реальність художня являє собою певного роду умовність. Вона створена (навідміну від нерукотворної життєвої реальності), і створена для чогось, заради певної мети, на що ясно вказує існування функцій художнього твору. В цьому також відмінність від життєвої реальності, яка не має мети без себе, її існування абсолютне, безумовне, і не вимагає ні обґрунтувань, ні виправдань.

У порівнянні з життям, як таким, художній твір видається умовністю і тому, що його світ – це світ вигаданий.

Життєва реальність подається кожній людині безпосередньо і не вимагає для сприйняття себе ніяких особливих умов. Художня реальність сприймається через призму духовного досвіду людини, базується на певній конвенціональності.

На думку Є.М. Черноіваненко, «літературний твір, перетворюючись на модель дійсності, тяжіє до того, щоб його світ був таким же багатим і різноманітним, як і реальний» [1, с. 430].

Література «переграє» дійсність. Це «перегравання» відбувається у зв'язку з тими «стилетворчими» тенденціями, які характеризують творчість того чи іншого автора, того чи іншого літературного напрямку або «стиль епохи». Ці стилетворчі тенденції роблять світ художнього твору в певному відношенні різноманітнішим та багатшим, ніж дійсність, не зважаючи на всю його умовну скороченість [8].

Є всі підстави говорити не лише про уяву окремих письменників, але й про уяву певних епох, стилів, напрямків, а також про певні образи як продукти колективної уяви [13, с. 21].

Маємо підкреслити, що відображення первинної реальності в літературному творі не є тотожним самій реальності, має умовний, не абсолютний характер, але при цьому одна з умов саме в тому, щоб зображене у творі життя сприймалось читачем як справжнє, тобто тотожне первинній реальності.

На цьому базується емоційно-естетичний ефект, що справляє на нас твір і цю обставину необхідно враховувати. А оскільки стиль – це категорія пов'язана з естетичним сприйняттям твору, то можемо говорити про те, що стиль та стильові тенденції безпосередньо впливають на створення і сприйняття художнього світу твору.

Кожен письменник втілює світ у творі суголосно своєму ідіостилію. Звернемося до зображеного у творі світу.

Під зображеним світом у художньому світі розуміється та умовно подібна реальному світові картина дійсності, яку змальовує письменник: люди, речі, природа, вчинки, переживання і т.д. в художньому творі створюється ніби модель світу реального.

Ця модель в творах кожного письменника своєрідна; зображені світи в різних художніх творах надзвичайно різноманітні і можуть в більшій або меншій мірі бути схожими на світ реальний. Але в будь-якому випадку слід пам'ятати, що перед нами створена письменником художня реальність, що не є тотожною реальності первинній.

Важко посперечатися з тим, що стиль, ідіостиль, стиль епохи впливають в тій чи іншій мірі на той психологічний світ, який створюється у творі. Як зазначав Д.С.Ліхачов, «у творах може бути і свій психологічний світ: не психологія окремих дійових осіб, а загальні закони психології, яким підпорядковуються всі дійові особи, та які творять «психологічне середовище», в якому розгортається сюжет. Ці закони можуть відрізнятися від законів психології, що існують в дійсності, їм неможливо знайти точне відображення у підручниках психології та психіатрії» [8].

А.Б.Єсін наголошує на тому, що при аналізі психологічних деталей слід обов'язково мати на увазі, що в різних творах вони можуть відігравати принципово різну роль.

В одному випадку психологічні деталі нечисленні, мають службовий, допоміжний характер – тоді ми говоримо про елементи психологічного зображення; їхнім аналізом іноді нехтують.

В іншому випадку психологічне зображення займає в тексті суттєвий об'єм, набуває відносну самостійність і стає надзвичайно важливим для розуміння змісту твору.

В цьому випадку у творі виникає особлива художня якість, що називається психологізмом. Психологізм – це освоєння і зображення засобами художньої літератури внутрішнього світу героя: його думок, хвилювань, побажань, емоційних станів і т.п., при чому зображення, що відрізняється детальністю та глибиною.

У автора є різні шляхи створення психологічного світу твору, що дуже часто є суголосними стильовим особливостям його творчості або стилю епохи. Існує три основні форми психологічного зображення, до яких можна звести в кінцевому результаті всі конкретні прийоми відтворення внутрішнього світу.

Дві з цих трьох форм були теоретично виокремлені І.В.Страховим: «основні форми психологічного аналізу можна розподілити на внутрішнє зображення характерів, – тобто шляхом художнього пізнання внутрішнього світу дійових осіб, що виражається через внутрішнє мовлення, образи пам'яті та уяви; і на зовнішній психологічний аналіз, що виражається в психологічній інтерпретації письменником виразних особливостей мови, мовленнєвої поведінки, мімічного та інших засобів зовнішнього прояву психіки» [6].

Але у письменника є ще одна можливість, ще один спосіб повідомити читача про думки і почуття персонажа – з допомогою називання, короткого позначення тих процесів, які відбуваються у внутрішньому світі.

Слід підкреслити, що зображений світ – надзвичайно важлива сторона всього художнього твору: від його особливостей часто залежить стильова, художня своєрідність твору, не розглядаючи особливості зображеного світу, важко вийти на аналіз художнього змісту. Як говорив У. Еко, «для розповіді перш за все необхідно створити певний світ, як можна краще улаштувати його і продумати в деталях» [6].

При цілісному аналізі художнього твору і художнього світу, форми твору в її змістовій обумовленості на перший план виходить категорія, що відображає цю цілісність, – стиль. Стиль як естетична єдність всіх елементів художньої форми, якій притаманна певна оригінальність та виражає певну змістовність.

Якщо художній світ твору – це художня цілісність, в якій поєднуються один з одним окремі елементи відображеної дійсності, то стиль – це вираження естетичної цілісності твору.

Стиль не є елементом, але є властивістю художньої форми, він не є локалізованим (як ми можемо сказати про елементи сюжету або художню деталь), а нібито розлитий по всій структурі форми. Тому організуючий принцип стилю розкривається в будь-якому фрагменті тексту, будь-яка текстова «точка» несе у собі відбиток цілого. В той же час в тексті твору завжди є деякі точки, в яких стиль, на думку П.В.Палієвського, «проступає назовні». Такі точки слугують своєрідним стильовим «камертоном», настроюють читача на певну естетичну «хвилю».

Але стиль – це і змістова форма. «стиль – писав О.Н.Соколов, – категорія не тільки естетична, але й ідеологічна. Необхідність, в силу якої закон стилю вимагає саме такої системи елементів, не тільки художня і тим більш не тільки формальна. Вона тягнє до ідейного змісту твору. Художня закономірність стилю базується на закономірності ідейній. Тому повне розуміння художнього змісту стилю досягається тільки при звертанні до його ідейних основ. Слідом за художнім змістом стилю ми звертаємося до його ідейного значення» [10].

Стиль – одна з найважливіших категорій у збагненні художнього твору. При чому під час аналізу стилю дослідник часто має справу з аналізом і художнього світу твору, оскільки стиль відображається в художньому світі твору або в окремих елементах художнього світу. Адже, створення художнього світу твору, на думку М.М.Бахтіна, – «естетичний об'єкт». Науковець навіть ввів термін «архітектоніка художнього світу», що пов'язаний з творчою активністю автора. Саме «архітектоніка» визначає «композицію твору» [1, с. 171]. На його думку, архітектоніка виступає як принцип бачення і предмет бачення одночасно. Ця формула є одним з пояснень поняття «художній світ».

Із теоретичних положень М.Бахтіна впливає принцип «перемішування моментів» змісту і форми. Зміст цього «перемішування» і є специфічним сенсом терміна «художній світ».

Незважаючи на відсутність конкретних, єдиних у своєму роді визначень понять художнього світу та стилю, незважаючи на те, що розуміння і сприйняття цих понять дослідниками безперервно еволюціонує, незмінним видається те, що ці феномени співіснують як одні з найважливіших елементів художнього твору. Стиль, стилетворчі тенденції впливають на створення художнього світу твору, а художній світ твору в своїх елементах відображає стильові особливості, стильову оригінальність художнього твору. Ці явища, співіснуючи та взаємодіючи одне з одним, створюють унікальну єдність та цілісність, з якої постає художній твір.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михайло Бахтін. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / Виктор Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
3. Гиршман М. М. Анализ литературного произведения: что мы анализируем и интерпретируем / Михайло Гиршман // Герменевтичні студії. – Львів : Аз-арт, 2001. – С. 17–31.
4. Гиршман М. М. Стиль / Михайло Мойсейович Гиршман // Научно-методический культурно-просветительский журнал Пермского государственного педагогического университета «Филолог». – Вып. 11. – Режим доступа : [philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_11\\_207](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_11_207)
5. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гете / Вильгельм Гумбольдт // Язык и философия культуры. – М. : Прогресс, 1985. – С. 160–279.
6. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / Андрей Есин. – М. : Флинта, Наука, 2001. – 191 с.
7. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе. – [Электронный ресурс] / Я. Кравченко. – Режим доступа : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Natural/Vznu/fil/2008\\_1\\_2/2008-26-06/017.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Natural/Vznu/fil/2008_1_2/2008-26-06/017.pdf)
8. Лихачов Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы / Дмитро Сергійович Лихачов. – М. – Вып. 8. – 1968. – С. 74–87.
9. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / Алексей Лосев. – К. : Collegium, 1994. – 288 с.
10. Соколов А. Н. Теория стиля / Олександр Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.

11. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI – XXвв. / Евгений Черноиваненко. – Одесса : Маяк, 1997. – 670 с.
12. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / Олексій Чичерін. – М. : Художественная литература, 1977. – 445 с.
13. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення / Нонна Михайлівна Шляхова. – Одеса : Астропринт, 2011. – 152 с.
14. Murry J. M. The problem of style / John Midlton Murry. – Oxford University Press. – 1922. – 148 p.



УДК 821.161.2

Рая Тхорук

## ЧИТАЦЬКІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ І ГЕРОЇ ДРАМ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

*У статті описується залежність читачьких відгуків від конвенційних очікувань у темі громадського діяча. В центрі уваги перебувають читачькі ідентифікації із головним персонажем. Шляхом аналізу повторюваних у творчості текстових структур окреслюються авторські стратегії.*

**Ключові слова:** читач, драма В. Винниченка, ідентифікація із героєм, читачькі відгуки, горизонт очікувань.

*В статье описывается зависимость читательских отзывов от конвенционных ожиданий в теме общественного деятеля. В центре внимания находятся читательские идентификации с главным персонажем. Путем анализа повторяющихся в творчестве текстовых структур определяются авторские стратегии.*

**Ключевые слова:** читатель, драма В. Винниченко, идентификация с героем, читательские отзывы, горизонт ожиданий.

*In article it deals reader response to be related to conventions and expectations in topic of public figure. Examples which fixed how reader identifies to protagonists are center of research interest. Text strategy of Volodymyr Vynnychenko are described by establishing recurrent text structures.*

**Key-words:** reader, V. Vynnychenko's drama, reader response, horizon of expectations.

Стратегії читання художніх творів передбачають вибір із системи персонажів одного чи кількох найбільш близьких за життєвим досвідом та певні ступені ідентифікації читача із ним. Ці можливості забезпечуються (та й описуються) здебільшого у рамках жанрових схем. Все ж замішання, яке спостерігаємо у читачьких відгуках на перші драми В. Винниченка, показує, що в характерології протагоніста для публіки були заховані деякі несподіванки. Лише із появою «Брехні» й «Базару» у 1911 році настав злам. П'єси були взяті до постановок кількома трупамі – й настав етап звірки читачької рецепції із глядацькою. Все ж час художньої комунікації до 1911 року варто назвати періодом призвичаювання читача до письма драматурга і відповідно підлаштування письменника до умов цензури та наявних конвенцій. Їх проявом стала гостра критика «Щаблів життя» (1908). Із нею не погоджувався автор, але вона вплинула на зміни в художній структурі його драм. Одна із найприкметніших та, що відтепер частіше натраплятимемо на героїню-жінку, а не на протагоніста-чоловіка.

Завдання статті полягає в тому, щоб на основі перших відгуків критиків та читачів встановити, як формувалися канали відчитування та якою була ідентифікація із протагоністом при сприйнятті драм. Опиралися на класифікаційну сітку, запропоновану Г.Р. Яусом, який виокремлював адміративну, асоціативну, симпатетичну та інші ідентифікації [15, с. 175-207]. У такий спосіб вдається окреслити наявні конвенції та жанрові очікування, а також особливості письма Винниченка-драматурга та зміни в традиції, які почали проявлятися із входженням його драм у контекст української літератури. Аналіз текстових структур драм письменника провадиться з метою виявити авторські інтенції; їх конфігурації показують текстові стратегії художнього комунікування із читачем; реальні відгуки свідчать про їх успіх чи невдачі, адже дають можливість встановити точки (й сегменти) смислів, що вважаються актуальними автором та реципієнтами. Точки замішання й обурення у свій спосіб показують наявні конвенції, якими керуються здебільшого компетентні читачі (критики; т.зв. анонімний читач). Суб'єктивний (наївний) читач залишає більш безпосередні відгуки, однак вони рідкісні.

Стан і рецепцію перших читачів драм В. Винниченка краще охарактеризувати словами розгубленості та обурення. Читачам-критикам важко розпізнати, хто перед ними – герой чи антигерой? А відтак не вдається точно ідентифікувати загальний модус зображення на користь комедійно-сатиричного викриття чи патетичного утвердження. «Одним словом, кожний на свій лад трактував героя «Щаблів», але всі вважали його: хто слабим, хто смішним, хто «вирождающимся»/.../», – підбивав у листі до автора підсумки першого публічного обговорення драм Є. Чикаленко [1, с. 8]. Все ж відзначу, що породжуюча основа – апелювати при читанні до знань про героїчну драму (епопею, роман). Обговорювані у відгуках питання окреслюють відчитування Грицька із «Дізгармонії», Зінька із «Великого Молоха», Мирона Антоновича із «Щаблів життя» й Кривенка із «Memento» за правилами теми «ідеологічного героя», або ж громадського діяча, як тоді визначали. До початку ХХ сторіччя звичним було у художньому творі українською мовою зустрітись із героєм-народником як одним із його варіантів, наприклад «Не судилось» М. Старицького.

Основна риса Винниченкового протагоніста – він «пророкує»: пропагує та переконує, вступає в полеміку. Таким його розпізнають читачі: «вражає те, що крутячись в порожньому просторі, він [Мирон Антонович] тут же *проповідує* нам», «одверто *пропонує* «науку страсти нежной» і *може бути зразковим її проповідником*, розтікаючись в безконечних розмовах» [10, с. 2]; «.../ він [Мирон Антонович] і *не може* стати ні сам творцем життя, *ні других повести на верхів'я його за собою*» [12, с. 67] (Тут і надалі заливка й курсив мої. – Р.Т.). Якщо С. Єфремов іронізує, то С.Петлюра, а йому належить друга із поданих цитат, вказує на взірцевого попередника – майстра Генріха із «Затопленого дзвону» або ж на Бранда, що стало зужитим кліше у відгуках про «Щаблі життя». Сам спосіб прочитування крізь призму ібсенівського сюжету розповідає про інакшість Винниченкового громадського діяча в контексті української літератури і звичайність у лектурі тогочасного освіченого читача, а також про здійснений автором розрив в орієнтаціях на публіку й осучаснення (модернізацію) змісту драматичного твору.

«Під іронічною ідентифікацією слід розуміти рівень естетичної рецепції, на якому глядачеві або читачеві лише окреслюють очікувану ідентифікацію, аби потім зробити її об'єктом іронії або ж узагалі відкинути. *Такі процеси іронізованої ідентифікації* та руйнування ілюзій *служуть тому, аби вирвати реципієнта з його нерелективного ставлення до естетичного предмета*, спонукавши його до естетичної та моральної рефлексії. /.../ *Та вони можуть призвести й до того, що естетичне ставлення буде поставлено під сумнів через його заперечення або ж моральну провокацію*» [15, с. 201], – пояснював суть одного із типів отождолення відомий вчений Г.Р. Яус. Читачі драм В. Винниченка обирають між «трагічним» (сентиментальним) чи «комічним» (сатиричним), тому не відчитують іронії в серйозній<sup>1</sup> темі ідеологічного героя. Й орієнтуючись на адміративне й симпатетичне сприйняття, розгублені, адже його не отримують.

Пусткою віє од тієї «нової моралі», од тієї «чесности з собою». Нема художньої правди ні в житті цих героїв Винниченка, ні в їх філософії. І Ніщє вони можуть нагадувати нам хіба як карикатура на останнього. /.../ *Трагедії переходу од старої до нової моралі у героїв Винниченка не помічаємо* і це вказує тільки на те, що вони не живі люде, а простісенські шабляони, «чоловічки з паперу» [14, с. 293].

Павло Христюк побіжно вказує на єдино прийнятний, на його думку, варіант писати про нового героя: трагічний модус, а значить зображати страждання, ймовірно, й смерть. Розв'язка перших драм – «Дизгармонії», «Щаблів життя» – справді представляє інший, оптимістичний, варіант.

Повсякчас маячить теза про творчу невдачу. Хоча тон власне відгуків та рецензій – в'дливий, саркастичний. Про бажані автором рефлексивні зусилля читача / глядача найкраще говорять уведені В. Винниченком симпозиумні сцени обговорень моральних максим протагоністів та мультиплікація сюжетних ситуацій розмірковувань на «життєвих роздоріжжях» по всій системі персонажів. Імплицитний читач драматурга розрахований на критичне ставлення до протагоніста, але не на заперечення й відчуження.

Заперечується не сама діяльність персонажа по ширенню якихось політичних чи етичних теорій. Дивує читачів, що теорії та тези, явно не бездоганні із філософського, ідеологічного та морального боку, і які приписуються головному героєві, надто акцентовані. До уваги варто взяти хоча б статті М.Гехнера [4], С.Єфремова [8; 9; 10], Г.Хоткевича [13], П.Христюка [14]. До уваги варто взяти хоча б статті М.Гехнера [4], С.Єфремова [8; 9; 10], Г.Хоткевича [13], П.Христюка [14]. У протагоністові бачать «рупор» пропагованих ідеалів та цінностей автора, а ті, в свою чергу, отримують осуд через спрощення й скорочення програм до кількох положень. Тим самим окреслюється погане чи недостатнє розроблення психології персонажа – і не-розпізнавання поведінки як достовірної, звичної при змалюванні студента чи панича тих часів. Версією майже психоаналітичного тлумачення збою комунікаційного процесу підказав автор статті про роман «Честность с собой» Н.Г. в «Одесских Новостях»: він бачить в протагоністові спробу розвінчати «неугодных и нелюбезных» інтелігентів, які будучи ідеологами звичної чесності, не погоджуються на саму тільки «честность з собою» [11, с. 4]. Перешкодою ставала примара зверхнього партійного контролю, що заявляла про себе у статтях та відгуках есдеківських критиків-літераторів (С. Петлюри, М. Гехнера, Д. Антоновича та ін.). Відповідь письменник, на мою думку, у формі художньої алегорії – драмою «Базар», показавши героїку й розпач спотвореної красуні на ярмарку ідеологій.

Автор після «Щаблів...» змінить їх функціональне призначення – подані в діалогічних репліках теорії стануть поясненням вчинків чи їх виправданням. Зокрема, в «Брехні» Наталя Павлівна роз'яснюватиме своє поведіння Тосеві. При цьому апологія брехні подаватиметься в естетизованій формі: героїня розказуватиме про природний колообіг та звичність одбирання радості в одних і перерозподіл її іншим «тваринкам Божим». Переведення аргументу-роз'яснення засобами естетизації у клас «міфологій» набуває амбівалентного смислу. Принаймні стремить до заперечення одиничності й випадковості персональних формулювань, на чому повсякчас робиться наголос у відгуках. Отже, й винятковості сутності протагоніста. Бачимо, що автор навпаки прагне задати вимір онтологічний – повсюдної очевидної потреби, наразі у брехні й теорії про неї, а також – адекватних шляхах її задоволення. Новітні міфології – апології брехні, гріха, правомірності називати дитину небажаною, сурогатного материнства, пануван-

<sup>1</sup> Адже близький до сегменту сакральної літератури.

ня мистецтва над життям, існування людини-космополіта – стаючи теоріями й визначальними рисами характерології, не виламуються за границі експериментального із тяжінням до універсального. Їх правильніше назвати міфологізованими ідеологіями, які один із Винниченкових персонажів назвав «гіпнозом» (В.Винниченко скористався феноменом та й терміном С.Пшибишевського).

При цьому пропонується програма соціальна, така, що вимагає участі й згоди багатьох учасників-«гравців», тобто або перед нами в «Брехні» розігрується «містерія» із жертвенною смертю героїні задля її утвердження, або пропонується утопія, життєвість якої перебуває під загрозою не-участі в ній. Безсумнівно, що в художніх структурах цієї драми вгадуються архітектонічні принципи «Закону», «Пророка» та ін. Іntenційно проектується вписування у жанри сакрально-містерійні (із героїчною версією) чи утопійні (що, за суттю, складають один із сегментів літератури ідеологічного гатунку). Гармонійність та цілісність художнього світу малюється Винниченком як проблемна, адже в ньому закладений удар двох «чесностей з собою», двох несумісних жадань – Наталі Павлівни та Івана Стратоновича відповідно. Навіть можна говорити про світ як потенційне лоно кількох програм. Причому без руйнування метафізичного універсалізму доктринальних положень персонажів. Для прикладу, візьмімо до уваги «Мохноноге» (1914). Метання Тетяни у виборі сексуального партнера обтяжене тематизацією світоглядно-ідейних шукань жінки. Її репертуар звужений до Дмитра, який стоїть на позиціях поступового самовдосконалення й приборкання інстинктів, немічного Афанасія, розчарованого у надто ідеальних програмах молодості, за які постраждав на заслання, мрійливого Суховія, анархіста стосовно засобів досягнення «далеких» завдань соціальних реформ. За кожним із чоловіків стоїть політична програма – і влаштоване шлюбне життя жінки: фінансово непевне (із гравцем-шахраєм Суховієм), в страху (через можливу жорстокість Дмитра), у постійних прискіпуваннях (із хворим). Побутово-буквальний шар існування героїні, як бачиться, спрямований за своїми смислами до алегорій, що метонімічно описують політичні програми обранців. Наразі важливо показати, що В.Винниченко малює парадоксальний світ-фікцію із кількома незгармонізованими ідеологічними центрами, що оточують суб'єкта (героїню) із можливостями вибору. Одним із варіантів може служити драма із кількома ідеологічними героями: герої і послідовник, герой і кохана, два героя-соратники, два героя-суперники. Стосунки між ними переважно конфліктні, хоча б на рівні сурядності. Письменник послуговується різноструктурними варіантами драми із кількома ідеологічними героями: герой і послідовник, герой і кохана, два героя-соратники, два героя-суперники. Стосунки між ними переважно конфліктні, хоча б на рівні сурядності. Так що «проповідувати» героям доводиться не тільки в словесних полеміках.

Недарма М.Євшан повсякчас наголошував, що В.Винниченко не вміє писати драму, і закінчує її там, де варто тільки розпочинати («Я вище згадував про брак драми в новій українській літературі. Драма, **яка би об'єднала в гармонію весь розгартіяш, визволила життя з підземних болів і**, навпаки, дала йому порив і самосвідомість, драми – сумління певного часу» [7, с. 270]). Надмір експозиційної частини критик називає жанровими прорахунками і наслідком психологічної непереконливості центральної фігури. Звісно, що йдеться не про міметичну техніку, а ніби на те скидається завдяки добрій побутовщині; такого чекають через домінування візуального образу приватного помешкання, через побутовий зріз. М.Євшан характеризує фікцію як логічну схему в алегоричній подачі (експеримент, теза).

Але, властиво, кажучи, Винниченко подає нам тільки два експерименти, а не дві драми. Маруся і Наталя – се ніщо інше, тільки дві ілюстрації до філософії автора. Вони – уособлення, втілення певних абстракцій, тез; і вони ведуть боротьбу не за себе самих, не свою індивідуальність протиставляють обставинам, **а борються за певні, згори поставлені собі тези**. /.../ Їх смерть – се не катастрофа для них, але для тих других людей. Се не закінчення драми, а тільки щойно її початок. По їх смерті виходять тільки що наверх дійсні елементи драми, починають викляруватися, і тільки тепер вияснюються дійсні відносини поміж героями драми. Весь мотор, драматичний елемент, заключений в обох героїнях, був весь час укритим, мав тільки потенціальну, а не активну силу. Активним він стає і визволяється тільки по їх смерті. А тут Винниченко не говорить нам вже нічого – і спускає заслону на випадки (Курсив автора М.Євшана; заливка з курсивом мої. – Р.Т.) [7, с. 271].

Інтерпретація «Базару» та «Брехні» Миколою Євшаном – складне плетиво суперечностей та, як би він сказав, «укритого» потенціалу. Обертаючись у колі стертих кліше із відгуків на творчість В.Винниченка<sup>2</sup>, штатний критик «Української хати» чомусь твердить про підкорення героїнь обставинам (а як же зі знищеною Марусею красою)? Чи «тези, поставлені собі» не представляють внутрішній світ цих жінок, а виглядають черговими примхами? Чому їх смерть «не катастрофа для них»? Чи скидається вона на прикру випадковість? Чи нагадує перемогу? Вказані мною суперечності та супротивні версії тратувань демонструють сліпоту критика, зумовлену глибоким розломом між очікуваним смислом (часто закріпленим оцінкою-ярликом критиків-сучасників) та наявним фактом. Критик бачить, що смерті героїнь щось утверджують, але не викликають жалю (не даючи й захоплення). Більше зацікав-

<sup>2</sup> Добра побутовщина, надуманість і штучність характерів, ілюстрування тез, відсутність драми як такої, творчість Винниченка як водоподіл і т.і.



лення викликають зафіксовані М.Євшаном враження про відчутий «початок драми», про розв'язку п'єси, яка робить зрозумілими (кляричними, ясними) відношення в персонажній структурі, отож подає чітку картину світу. Художня фікція письменника, за версією М.Євшана, представляє конфліктний світ, що усвідомив себе конфліктним при вилученні елементу не-досконалого, не-рефлексованого, маргінального (брехня, врода, сексуальність та ін.). Тому зосередженість лише на протагоністові та його сюжеті, що й відчув М.Євшан, породжує невдоволеність читача, або розгубленість.

Навіть переведення М. Вороним персонажа Івана Стратоновича у статус сумніву-«символу» Наталі Павлівни [3] лише вказує на труднощі прийняття картини світу із кількома героями, наразі двома; на усталену практику накладати його на звичну модель героїчного світу із одним центром.

Натомість читачі відзначають формальні збіги у контексті літературного періоду, а не виходячи із цілісності художнього світу одного тексту. Нашвидку підібраний читачем контекст формує навряд чи бажану авторові тематизацію.

/.../ Бо нічим не скрашена полігамія – фі, це ж розпуста, але коли під цю полігамію підвести якійсь принципіальний фундамент та спорудити скільки відповідних софізмів – тоді це вже буде «по дорозі в казку Щастя». Але припустимо на мить, що начальник станції – *іронія долі* – належить до прекрасної половини людскости: тоді перед нашими духовними очима замість начальника станції вирисовується помалу вертлява постать Наталії Павлівни з «Брехні». /.../ І коли я перечитував, як вона на протязі одної дії переходила з плеч одного коханого до другого, всіх «жагуче» цілуючи, всіх пригріваючи своїм коханням і всім даючи натхнення, я думав: Наталія Павлівна або ідеальна якась альтруїстка, що для щастя других порішила навіть віку собі скоротити, або... вона тип з категорії відомих «сверхчелов'їчиць» /.../ Тільки я одного не розумію: нащо було і начальникові станції, і Наталії Павлівні кінчати так трагічно? Невже не було іншого виходу? /.../ Чом і ці добродії якось інше не викрутились з свого «брехливого» становища? Адже ж брехня – сила! (Збережено правопис автора. – Р.Т.) [6, с. 2].

Коментар-застереження С.Дороша вибудовується завдяки пізнаваності літературної теми хвойди-розпусниці. У підходах читача відчувається глум та «іронія». Зауважу, що при цьому аніякої ваги не покладається на Винниченків сюжет про пастку, у яку потрапила Наталя Павлівна і з якої виплуталася тільки шляхом самогубства. Сам факт смерті – «викрутилася з свого «брехливого» становища» – читач хоча й коментує, однак вказуючи на невідповідність «трагічності» «типу з категорії відомих «сверхчеловечичь». Свої міркування він будує за взірцями С.Єфремова, долучаючи документальні свідчення (про самогубство начальника станції), тобто перемішуючи художній та документально-історичний матеріал. Завдання критичного відгуку ясно означене – переконати пересічну публіку у небезпечній взірцевості протагоніста походженням із поетично-філософських спекуляцій. Такими постають очікування й конвенції інтерпретації, в річищі яких лякає ймовірність заміщення наукових засад художньо-поетичними. Винниченкове письмо на глибинних рівнях осмислення світу із очевидністю переконує, що літературний текст набуває здатності агресивно перекодовувати реальність, а значить втручатися у називання реалій, контролюючи цей процес. Через протагоніста читач потрапляє у світ мінливих цінностей і стежить за тим, як персонаж опиняється на границі їх знищення і в надзусиллі не поступається ними (такою є авторська тема в драматургії).

Закиди щодо обраної автором ідеології значно поступаються питанню правдоподібності відтворення (моделювання) психології поведінки людини ідеї. Спостерігається навіть складне перенесення критиком власних страждань, отриманих внаслідок деформацій звичного й очікуваного образу, на самих персонажів та влучну їх характеристику просторічними епітетами й метафорами, які відсилають до процесу виготовлення ляльок-маріонеток.

/.../ д.Винниченко становить своїх героїв [в] такі умови, *копається в їхніх душах з такими вигадливими викрутасами і стільки Weltschmerz'у без причини напускає*, що аж моторошно за них робиться. До того ж ще отієї «чесности з собою» в такій непоміркованій дозі покладено, що просто з душі верне [9, с. 3].

Отже, маємо нагоду спостерігати, наскільки складно погодити авторський експеримент та оригінальні контури героїчного із усталеними конвенціями. Невідповідними С.Єфремов називає сповідальність, зображення духовних (ідейних) метань, щирість.

...автор занадто вже байдужно ставиться до своїх героїв, що не скроплює він своїх творів тією душевною теплотою, яка просто таки неминуче потрібна, щоб захопити всю істоту читача гармоничним поєднанням життєвої правди з власними ідеалами автора [10, с. 2].

Під «краплями душевної теплоти», під «небайдужістю» автора до своїх героїв, про які пише С.Єфремов, слід, видно, розуміти опис корелятивних захоплення й симпатії читача, які не вдалося йому пережити. Критик був налаштований співчувати геросві або захоплюватися ним, а відчув – «холодний жах» роз-чару-вання й обурення («фантастичні щаблі», «спасенна мета», «порожній простір»). Симпатична чи адміративна ідентифікація виявилися недосяжними. В аналогічному ключі доводиться читати й відгук М.Гехнера про «Щаблі...» як про виспівування «торжественних гімнів проституції»: ідка насмішка виражає ізоляцію автора-суб'єкта, незгоду з ним та виконаний засобами іронії поворот від



накинутих автором уявлень до істинних на думку рецензента-читача. Тон статті Симона Петлюри теж не викликає сумніву – йдеться про іронію, або ж навіть сарказм:

Його новаторство скидається на те, якби хтось, бажаючи реформувати життя, бився об стінку головою, говорив пишні фрази і зразу ж свою революційну фразеологію перекидав власними ж учинками шкереберть [12, с. 67].

С.Петлюра описує або блазня, або божевільного. Такий ключ до трактування запропонував доктор П.В. Петровський на першому публічному обговоренні у 1908 році – при відчиті реферату «Аморальність в українській літературі» на засіданні українського наукового товариства. Доповідач запропонував біологічно-медичні підходи, назвавши поведження Мирона Антоновича моральним божевільям. «В дебатах з приводу прочитаного реферата взяли участь дд.Кузьмін, Галін, Петлюра, М.Василенко, Грінченко, М.Грушевський, Стешенко, Антонович, Каїров, Корчак-Чепуровський та інші» [16, с. 3]. У кількох друкованих відгуках зринає слово «карикатура», запущене С. Єфремовим. Інакше як про невдалу або нарочито схожу ради викриття імітацію не пишуть. Природно, що починають обговорювати не ремесло, а ремісника, сприймаючи п'єсу за персональний випад.

Додам, що існують цілком протилежні міркування про цілісність характеру персонажа й художню його переконливість; їх обґрунтовує Г. Хоткевич, теж із обуренням відмежовуючись од протагоніста-амораліста [13].

Отже, саме очікування взірцевого ідеологічного героя-чоловіка, послідовного та впевненого, й сприйняття протагоніста Володимира Винниченка за перевернутий (спотворений) його варіант, що відчувається у тональності перших відгуків, дає підстави говорити і про незбіжність інтенцій автора, і про появу протагоніста, який сприймається за насмій, пародію, тобто невдалу іпостась героя. В.Винниченко спробував дороз'яснити у відкритому листі, як на мою думку, прямо вказавши на цінність сюжетної історії і «Дизгармонії», і «Щаблів життя», і «Базару».

И мнѣ кажется, что всѣ эти теории индивидуализма, послѣдовательно проведенныя просто нелѣпы и такъ же невозможны, какъ невозможна сухая вода [2, 25]. /.../ «Быть честнымъ съ собой» не значитъ угрожать «сквернѣ», это значитъ согласовать, соединить въ одно цѣлое всѣ стороны человека. /.../ Чтобы быть сильнымъ, необходимо на всякое жизненное сопротивление направлять всѣ свои силы, если же разумъ тянетъ въ одну сторону, гипнозъ морали въ другую, то дѣйствіе получится кволое и жалкое [2, 32].

Причому очікувану підтримку надали йому читачі із студентів, про відгуки яких він сповіщав Євгена Чикаленка листовно. Своє розуміння їх позиції В.Винниченко виклав таким чином:

А тут і листи, як голос життя, підтверджували і підтверджують мої висновки. Недавно прислала ціла група студентів (укр[аїнці] з Петерб[урга] колективного листа, в якому, *запитуючи про деякі темні для них боки питань*, піднятих в «Щабл[ях]», висловлюють мені разом з тим співчуття і готовність однодумно боронити наші погляди. Бо, вони цілком справедливо зауважили, *річ не в окремих думках, а в тому ґрунті протесту і боротьби* з оджившим, який проходить червоною ниткою через мої останні твори. І це правда. І в такому напрямі я й далі писатиму. І знов таки річ не в сексуальних темах, (я, може, ще раз-два зачеплю їх і перейду до нових), а в постійному, невпинному непокою, руйнуючому і творчому. (Заливка й курсив мої. – Р.Т.; курсив – автора В.В.) [1, 7]

Письменник задоволений, що теорії Мирона Антоновича знайшли відгук і викликали інтерес до проблеми (темні місця), отож, спрацювали інтенції на асоціативну ідентифікацію читача, закладені завдяки полемікам персонажів. А також і тим, що студенти не сприймають викладені протагоністом думки за накинуту їм програму, захоплюючись картинкою «протесту і боротьби». Читачі зреагували саме на «декадентську» складову: сумнів та неспокій, незадоволеність і наполегливість героя закарбувалися в пам'яті.

Зіставляючи варіанти відгуків анонімного читача, обтяженого компетенцією в естетичних конвенціях (критики), та суб'єктивного (наївного), бачимо, що ототожнення із «декадентською» складовою характерології полегшує рух читання у згоді із текстуальними стратегіями, що ведуть до критичного (іронічного) прочитання. Парадигма конвенцій послідовність слова й діла / патетика мовлення / громадський діяч / адміративна ідентифікація не відповідає дискурсу драм – й спонукає критиків інакше тематизувати текст (про божевілья; патологію; розпусту) і визначати жанр (карикатура, пародія). Читацькі ідентифікації переважно коливаються в діапазоні незреалізованих адміративної та симпатетичної ідентифікації, яка скоріш за все окреслює горизонт експектацій. Завдяки перенесенню співчуття на персонажів із оточення головного персонажа читачі можуть зберігати інтерес до авторської художнього світу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. «Історія наша се... боротьба за національне існування» (Листування Є. Х. Чикаленка з В. К. Винниченком) / Упорядник Надія Миронець // Пам'ять століть. – 2001. – № 6. – С. 5–33.
2. Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетённых (Открытое письмо к моим читателям и критикам): Переводъ съ украинскаго. – Львів : Накладом Івана Скульського, 1911. – 92 с.

3. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма: Збірка статей / Упоряд., вступна стаття О. К. Бабишкіна. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 159–168.
4. Гехтер М. Новини нашої літератури: «Дзвін». Збірник I. / М. Гехтер // Рада. – 1908. – № 19. – С 1-2.
5. Гехтер М. Новини нашої літератури: «Дзвін». Збірник I. / М. Гехтер // Рада. – 1908. – № 20. – С. 2-3.
6. Дорош С. На сучасні теми / С. Дорош // Рада. – 1911. – № 34. – С.2.
7. Євшан М. Куди ми прийшли?: Передрук 1912 р. // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н.Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 247–275.
8. Євшан М. В. Винниченко (В. Деде). Молода кров : Передрук 1913 р. // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 608–609.
9. Єфремов С. Літературний намул / С. Єфремов // Рада. – 1908. – № 45. – С. 2–3.
10. Єфремов С. Літературний намул / С. Єфремов // Рада. – 1908. – № 46. – С. 2.
11. З газет і журналів [про статтю Н.Г. в «Одес.Нов.»; рецензія на «Честность с собой»] // Рада. – 1911. – № 13. – С. 4.
12. Петлюра С. «Дзвін» – збірник: Передрук із: Слово. – 1908. – № 2 / С. Петлюра // Петлюра С. Статті / Упоряд. та авт. передм. О. Климчук. – К. : Дніпро, 1993. – С. 64–68.
13. Хоткевич Г. Літературні вражіння / Г. Хоткевич // ЛНВ. – 1908. – Кн. 1. – С.129–138.
14. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / П. Христюк // Українська хата. – 1913. – Кн. 4–5. – С. 275–299.
15. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Г. Р. Яус / Пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Тарашук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. – 624 с.
16. 3. Засідання українського наукового товариства // Рада. – 1908. – № 116. – С. 3.

УДК 821.161.2

Ніна Урсані

## МОТИВ «ІЛЮЗІЙ» ЖИТТЯ У ЛІРИЦІ В. СТУСА

*У статті досліджується мотив «ілюзії життя» у ліриці Василя Стуса. На матеріалі збірки «Зимові дерева» осмислюється феномен світу, шлях від матеріального до духовного наповнення душі людини, досліджується характер вияву духовного самоутвердження «Я» поета. До розгляду беруться твори, в яких чітко проглядається вище зазначений мотив, яскраво вираженні переживання ліричного героя та його пошук шляху до духовного самовдосконалення.*

**Ключові слова:** лірика, мотив, художній світ.

*В статье исследуется мотив «иллюзии жизни» в лирике Василия Стуса. На материале сборника «Зимние деревья» осмысливается феномен мира, путь от материального к духовному наполнению души человека, исследуется характер проявления духовного самоутверждения «Я» поэта. К рассмотрению принимаются произведения, в которых четко просматривается выше указанный мотив, ярко выраженные переживания лирического героя и его поиск пути к духовному самосовершенствованию.*

**Ключевые слова:** лирика, мотив, художественный мир.

*The article explored the motif of «illusion of life» in the lyrics Vasyl Stus. On the material collection «Winter Tree» conceptualized the phenomenon of the world, the path from the material to the spiritual content of the human soul, examines the nature of the manifestation of spiritual self-affirmation «I» of the poet. In consideration taken works, clearly visible above mentioned motif, clearly expressing feelings lyrical and his search for the path to spiritual perfection.*

**Keywords:** lyrics, motive, artistic world.

Трагічна доля поета В. Стуса привертала увагу цілої плеяди істориків, літературних критиків. Зокрема до проблеми творчості в контексті доби зверталися Дмитро Стус, Євген Прісовський, Людмила Тарнашинська, Нінель Заверталюк, Тетяна Волкова тощо.

Поезія В. Стуса складна, багатогранна, направлена на інтелектуального читача, покликана розкрити життя в усіх його проявах. Серед розмаїття мотивів цікавим, на наш погляд, є мотив ілюзії життя у ліриці В. Стуса. Адже його ліричний герой відчував себе чужим у суспільстві, його зв'язок із світом вибудовується крізь внутрішні монологи. Нажаль, дана проблема була осмислена в літературній критиці лише в контексті В. Стус – борець. На цьому наголошує Д. Стус: «Наступним етапом у витворенні зручного й позбавленого індивідуальності образу великого є шліфування уявного кліше живої людини панівними ілюзіями дня сьогодення аж доти, поки значна і велика людина не перетвориться на зручний і легкий для масового споживання кіч: <...> Василь Стус – борець за волю України<...> Але саме етика ставлення до світу й усвідомлення себе в ньому (і то частинкою відповідального!) актуалізує в сучасному світі написані зовсім в іншому часі поетові думки» [5, с. 6]. У передмові до збірки «Двое слів читачеві» митець пише: «Один із найкращих друзів – Сковорода» [5, с. 11]. На думку Д. Стуса, останнє прізвище концептуальне. Таким чином поет засвідчує свідомий вибір традиції, «в якій національне переплетене з космополітичним, а естетика домінує над суспільною значимістю і актуальністю» [5, с. 217]. Ідучи у слід за великим українським поетом і філософом, В. Стус осмислює життя в усіх його проявах: природа, побутові речі, людина. Перед читачем постає ліричний герой, який живе більше духовними проблемами, аніж матеріальними. Цим він подібний до героя збірки «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, який позиціонує себе до оточення, живе одною думкою: «Як з ясним розумом вмерти мені» [5, с. 43]. На шляху у пошуках істинного духовного життя ліричний герой В. Стуса також відчуває самотність. У цьому сенсі нашу увагу привертає мотив «ілюзії життя» у ліриці В. Стуса. Як відзначає Ю. Ковалів: «Вибір мотиву залежить від суб'єктивних та об'єктивних чинників, особливостей світосприйняття та естетичних смаків, установлених нормативів певної доби. <...> Мотив щоразу відповідає реаліям художньої дійсності, зумовлених даною творчою ситуацією» [3, с. 79]

У збірці «Зимові дерева» В. Стуса постає гірка самотність ліричного героя, який міркує над ілюзорністю земного життя. Поет наповнює лірику жмутком драматичних переживань. Як зазначає Є. Адельгейм: «Крізь збірку поета проходить наскрізна тема – Людина і Людство, вужчий аспект її – «я» і люди довкола мене» [4, с. 43].

У руслі народної традиції поет співвідносить пори року із віком ліричного героя. Останній осмислює власне життя на хвилях вічної нескінченності: «Мені здається – я живу завжди. // Неначе в сні було моє дитинство» [6, с. 22]. Таке порівняння надає відчуття швидкоплинності життя людини.

Скороминучість життя сприймається як його ілюзія: «Неначе в казці я пройшов цей вік, // І мій вінок, де квітло двадцять весен, // Вже пожовк, осипався, опав» [6, с. 22]. Лише дитина може насолоджуватись світом, не замислюючись над ціллію життя та його проблемами. Недарма поет наголошує на цнотливості дитячої душі через образ квітучого вінка.

У юності життя сприймається, мов бурхливе море, в якому все крутиться, клекоче, змінюється. Спогад про дитинство сприймається як мить, яка назавжди полонила серце: «... І забудим ранком човном // безвесельним замріявся світ. // Вода застигла. Сонце затремтіло. // Дитинство загубилось серед дня» [6, с. 22]. Бароковий образ життєвого моря асоціюється зі зміною світогляду ліричного героя, який не може віднайти місця у світі. Дитяче відчуття щастя залишилося у минулому. Спогади «забатожили, за-вирували, пролились». Сум за загубленим дитинством сповнює ліричного героя смутком: «... і поплила із горла гіркота» [6, с. 22].

Весна, як і юність збуджує нові бажання в душі: «Весна на кригу і від берегів – // На течію, на вир, на чорторії // Весна правує серцем як веслом» [6, с. 22]. Подібно до ліричного героя збірки Г. Сковороди, він відправляється у подорож по буремному морю життя, яке заповнене спокусами. А тому і спішить на вир, на чорторії.

Сум за юністю виражається у рядках: «Весна збігає і збігають роки // Вже й вечори попереду біжать» [6, с. 22]. В ілюзорному світі час сприймається окремо від ліричного героя, який оцінює земний шлях із позицій вічності. Лише в останніх рядках поезії перед читачем саморозкривається митець, який по-іншому дивиться на світ: «Розвиднілось на білому папері. // На цілий аркуш видовжився день» [6, с. 22].

У поезії час змішаний: дитинство, юність переплітаються зі зрілістю. Прихід весни асоціюється із змінами світосприйняття в душі героя. Осмислюючи світ як бурхливе життєве море, він виділяє для себе найдорожчі миті, пов'язані з дитинством. Дитячу невинність ліричний герой спостерігає і у природі: «І забудим ранком човном безвесельним замріявся світ» 6, с. 22].

Доросле життя постає як ілюзія життя по відношенню до безтурботного бурхливого світу дитинства. Іноді для ліричного героя один день видається занадто довгим: «Учора, як між сосон догоряв // Мій день домашніх клопотів, я думав: // Життя – занадто довге задля нас» [6, с. 20]. Така думка видається слушною на фоні бездіяльності людини, у плані відсутності роботи над собою на шляху до самовдосконалення. Натомість поезія наповнена образами, які символізують почуття, бажання. Мотив ілюзії життя передається у поезії через образ ночі, заповненої «шлюбною піснею псів», образом зчорнілого поля, обпаленого бажаннями. Відчувається непомірний відчай. Ключем до осмислення сутності життя є природа, але увагу ліричного героя привертає крик гайвороння, що «нагадує про тисячі смертей» [6, с. 22]. Від суму та відчаю він готовий померти. Про це свідчать рядки: «Вже тлін протяв мою охлялу душу, // не висвітлену спалахами років» [6, с. 22]. Трагізм життя постає у ранньому старінні душі, яка не може очиститися від гріховності. А тому вона жевріє бажанням «добутися до п'ятниці», пірнути в самоти не вистояний алкоголь», «спинитись обличчям до п'ятниці» [6, с. 21].

Самотність серед холодної ночі додає ілюзії: «Ти тут на цілий світ! І поєдинчим болем обперся об потужні крони сосон» [6, с. 21]. Єднання з природою, відстороненість від соціуму – це шлях ліричного героя «в собі», який веде до духовного росту.

У поезії переважають чорний, червоний кольори, які засвідчують про сум і біль в душі героя, для якого життя видається «занадто довгим». Проте він не кається: «А стогін їхній, вічністю пропахлий, // Вивищує покари до покор» [6, с. 21]. У цих рядках осмислюється шлях до самоствердження людини, яка обирає для себе долю мученика. «Отже, зважившись на поклик долі, В. Стус творить екзистенцію ліричного героя, як альтернативу реальному світові», - відзначає Т. Волкова [1, с.430].

Ілюзія довготривалості життя з'являється і у поезії «Лісова ідилія». У природі нічого немає вічного: повстанні чемерки, одягнені, здавалось, на віки», «гомін жаб» тощо. Про втому від життя ліричного героя свідчить його сприйняття лопуха серед лісу: «Лопух стомився і розліг з досади, // Згорнувши руки, збувши бажань» [6, с. 14]. На наш погляд, даний образ символізує втому. Лише злившись із природою, людина може позбутися гріховних мрій.

Світ природи постає величезним, наповнений деревами, комахами, птахами, проте: «Великий ліс, заловлений ув очі // Малої комашини безмір п'є» [6, с. 14].

Справжнє повне життя спостерігаємо лише в природі, де ніч буде «вигойдувати землю», де «дихає земля» [6, с. 14]

Поява людини на лоні природи приносить у світ сум. Так у поезії «Осліпле листя відчувало яр» з'являється образ осінньої пожежі: «У лісі рівний голубий вогонь // Гудів і струнчив жертвенні дерева» [6, с. 14].

Світ природи ліричного героя сприймається крізь призму соціального життя, про що свідчать образи: «жертвенні дерева», «райдуг оберемо», «біла хоругов – небо», «осамотілі липи ... хрипили», «як мед настояний ... лист» тощо.

Серед останніх днів осені на світ з'являється маленьке дитя: «... так юна породілля стане матір'ю // в своєму щасті і ганьбі своїй» [6, с. 15].



У поезії відчувається самотність дівчини, яка «плаче за втраченим вінком». Крізь призму сприйняття природи ліричним героєм відчувається душевний настрій, передчуття біди.

Людина може відчути власну самотність лише вночі. У поезії «Куріють вигаслі багаття» ілюзія життя виражається автором завдяки нечітким, розмитим образам: «вигаслі багаття», «місяць в річці», «цятка сяєва небес», «пригри снів».

Про те, що у природі немає нічого вічного засвідчує зникнення місяця в нічному віддзеркаленні: «... а в річці місяць, мов латаття, // Доріс до повні і розмок. // І в ртутній спеці фіолету // Він невимовно довго чез...» [6, с. 12].

Людська самотність переплітається із самотністю цілої планети, для якої місяць лишився «як цятка сяєва небес», а «від земної тверді найперше сонце відійшло».

Ілюзорне життя заставляє гадати ліричного героя про нерозгадане число, що мітить знаком смерті. Повноту життя він може сприймати тільки через біологічні прояви: «Отож, радій вічній днині, // Допоки в ребра серце б'є» [6, с. 12].

Людське існування проявляється через спостереження людини за природою. Вона не мріє, не діє, а лише губиться у власному почутті жаху від очікування біди, смерті. Власне таке існування і сприймається як ілюзія життя.

У поезії «Безсонні ночі» ліричний герой перебуває у полоні тривожних думок. Через порівняння «думи визбирую, мов зерня» акцентується увага на цінності людської зрілої думки, яка є життєдайною, як пшеничний колос. Важко віднайти сенс життя, осягнути його мудрість, а тому: «Колять сльози. Коліють сльози. Остюки в очах» [6, с. 13]. Короткі фрази засвідчують про тривожний стан ліричного героя. І, водночас, нагадують голодне дитинство поета. Порівняння ночі з п'яницею передає його розгубленість, неможливість відчуття стійкості, стабільності. Реалії соціуму за вікном: «гуркотять літаки», телевізорні антени, почорнілі комини, притихлий Київ, – не надають почуття єдності зі світом. В уяві ліричного героя змішуються реальні образи з ірреальними: «гуркотять літаки, ніби відьми – на шабаш»; мовчить ніч «і мовчить домовий»; почорнілі комини ловлять «запалим ротом» повітря. Все перебуває у застиглому стані: ніч, Київ, ліхтарі. Лише гуркотять літаки. Автор спеціально підбирає поодинокі образи, за допомогою яких підкреслює самотність ліричного героя, який, очевидно, не може насолодитися життям, а тому відчуває себе в'язнем у соціуму. Про це свідчать рядки: «Емігрантом. Їй-Богу. Ліжко. // І на ковдрі – од вікон – грати» [6, с. 13].

Обмежений життєвий простір, відчуття безвиході відчувається крізь паралелі: «І подушка моя скуйовджена, // і скуйовджена голова». Або «Вам повітря забракло? Диму // Розум спертий, як спирт, горить» [6, с. 13].

Ілюзією життя, на думку поета, є розвиток цивілізації. Про це свідчить поезія «Тисячолітньому Києву...»: «Київ астматичного закашлявся. // ... А побила б тебе сила Божа, // Вилаявся язичницький Київ» [6, с. 67].

Втрата духовності осмислюється як втрата сенсу життя у поезії «Порожні мчать автомобілі...»: «... ні водія, ані керма, // Ані душі в порожній тілі – // Ні тобі власної – нема» [6, с. 51].

Проїзна смуга символізує бездуховний шлях людини. Риторичне питання: «Куди простер захланну руку // безбожникові богомаз?» – підкреслює трагізм існування, в якому людина «гине в Христа і в богоньмать» [6, с. 51].

Варто виокремити поезії типу: «Балухаті мистецтвознавці» чи «Який це час», в яких поет розмірковує про роль мистецтва в житті людини. На превеликий жаль, дослідникам незручно: «Коли шії не душить кітель, // Коли ноги не чують провалля // Діагоналевих галіфе» [6, с. 57].

Життя перетворюється на ілюзію, коли вкладається в рамки лише матеріального світу, в якому не має місця для духовності. А тому на філософське питання: «... спочатку була матерія, // а потім...» – ліричний герой знає відповідь: «А потім була свідомість // Балухатих мистецтвознавців, // А потім були кітелі // Діагоналеві галіфе // Одне слово – матерія вічна» [6, с. 57].

Як бачимо автор обіграє лексичне значення слова «матерія», виводячи його з філософського поняття у побутове – «тканина». Таким чином у поезії осмислюється хід розвитку людської цивілізації, яка породжує ідеї, пов'язані із ідеологічними рамками. Саме у них не хоче вписуватись ліричний герой, який доводить свою ідейну благонадійність до абсурду: «Більше ніж Марксові // Я вірю в ваші чоботи хромові. // То який же я в біса // Неблагонадійний?» [6, с. 57].

У поезії «Який це час?» В. Стус намагається подати універсальну картину через ряд замальовок. Мотив ілюзії життя розкривається через образи-символи доби: «розмахує прищербною шаблоною іграшковий «Микола Щорс» // біля музею Леніна тренуються піонери; // серйозний хлопчина складає одну «Рідній КППС» [6, с. 55].

Через образ снігопаду поет по-філософськи осмислює життя, порівнюючи шамотіння снігопаду із «безтелесними» словами в нічній тиші. Трагедія людського існування в тому, що людина ніяк не може возвеличитись над світом духовно: «Задивись в вись – і падаєш. / Ледь-ледь зіп'явся – падаєш» [6, с. 55].

Таким чином протиставляється земний світ небесному, до якого людина не може піднятися. В уяві ліричного героя постає ілюзія: «В небі зелено і те / мно і зимно!» [6, с. 55].

На наш погляд, образ снігопаду асоціюється із словесними потоками, направленими до неба. Світ для ліричного героя у збірці «Зимові дерева» є незрозумілим, неясним. У «Думі Сковороди» В. Стус буквально цитує видатного поета: «Блакитний світ – як блекота» [6, с. 56]. Незрозумілість та ілюзорність світу виражається через образ ночі, вечора, коли перед очима ліричного героя закриваються простори природні ландшафти і залишається освітленим лише небо та зорі. Це час, коли людина може здійснювати «подорож в собі» за Г. Сковородою: «А все те – хто ти, що ти сам, // а все те – ким би стати? // Однаково: філософом // чи і до отари пастирем» [6, с. 56].

Ліричний герой мріє про високе духовне піднесення, проте усвідомлює, що існує низький поріг – гріх, через який людина не може піднятися на вищий щабель.

Образ непроглядної ночі постає і у поезії «Сто років, як сконала Січ»: «...і глупа облягає ніч // пекельний край і крик пекельний» [6, с. 46].

Події соціального життя осмислюються в контексті біблійного апокаліпсису. Для поета духовний прорив пов'язаний із соціальними змінами. Звертаючись до Вітчизни-матері, він з надією їх виокремлює: «вирастають з шаровар», «раби зростають до синів», «виболюєшся болем», «випросталася до волі» тощо. Справжнє життя наступить лише тоді, коли «упадуть тюремні двері» [с. 46]. У поезії прослідковуємо духовний зв'язок В. Стуса із Т. Шевченком: «Тарасові провісні птиці – // слова шугають над Дніпром» [6, с. 47].

В. Стус, очевидно, покладав великі надії на літературу, яка виступає не лише носієм історичної пам'яті, але й засобом, завдяки якому можна сформулювати шлях до мети, застерегти націю від помилок. Так, у поезії присвяченій Олексі Булизі, поет із болем говорить про смерть талановитого митця: «обложно став твій день недільний <...> вічний крик, як крик – добі» [6, с. 62]. Аналізуючи тематичну палітру збірки Н. Заверталюк акцентує увагу на тому, що «...світовідчуття Д. Стуса глибинніше, провіденційніше. Для нього раніше за багатьох очевиднішою стає автентичність реаліям дійсності, що формують світ чужий, жорстокий, агресивний» [2, с. 183].

У скороминучості життя постає трагедія людини, коли кожен рух наближає її до смерті: «Від самоти – до німоти» [6, с. 62]. Отже, життя проявляється в думці, слові. Лише вони є важливими у контексті вічності.

Як зазначає О. Росінська: «це цілком слушно для екзистенційно наповненої поезії В. Стуса, в якій самотній рефлексуючий суб'єкт, увібравши в себе весь світ, перейнявши на себе цілковиту відповідальність за нього <...> зрештою відчуває сумнів у власному існуванні, існуванні світу взагалі» [7, с. 270].

Із жалем митець відзначає: «Поети, наче совість, мруть, // а білий світ – він тільки майже // І світ, і білий» [6, с. 62].

Вибір інтелектуально-душевної самотності, усвідомлення марноти земного життя спричиняє до сприйняття останнього як ілюзії. Ліричний герой губиться на лоні природної чистоти, відчуваючи самотність, тугу, розпач. Проте не бачить він себе щасливим і серед благ цивілізації. Антени, літаки, автошляхи не є для нього засобами зв'язку зі світом. Лише на самоті він може прислухатись до власних почуттів. Образ ночі засвідчує про непевність життєвих орієнтирів у матеріальному світі. Поет творить універсальну картину життя завдяки описові картин природи, які передають тривожний стан душі ліричного героя. Фактично це осмислення поетом основних засад буття людини, роздуми над її місцем у природі та суспільстві. У ліриці В. Стуса утверджується думка про перевагу духовного буття над ілюзорним існуванням.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Волкова Т. Картина ірреального світу Василя Стуса (на матеріалі збірки «Круговерть») / Т. Волкова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Вип. 10. – Донецьк : Норд-Прес, 2008. – С. 422–432.
2. Заверталюк Н. «І що є світ...» / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Вип. 12. – Донецьк : Норд-Прес, 2008. – С. 180–194.
3. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 622 с.
4. Сковорода Г. Всякому городу нрав і права // Сад божественних пісень [Текст] / Г. Сковорода. – Х. : Майдан, 2002. – 127 с.
5. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.
6. Стус В. Таборовий зошит: Вибрані твори / Упор. Д. Стус / Василь Стус. – К. : Факт, 2008. – 452 с.
7. Росінська О. Числообраз «одиниці»: артикуляція смислів одининості, самотності, самоти у поезії В. Стуса / О. Росінська // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Випуск 12. – Донецьк : Норд-Прес, 2008. – С. 268–278.

УДК 821.161.2.09'04 : 655.535.4

Ольга Яблонська

**АВТОРСЬКА ПЕРЕДМОВА В УКРАЇНСЬКИХ ВИДАННЯХ ДОШЕВЧЕНКІВСЬКОГО ПЕРІОДУ: ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*У статті проаналізована проблема національної ідентичності, заявлена в передмовах українських видань дошевченківської доби. Прослідковуються такі закономірності, як акцент на самобутності українського фольклору, етнографії (М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський, І. Вагилевич) та ментальності (М. Цертелєв, К. Тополя), проблема збереження української мови (А. Метлинський), питання правопису (І. Срезневський, М. Шашкевич, А. Метлинський, Є. Гребінка). Доводиться, що соціокультурні складові передмови є спробою публічно заперечити імперський дискурс, сформувати новий культурний канон, долаючи провінційність.*

**Ключові слова:** національна ідентичність, провінційність, фольклор, етнографія, літературна критика, авторська передмова, присвята, епіграф, вступ, післямова, діалогічність.

*В статье проанализирована проблема национальной идентичности, заявленная в предисловиях украинских изданий дошевченковского периода. Просматриваются такие закономерности, как акцент на самобытности украинского фольклора, этнографии (Н. Цертелев, М. Максимович, И. Срезневский, И. Вагилевич) и ментальности (Н. Цертелев, К. Тополя), проблема сохранности украинского языка (А. Метлинский), вопросы правописания (И. Срезневский, М. Шашкевич, А. Метлинский, Е. Гребинка). Доказывается, что социокультурные слагаемые предисловия – это попытка публично противостоять имперскому дискурсу, сформировать новый культурный канон, преодолевая провинциальность.*

**Ключевые слова:** национальная идентичность, провинциальность, фольклор, этнография, литературная критика, авторское предисловие, посвящение, эпиграф, введение, послесловие, диалогичность.

*In the article is analyzed the problem of national identity, that is claimed in the foreword of Ukrainian editions period before Shevchenko. It is typical such patterns as emphasis on self-identity Ukrainian folklore, ethnography (M. Certeleu, M. Maksymovich, I. Sreznevskyy, I. Vagylevych) and mentality (M. Certeleu, K. Topolia), the problem of saving Ukrainian language (A. Metlynskyi), spelling (I. Sreznevskyy, M. Shashkevych, A. Metlynskyi, E. Grebinka). It is proved, that sociocultural components of foreword is attempt to deny for public imperial discourse, to form new cultural canon through the provinciality.*

**Key words:** national identity, provinciality, folklore, ethnography, literary criticism, author's foreword, dedication, epigraph, introduction, epilogue, dialogic.

**Постановка проблеми та її значення.** Із часів «Енеїди» І. Котляревського українська література виконує націєтворчу функцію, культура стає чи не єдиним способом буття недержавної нації. Видання українською мовою (книги, альманахи, періодика) в перших десятиліттях ХІХ ст. виходять у світ і в Російській імперії, і в Австро-Угорщині. На Слобожанщині видавничим спрямуванням позначена діяльність першого покоління Харківської школи романтиків, осередка українства, що постало в середовищі новоствореного університету. Т. Снайдер розглядає ці обставини як перші «прояви українського патріотизму російськими підданими у 1820–1830-х рр.» [12, с. 153]. Хронологічно процеси співпадають із часом формування та розвитку українського романтизму. Це показово, адже світоглядна система романтизму (насамперед ідеї ідеалістичної німецької філософії кінця ХVІІІ – поч. ХІХ ст. Й.-Г. Гердера, Й.-Г. Фіхте, Ф.-В.Й. Шеллінга та ін.) стає основою тенденцій, що обумовлюють формування націй. Г.В.Ф. Гегель у роботі «Філософія історії» проголосив принципом історичного розвитку національний дух. І в метафізичному, і в політичному аспектах постає проблема історичності та неісторичності націй [7], [15].

**Виклад основного матеріалу.** За спостереженням Ентоні Д. Сміта, «До процесів формування націй належать: самовизначення; плекання символічних елементів; територіалізація, розвиток характерної публічної культури, стандартизація законів і звичаїв» [2, с. 57]. Названі ключові поняття особливо складно реалізуються (або й зовсім неможливі, наприклад, територіалізація, стандартизація законів) в імперському просторі підпорядкування й нівеляції національного. З одного боку, Російська імперія, а з іншого – Австро-Угорщина деформували політичне й культурно-національне життя українців. Тим більше, що «...ще на початку ХІХ ст. імперіалістична традиція поєдналася з російським націоналізмом» [18, с. 18], аналогічно на західноукраїнських землях домінували національно чужі настрої.

Як доводить С. Андрусів, національна ідентичність – «це відчуття політичної спільності (спільні соціальні, державно-політичні, юридично-правові інституції), приналежності до спільної історичної території – рідної землі, Дому спільноти, спільної культури, традицій, минулого (спільної «золотої доби») і майбутнього, спільна колективна пам'ять, спосіб мислення і світосприймання, тобто все, що охоплює і



термін «космо-психо-логос». Правда, вони не є абсолютними синонімами, бо кожен з них має своє поле зору: термін «космо-психо-логос» обіймає сутнісні, онтологічні основи явища, а «національна ідентичність» – їх назверхні прояви у соціумі. Тому національна ідентичність тісно ув'язана із суспільною (своєю «надземною», функціональною сферою) категорією нації» [1, с. 38–39].

Література стає тим соціокультурним простором, де українці засвідчують / відкидають свою національну ідентичність, демонструючи ставлення до імперії як системи. Курс на національне самовизначення – це той, за словами М. Шкандрія, «антиімперіалістичний контрдискурс, який виражав та захищав свої позиції всупереч претензіям панівного дискурсу» [18, с. 18]. За таких обставин особливою є роль письменника: з одного боку, він є продуктом епохи, тобто вираженням кризи національної ідентичності, з іншого – має усунути загрозу втрати національної самототожності [1, с. 45].

В ідеологічному кліматі імперії українцям насамперед треба було довести свою історичність, і саме вивчення фольклорно-етнографічного матеріалу, осягнення колективної пам'яті демонструють багатство національної культурної спадщини. Формується нова еліта, що постала не на спадкоємній родовій приналежності, а на засадах усвідомленості культурозберігаючої та культуротворчої місії для своєї недержавної нації. Таку роль покликана виконати українська інтелігенція, яка мала протистояти таким трьом страшним ворогам українського відродження, за влучним спостереженням Ю. Шевельова, як «Москва, український провінціалізм і комплекс Кочубеїщини» [17, с. 48].

Біографії українських письменників часу становлення нової української літератури представляють портрети чесних службовців Російської імперії (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко), які можуть зробити непогану кар'єру (П. Гулак-Артемівський). Традиційні уявлення про вершини кар'єрної драбини пов'язуються з можливостями в столиці. Це етап життєпису таких авторів, як О. Сомов, О. Бодянский, О. Шпигоцький, М. Гоголь, Є. Гребінка. У Петербурзі (Москві) їм треба було зробити вибір: чи асимілюватися (тип Кирпи-Гнучкошенка-ва з Шевченкового сатиричного звертання «Панове субскрибенти!») (поема «Гайдамаки» (1841)) або Кирпи-гнучкошенка з передмови до нездійсненого видання до «Кобзаря» (1847), що «проміняли свою добру рідну матір – на п'яницю непотребную» [16, с. 314]), чи відкрито демонструвати свою національну ідентичність. Українські фольклорно-етнографічні та історичні джерела їхньої творчості є чи не найбільш вагомим аргументом у питанні самоідентичності. Окрім того, такі складові паратексту, як епіграф, присвята, передмова, примітки, післяслово, покликані безпосередньо з'ясувати авторську позицію й у «цьому складному національному питанні» (А. Свідзинський). Доречно пригадати присвяту до першого видання «Енеїди» І. Котляревського (1798), здійсненого в Петербурзі М. Парпурию без відома автора, – «Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается»; епіграф, який обрав до повісті «Гайдамак» (опублікована в 1826 р. у петербурзькому альманасі «Звездочка») О. Сомов, із поеми І. Котляревського «Енеїда»: «Так, вічної пам'яті, бувало у нас в Гетьманщині колись»; підзаголовок цього твору Порфирія Байського – «Малороссийская быль»; присвяту Є. Гребінки до видання байок «Малороссийские приказки» (Петербург, 1834; 1836) – «Добрым моим землякам и любителям малороссийского слова».

Передмова як текст, безпосередньо звернений до читача, має можливість зреалізувати не тільки комунікативні функції, ознайомити потенційного читача з тематикою та стилістикою тексту, його джерелами й метою, відповісти критикам на ймовірні чи вже наявні зауваги, а й продемонструвати свої світоглядні орієнтири, тобто не тільки художню, а й громадянську свідомість.

У передмовах до фольклорних видань, окрім того, простежується виразне прагнення обґрунтувати взаємозв'язок представлених текстів із історією, довести, що усна народна творчість є іманентним вираженням ментальності українців. 1819 р. М. Цертелєв упорядкував фольклорну збірку «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (СПб., 1819), яку супроводив передмовою «О старинных малороссийских песнях». Тут наголошується: «Памятники древности тем занимательнее, чем более удовлетворяют любопытству нашему касательно протекшего. Не смею в отношении сем ценить собранных мною песней; но если стихотворения сии не могут служить объединением малороссийской истории, по крайней мере, в них виден пиитический гений народа, дух его, обычаи описываемого времени и, наконец, та чистая нравственность, которою всегда отличались малороссияне и которую тщательно сохраняют по сие время, как единственное наследие предков своих, уцелевшее от жадности народов, их окружавших!» [4, с. 57]. Серед особливостей українських народних пісень дослідник називає силу вираження, красу гармонії, природність і правдивість зображення [4, с. 58], багатство почуттів [4, с. 60], велику увагу до відтворення звичаїв і характеру українського народу [4, с. 61].

Передмова М. Максимовича до збірки «Малороссийские песни» (М., 1827) примітна не тільки означенням жанрових параметрів, характеристикою мотивів, а й вирізненням сутнісних ознак української пісні в зіставленні з російською: «В русских песнях выражается дух, покорный своей судьбе и готово повинующийся ее велениям. [...] ...русские песни отличаются глубокою унылостью, отчаянным забвением, каким-то раздольем и плавною протяженностью. В малороссийских меньше такой роскоши и протяженности; они, будучи выражением борьбы, духа с судьбою, отличаются *порывами* страсти, *сжатою* твердостью и силою чувства, а равно и естественностию выражения. В них видим не забывчивость



и не унылость, но более досаду и тоску; в них больше действия. Сие-то действие отпечаталось и в последующих песнях драматическою формою...

Тоска, которая составляет важнейшее *свойство* малороссийских песней, не прикрывает их, но проницает» [4, с. 114]; «в метафорах русских песен замечаем больше искусственности, некоторого рода произвол и желание прикрас» [4, с. 115].

Фольклористичні матеріали першого покоління Харківської школи романтиків оприлюднені в 1830-х роках на сторінках альманахів. Функцію слів від редакції виконала передмова І. Срезневського до першого випуску «Запорожской старины» (1833). Тут окреслена мета видання: «Издавая в свет мое собрание запорожских песен и дум, я имею в виду оказать услугу, хотя и маловажную, не одним любителя народной поэзии, но преимущественно любопытствующим знать старину запорожскую – быт, нравы, обычаи, подвиги этого народа воинов, который, своею храбростию и смелостию, своим влиянием на весь юго-восток Европы и даже Малую Азию, особенно в XVIII столетии, своим странным составом, и образом жизни, и характером будучи отличен от всего его окружавшего, заслужил место в памяти потомства» [14, с. 253]. (Аналогічні акценти виставлені й у передмові І. Срезневського до «Украинского сборника» (1838) [4, с. 65–66]). У передмові до першого випуску «Запорожской старины» (1833) доводиться, що фольклорний матеріал – це джерело, яке дає можливість вивчити історію козацтва навіть краще, ніж у літописах. На думку упорядника, скарги усної словесності збережені «в памяти бандуристов – потомков тех бандуристов, кои, подобно, скальдам Скандинавии, сопровождали храбрых вольников-запорожцев во все их походы, подобно скальдам возбуждали их к битве своими песнями, подобно скальдам сохраняли для потомства в песнях и думах своих подвиги храбрых» [14, с. 253], у їхній пам'яті живе «старина запорожская» [14, с. 254]. Характеризуючи жанрово-тематичні особливості народних пісень і дум, І. Срезневський твердить: «В песнях выразилась лирика и драматика народной поэзии запорожцев; в думах – мрачный, холодный эпизм» [14, с. 254–255]. Висновок дослідника висловлений патетично: «они суть памятники не только о старине, но и старины» [14, с. 255]. І. Срезневський зауважує, що він не міг зібрати всю пісенну творчість козацької доби, а тому закономірно, що його наступники та й він сам продовжать цю справу. Дослідник наголошує на потребі укладання словника «украинско-запорожского наречия». Окрім того, фольклорист указує, що «употребил для песней и дум запорожских свое правописание...» [14, с. 256].

Отже, І. Срезневський доводить, що український фольклор зберіг історичну пам'ять нації, яку обов'язково треба зафіксувати. Доречно також приєднатися до спостережень Т. Снайдера: «Новизна харківського відродження полягала не в увазі до української культури, а радше в ототожненні ним української культури з українськими землями» [12, с. 153].

Активна фольклористична діяльність і М. Цертелева, і М. Максимовича, і харківського осередку – це суспільна інновація, яка формувала потребу збереження національної самобутності. Пригадаємо висновки Ентоні Д. Сміта: «національну ідентичність можна визначити як *неперервне відтворення та реінтерпретацію структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурною спадщиною*» [2, с. 40].

Аналогічні тенденції характеризують діяльність української інтелігенції Східної Галичини, що входила до складу Австро-Угорщини. Хоча становлення таких процесів, спрямованих на національну ідентичність, ускладнювалося ще й москвофільським рухом, який із кінця 1820-х років сформувався на західноукраїнських землях.

1837 р. побачив світ альманах «Русалка Дністрова», виданий «Руською трійцею». Тут зібрано чимало народних пісень, текстів, створених у фольклорному ключі, а в розділі «Старина» представлено грамоту Зоудочевського 1424 р., інформацію про рукописи, які зберігаються «в книжици Монастиря Св Василя Вел. у Львові» [10, с. 122], та критичні зауваги М. Шашкевича про «Руське весілля» І. Лозинського, – все це покликане засвідчити спадкоємність культурних традицій.

Галицька інтелігенція декларує, що бере на себе обов'язок зберегти і продовжувати творити національну культуру, намагаючись не відставати від процесів слов'янського відродження. Невипадково до альманаху обраний епіграф із поезії Я. Коллара, ідеолога слов'янського відродження. У передмові до альманаху М. Шашкевич висловлює захоплення появою україномовних видань: «Зволила добра воля появи-тися и у нас зберкам народних наших пѣсень, и иным хорошим и цѣловажним дѣлам; є то нам як заране по доўгих тмавих ночох, як радість на лицѣ нещасного, коли лутша надѣя перемчит скрізь сердце его; сут то здорові поўно-сильні рістки, о которых нам цѣлою душею дбати, огрѣвати, плекати и зрощати док під крилом часу и добрих владнувателѣв хорошою и крѣпкою засияют величиєю» [10, с. III–IV]. Показово, що «Русалка Дністровая» розпочинається розділом «Пісні народні», до якого І. Вагилевич подав передмову. Тут наголошується: «Нарід Руский оден з головних поколѣнь Славянских... Він най щирше задержеу у своїх поведѣнках, пѣснях, обрядах, казках, прислівйох все, що єму передвѣцькі дѣди спадком лишили...» [10, с. IX]; «Рускій нарід буу великим и величаним, порозумѣу обняу природу, чтіу и до сердца ю пригортау, и буу мир и гаразд и любовь взаѣмна» [10, с. X]. Далибор простежує, що такі особливості яскраво проявляються в різножанрових народнопоетичних творах.

Розділ «Старина» М. Шашкевич супроводив передмовою. «СТАРИНА є то піснь хороша звеняча, що різним способом в наш часи загомонює, що різним настроєм озиває-ся з передвічка до нас...» [10, с. 115]. «Старина є то великий образ, є то зеркало як вода чистое в котрім незмущенное являє-ся лице століттей» [10, с. 115]. Для майбутніх поколінь старина – джерело пізнання життя і побуту, мови та внутрішнього світу предків. Руслан Шашкевич застерігає не захоплюватися чужиною, а скликати голоси минувшини, і «стане піснь велика, доўга, безконечна, що цілим світом загуде, що сильно розгремит славу перідних и нинішних літ всього народа» [10, с. 116]. Матеріали цього розділу й покликані відтворити стародавню красу та славу. Як бачимо, доведення національної ідентичності досягається не тільки шляхом презентації художньої самобутності, а й давності.

Отже, діячі «Руської трійці» усвідомлено формували культурні основи націй, переконуючи сучасників, що високодуховні надбання українців, засвідчені в фольклорі, писемних матеріалах давніх епох, є ґрунтом національної ідентичності. Примітно, що майбутні греко-католицькі священники, будучи національною інтелігенцією західноукраїнського краю, яка дбає про духовний ріст народу, публічно заявляли про свої усвідомлені прагнення стати національною елітою. Такі тенденції демонструють їхню високу відповідальність – бути духовним авторитетом нації.

На фольклорно-етнографічному матеріалі побудована п'єса К. Тополі «Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских», яка вийшла друком того ж, 1837 р., в Російській імперії, в Москві. У «Предуведомлении» до видання автор вказує на «всеобщий закон нравственности малороссов» і поетичність їхнього духу, яка створила фольклорно-міфологічні образи [13, с. 178], зауважуючи при цьому й поодинокі негативні прояви в житті українців («Правда, бывают и у них примеры ревности, примеры мщения, но последнее, кажется мне, заимствовано большею частию от другого какого-либо народа.

Дух украинцев более поэтический» [13, с. 178]). Так у передмові письменник декларує і свою симпатію до художнього мислення земляків, і віру в їхню високу моральність. Доречно нагадати, що авторські ремарки у драматичних творах того часу писалися російською мовою.

Однак «політонім «Україна» зник із офіційного вжитку, коли Слобідсько-Українська губернія стала з 1835 року зватися Харківською, а Харків перетворився з «столиці України» на адміністративну столицю Малоросії» [5, с. 36]). Тут 1839 р. А. Метлинський дебютував поетичною збіркою «Думки і пісні та ще дещо», супроводивши її передмовою «Заметки относительно южнорусского языка». Роздуми митця сповнені тривоги за долю рідної мови. Амвросій Могила пише: «Южнорусский... язык со дня на день забывается и молкнет, и придет время – забудется и смолнет...

И слова его только, может быть, в заунывных песнях долетят к потомству... и слова его найдет потомство в темных для себя местах летописи, подивится этим родным незнакомцам, назовет их недосмотром переписчика – и исправит...

Но может быть и то, что в эпоху пренебрежения южнорусского языка любовь к нему проснется. Кто же соберет, как добрый сын прах отцов своих, исчезающие останки южнорусского слова? Они рассеяны от Вислы до Кубани» [14, с. 177]. Дев'ять заміток А. Метлинського про українську мову мають на меті довести специфіку української мови: її ніжність і м'якість вимови (у зіставленні з артикуляцією російської мови) («Заметка I»), характерну мелодійність (у порівнянні з польською та російською мовами) («Заметка II»), окремі діалектні особливості («Заметка III»), милозвучність («Заметка IV»), давню історію української мови («Заметка V»), українського народу («Заметка VI»). Автор передмови висловлює міркування про потребу вироблення єдиного правопису («Заметка VII»), («Заметка VIII»); вважає, що тексти давніх церковнослов'янських книг і літописів спонукають до думки про спорідненість із українською мовою («Заметка IX»); вказує на багатство зменшувальних форм, звуконаслідувань і віддієслівних вигуків («Заметка X»); переконує, що українською мовою можна виразити різні почуття («Заметка XI») (На думку А. Метлинського, фольклорні твори доводять таку специфіку: «Прочтите песни южнорусса, если хотите знать, что язык его способен к выражению нежнейших душевных движений в самых нежных оттенках их; прочтите думы южнорусса, если хотите знать, что язык его может живописать и величественные явления естества, и народные волнения и свары, может намекать на неисповедимость божиих путей в событиях, может выражать и раздирающий нам сердце хохот отчаяния» [14, с. 185]).

Поет зауважує, що властивості української мови треба вивчати, його ж мета – привернути увагу до мови як явища, що може загинути, бо штудіювання окремої мови чи її діалекту допомагає збагнути лінгвістичні закономірності взагалі. Амвросій Могила твердить про важливість кожної мови та діалекту, водночас не забуваючи вказати на панівне становище російської літературної мови. Отже, вираження національної ідентичності романтиками безпосередньо пов'язане з проблемою мовного вибору в умовах імперії [8].

Поезії збірки «Думки і пісні та ще дещо» засвідчили такі ж суперечливі тенденції – вболівання за долю рідної мови («До вас», «Зрадник», «Бабусенька», «Самотні співці», «Смерть бандуриста») і вірнопідданські свідчення («До вас», «Бабусенька», «Самотні співці») (до речі, крізь призму романтичної іронії останні тлумачаться як скептичне бачення становища України [11, с. 12]).

У 30-х рр. XIX ст. важливим центром українського культурного життя стає Петербург. Показово, що в першому відомому листі Є. Гребінки, написаному із столиці імперії (від 7 березня 1834 р.), звучать такі роздуми: «Думал я долго дорогою: що з мене буде в Петербурзі, що я там робитиму між москалями? И вышло противное. Петербург есть колония образованных малороссиян. Все присутственные места, все академии, все университеты наводнены земляками, и при определении человека на службу малоросс обращает особенное внимание как *un homme d'esprit*» [3, с. 566].

У передмові до альманаху «Ластівка» (СПб., 1841) «Так собі до земляків» Є. Гребінка з помітною ностальгією описав міста, людей і природу Полтавської губернії, ніби мимовільно зіставляючи: «Щоб я тричі німцем став, коли отут у Петербурзі хто й нюхав такі груші!..» [3, с. 487]. Розмірковуючи про самотність українського буття, робить висновок: «Сам собі пан і знать нікого не хочеш!» [3, с. 488].

Є. Гребінка пише, що «книги московския», придбані в купця, є і незрозумілими (незважаючи на знання російської мови), і не спроможними викликати почуття. А українські книги, нехай і в «сто десятій раз» [3, с. 490] читані, породжують цілу гаму почуттів – «і читаєш, і смієшся, і плачеш...» [3, с. 490]. Для земляків, до яких, власне, і звернена ця передмова, укладач упорядковував українську книжку. Як бачимо, в передмові Є. Гребінка обґрунтував потребу свого видання, вказав на українську автуру та читацьке коло. Отже, живучи в Петербурзі, він не залишається осторонь проблем української культури.

Альманах завершується статтею Є. Гребінки «До зобачення», яка виконує роль післямови. Окрім традиційних звертань до потенційних читачів, є тут і роздуми про літературну критику та специфіку реалізації виданичного задуму. Неприхильну та упереджену російську критику автор утілює в образі лайливих собак. Є. Гребінка відтворює складнощі видання української книги тими, хто не знає української мови, зацентрувавши на непривабливих рисах характеру росіян (меркантильність, недотримання слова). Примітно, що упорядник «Ластівки» передбачає появу нових, вагоміших українських видань, які поетично названі солов'ями. Зрештою, ці пророцтва мали реальний ґрунт, адже в альманасі надруковано уривок із поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», що того ж, 1841 р., побачить світ окремим виданням, паратексти якого чітко демонструють свідомі національні переконання автора (до речі, перший вступ можна вважати громадянським маніфестом поета).

Соціокультурний характер проаналізованих передмов яскраво демонструє закономірності, вдало підмічені в 1930-х роках В. Пачовським: «Отже до літератури під гаслом доцільності зачисляємо твори, що виказують високу культуру нашого народу з ділянки духового надбання тисячлітньої історії, з життя, змалюваного в звичаях і віруваннях та взаїмовідношення до себе – такі твори виказують рівновартність нашого народу з державними народами щодо краси.

В другім ряді до літератури під гаслом доцільності належатимуть твори, які порушують державотворчі проблеми, що їх мусить розв'язати бездержавна нація, аби стати зрілою до утворення держави. Ці твори будуть виказувати рівновартність нашого народу з державними народами щодо сили» [9, с. 186].

**Висновки.** Проблема національної ідентичності, заявлена в передмовах українських видань дошевченківської доби, головним чином зосереджена в аспекті збереження фольклорно-етнографічних матеріалів. Часто акцентується на моральних перевагах та інтелектуальній силі українців. Зрозуміло є увага до питань правопису (І. Срезневський, М. Шашкевич, А. Метлинський, Є. Гребінка). Все це демонструє протистояння риториці імперської влади, що нівелювала національну самобуність Інших. Передмова як текст пояснювального та критичного характеру розгортається всупереч меншовартісності та периферійності, долаючи провінційність, але, зрозуміло, що в перших десятиліттях XIX ст. вона ще не могла мати політичний характер (Як писав П. Куліш, «Мы составляем нацию в смысле этнографическом, но вовсе не в политическом» [6, с. 125]), хоча свідчила про виразну національну парадигму життєтворення, презентуючи пасіонарність преромантизму та романтизму. Такі прикметні риси, як полемічність і діалогічність, стануть виразною сутнісною ознакою переднього слова Т. Шевченка.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрусів С. Національний космо-психо-логос і національна ідентичність / С. Андрусів // Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років XX ст. : монографія. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка; Тернопіль : Джура, 2000. – С. 15–48.
2. Ентоні Д. Сміт. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка : наукове видання / Переклав Петро Тарашук / Ентоні Д. Сміт. – К. : Темпора, 2009. – 312 с.
3. Гребінка Є. Твори : У 3 т. – Т. 3 : Повісті, оповідання, нариси, статті, рецензії, листи / Є. Гребінка. – К. : Наук. думка, 1981. – 703 с.
4. Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія. У 3 кн. – Кн. перша : навч. посібник / Упоряд. П. М. Федченко, М. М. Павлюк, Т. В. Бовсунівська. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.
5. Кравченко В. Україна, імперія, Росія : вибрані статті з модерної історії та історіографії / В. Кравченко. – К. : Критика, 2011. – 543 с.
6. Куліш П. Листи до М. Д. Білозерського / П. Куліш. – Л. ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1997. – 224 с.

7. Лисяк-Рудницький І. Зауваги до проблеми «історичних» і «неісторичних» націй / І. Лисяк-Рудницький // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – Т. 1. – К. : Основи, 1995. – С. 27–46.
8. Мельник С. Мовна проблема в контексті українського романтизму / С. Мельник // Волинь філологічна : текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов'янського романтизму : Зб. наук. пр. – Вип. 2. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2007. – С. 256–260.
9. Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва / В. Пачовський // Дзвони. – Річник V (1935). – С. 182–187; 256–261.
10. Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.). – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1972. – 137 с.
11. Свириденко О. Романтична парадигма творчої діяльності Амвросія Метлинського. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / О. Свириденко. – К., 2002. – 20 с.
12. Снайдер Тімоті. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569–1999 / Тімоті Снайдер; Пер. з англ. А. Котенко, О. Надтока. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 464 с.
13. Тополя К. Чары, или несколько сцен из народных былей и рассказов украинских / К. Тополя // Українська драматургія першої половини XIX століття. Маловідомі п'єси. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – С. 175–265.
14. Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. / Упоряд. Б. А. Деркача, С. А. Крижанівського. Вступна стаття І. Айзенштока. – К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1968. – 635 с.
15. Хлюпін Є. Ю. «Історичність» та «неісторичність» як категорії пізнання націй / Є. Хлюпін // Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету. – 2000. – Вип. XI. [Електрон. ресурс] // Режим доступу : <http://sites.znu.edu.ua/historySciWorks/11/hlyupin.pdf>
16. Шевченко Т. [Передмова до нездійсненого видання «Кобзаря»] / Т. Шевченко // Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. – Т. 6 : Листи. Нотатки. Фольклорні записи. – К. : Видавництво Академії Наук УРСР, 1964. – С. 312–315.
17. Шерех Ю. Москва, Маросейка / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. I. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 42–48.
18. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П. Тарашук / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.



УДК 821.161.2-3:82-32:82.09

Катерина Воїнська

АРХЕТИПНА РЕЦЕПЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛУ ТУГИ  
В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

*У розвідці здійснено спробу дешифрувати модель буттєвої концепції автора в оповіданнях «Казка для малого листоноші» та «Зелений тесля» В. Шевчука. За допомогою архетипної рецепції екзистенціалу туги висвітлено феномен волі до Життя у філософсько-світоглядній системі письменника. Досліджено художній образ Бездахового в малій прозі В. Шевчука. А також у контексті теоретичного прочитання самотньої кореляції «архетип – транзитність» порушено одвічну проблему негентропії людського духу.*

**Ключові слова:** архетип, архетипний хід, архетипність художнього мислення, екзистенціал туги, межова дійсність, негентропія, топос, транзитність.

*В статье сделано попытку дешифровать модель бытийной концепции автора в рассказах «Сказка для маленького почтальона» и «Зеленый плотник» В. Шевчука. С помощью архетипичной рецепции экзистенциала тоски исследовано феномен любви к Жизни в философско-мировоззрительной системе писателя. Проанализирован художественный образ героя без крыши. А также в контексте анализа самобытной корреляции «архетип – транзитность» затронута вековая проблема негентропии человеческого духа.*

**Ключевые слова:** архетип, архетипичной ход, архетипичность художественного мышления, экзистенциал тоски, граничная действительность, негентропия, топос, транзитность.

*The article is devoted to the analysis of the author's model of existence in Valery Shevchuk's narratives «Tale for Little Postman» and «The Green Carpenter». In his texts Valeriy Shevchuk artistically describes the negentropy of the human spirit. The article aims to study the image of the «roofless» hero. By virtue of archetypal analysis of the existential anguish we touch on the phenomenon of will to Live.*

**Key words:** archetype, archetypal thinking, archetypal motion, existential of anguish, marginal reality, marginal reality, negentropy, topos, transit ethos.

Строкате історико-культурне запліччя ХХІ століття нагромаджується в пам'яті людства сізифовим каменем світового болю. Зболеність, яка потребує сьогодні індивідуального дешифрування, виростає простором можливої негентропії<sup>1</sup> людського духу, повсякчас зворохоблюючи людину мислячу (homo cogitans). Адже запити культурного дискурсу мимоволі акумулюються довкола таїни існування, в яку цілковито занурена людина. Очевидно, що подібне спостереження надає певного екзистенціального тону запропонованій розвідці, дослідницький вектор якої можна метафорично означити, покликаючись на Г. Марселя: «Можливо, стабільний земний порядок не вдасться запровадити доти, доки людина не стане свідомо мандрівних умов свого існування» [7, с. 11]. Така екзистенційна позиція є співзвучна з буттєвою концепцією В. Шевчука<sup>2</sup>, транзитну модель якої воліємо дешифрувати за допомогою поєднання елементів архетипної критики, феноменологічних, герменевтичних і постколоніальних теорій художнього тексту. До того ж, свідомо обираємо координати європейського екзистенціалізму – далеко не нову площину<sup>3</sup> літературного прочитання текстів В. Шевчука, – щоби здійснити архетипну рецепцію

<sup>1</sup> Рух до впорядкування, до організації системи за умов довколишньої ентропії (безладу). Вперше поняття «негативної ентропії» запропонував у 1943 р. австрійський фізик Е. Шредингер (праця «Що таке життя?»). Пізніше американський фізик Л. Брілюєна використав термін «негентропія» у теорії інформації. Класичним прикладом негентропії в природі є процес перетворення гусені в метелика: «у якийсь момент гусінь починає виділяти ниткоподібну речовину, якою обплутує сама себе. Так утворюється лялечка, в якій гусінь невпинно розкладається. З погляду гусені, вона наче гине. Проте паралельно іде невидима підготовка до того моменту, коли з невеликої кількості клітин (...) формується новий організм – метелик, який розриває лялечку і вилітає в новий простір життя. У цій трансформації (я б навіть сказав – преображенні) закладена чи не найбільша таїна життя» (див. <http://www.xic.com.ua/z-zhyttja/21-problema/37-myroslav-marynovych-cyvilizacijni-vyklyky-hrystyjanskym-cinnostjam>).

<sup>2</sup> «Кожна людина, відчуває потребу ступити не лише на житейську дорогу, а й на ту, що провадить до Вічності. Адже Людина існує не лише для себе й для світу, котрий довкола, тут і тепер, а й для минулого і прийдешнього, котрі утворюють певну єдність, цілісність. Власне, це і є та Вічність, яку можемо означити словом Бог. Жодні духовні пошуки без поєднання з Вічним Духом неможливі» [9, с. 57].

<sup>3</sup> Велику прозу В. Шевчука прочитували з екзистенціальної позиції Л. Тарнашинська, Т. Бледніх, В. Сподарець, А. Горнятко-Шумилович, Р. Корогодський та ін.

екзистенціалу туги як однієї з реперних точок проявлення архетипності художнього мислення письменника. Зазначимо також, що в сучасному літературознавстві мала проза В. Шевчука побутує як наче упосліджена увагою дослідників: літературознавці акцентують здебільшого на різних аспектах великих наративів письменника. Тож принагідно виповнимо спостережену лакуну.

Попри те, що ідея ходу не відзначається тільки філософським змістом, поняття транзитності акумулює в собі означення, що містять категорії *простору* та його вимірів, не говорячи вже про широту, протяжність і «перспективу інтимності та таємничості» [7, с. 271], на яких ґрунтується більшість філософських тверджень: «бути – це бути в дорозі», «саме про душу і тільки про неї можна сказати, що вона – одвічна мандрівниця» [див. 7, с. 8, 14] тощо. Подібні думки знаходимо в працях відомих філологів, зокрема Н. Фрай зазначає, що метафора *шляху* нерозривно пов'язана з усіма літературними творами, які репрезентують пошук чогось/когось необхідного [20]. Також О. Фрейденберг наголошує на ідеї руху від вмирання до життя, яка творить основу загальної динамічної схеми споконвічного світовідчуття [13, с. 135]. Цікавим є спостереження А. Шопенгауера про те, що всякий епічний або драматичний твір може лише представляти тільки боротьбу, прагнення, битву за щастя, але ніколи саме щастя, постійне й остаточне [14, с. 699]. Наведені судження витворюють сприятливий ґрунт для того, щоби належно вивести своєрідне означення імплікації транзитності: *ДЕ З'ЯВЛЯЄТЬСЯ ПРАГНЕННЯ, ТАМ ВИРОСТАЄ ШЛЯХ*. У попередній розвідці ми дослідили фрагменти архетипності художнього мислення в малих прозових творах В. Шевчука завдяки аналізу варіативного образу ходу, виявивши, що транзитний етос у текстах зумовлює репрезентацію нумінозного досвіду Іншого як *ШЛЯХУ* пізнання автентичної тотожності [див. 21]. Тепер варто з'ясувати, що саме ініціює одвічну транзитність у художньому світі В. Шевчука, витворюючи образи *походячих*<sup>4</sup> і *бездахів*<sup>5</sup> героїв? Яке *ПРАГНЕННЯ* автор висвітлює як архетипне?

У нашому дослідженні ми оперуємо терміном *архетип*, покликаючись на міркування Н. Фрая<sup>6</sup>, теорію архетипів К.-Г. Юнга та концепцію діалогізму М. Бахтіна, адже таке поєднання дає змогу виявити кореляцію *архетип – транзитність*. М. Бахтін, описуючи діалогічну активність, наголошує на тому, що пошук автентичної єдності життя передбачає «вихід» до внутрішнього переживання себе у світовому діянні. Цей вихід, своєю чергою, полягає в пізнанні затаєного в собі, ніби зародка, пластичного образу [1, с. 38]. Про подібне, тільки мовою психології, говорить К.-Г. Юнг: доволі гнучкі архетипні образи проявляють тенденцію акумулюватися довкола однієї центральної ідеї, відвічної та незмінної [19, с. 65-66], як запоруки становлення людини [18, с. 369]. На думку вченого, архетипний феномен змагає до людської цільності, ініціюючи індивідуацію – вилучення раціонального «Я» людини у внутрішні глибини буття. У свою чергу, такий процес літературознавець М. Бахтін описує за допомогою так званого тропізму: «виходячи зі себе, знаходиш світ поза собою» [1, с. 118]. Тому архетипне прочитання художніх текстів дає змогу осягати найрізноманітніші літературні з'яви в площинах одвічних смислів – добачати, за словами Н. Фрая, в дійсності ймовірний вимір, частки якого перебувають «в особливих зв'язках із цілим» [12, с. 75].

Аналіз оповідань «Зелений тесля» та «Казка для малого листоноші» В. Шевчука дозволяє виявити специфіку архетипного образу творення. Автор цих текстів, створюючи доволі реалістичні<sup>7</sup> образи персонажів, разом зображає *нетипово живих* головних героїв – з «чудними» очима як атрибутом *неналежності* до світу: «блищали надміру і були ніби втомлені» [17], «очі його здобули особливу змогу проглядати цей туман» [16, с. 188], «пізнав, що одежа на ньому зелена, й очі в нього зелені, так само й тіло» [16, с. 188]. Оповитий *Іншим* юнак з оповідання «Зелений тесля» та переповнений «любовною тугою» Прибулець з «Казки для малого листоноші» зображені в оповідах як споглядально-діяльні, зрушені тривогою: «не тільки сонце в моїй душі, але й тривога й печаль» [16, с. 189]. Однак не йдеться про Гайдеггерову «тривогу» як «неможливість подальшої можливості», яку спостерегла у великій прозі В. Шевчука Л. Тарнашинська [11, с. 173], а скоріше про Августинову «тривогу» як усвідомлення безмежності можливостей таємниці<sup>8</sup>: «Ти нас сотворив для Тебе і тривожне наше серце, аж поки не спочине в Тобі» [10, с. 8].

Тривожна тональність змалювання внутрішнього світу персонажів виконує в текстах своєрідну функцію передчуття межі: «світ поставлено на грані (...). Суперечності роздирають його – старий він стає.

<sup>4</sup> Авторський неологізм: в оповіданні «Від порога» (зб. «Серед тижня» В. Шевчука) матір називає свого сина «походячим».

<sup>5</sup> У такий спосіб автор означає Осипа – головного героя оповідання «Зелений тесля» (зб. «Сон сподіваної віри» В. Шевчука).

<sup>6</sup> Він наголошує на архетипному рівні творчої комунікації: «навіть без покликання на якісь складні явища, як-от юнгівське колективне несвідоме, зрозуміло, що творча експресія має певний рівень порозуміння і комунікативної сили в цілому світі» [12, с. 31].

<sup>7</sup> Попри те, що «Казка для малого листоноші» – фантастичне оповідання.

<sup>8</sup> Доречно пригадати застереження сучасного філософа Т. Галіка: «таємницею – на відміну від проблеми – не можна оволодіти. Треба терпеливо залишатися на її порозі та перебувати в ній, носити її» [4, с. 7].

Молодої крові йому треба й нового життя» [17]. Важливо зауважити, що в малих наративах В. Шевчука самотність кореляція лімінального топосу та жіночих образів проявляє межу як локус сокровенної зустрічі одноманітно-буденної безособовості (*сутінності*) та цілковито-особового Іншого (*ясності*): «коли ти в світі сутінний і не знаєш про це, ти сутінний по-справжньому. Коли ж у душу тобі падає ясний промінь і ти відчуваєш це, ти стаєш освітлений тим променем» [17]. Таке спостереження проливає світло на рецепцію своєрідного образу жінки як індикатора буттєвого етосу в ранніх оповіданнях В. Шевчука. Адже в «Казці для малого листоноші» образ Марії<sup>9</sup>, яка приймає Іншого, відкриваючись на «багатоманітну гру барв та первнів» [17], наче завершує топос трансцендентного одкровення любовної туги: «коли багнеться тиші, схожої на беззвучний політ умиротвореного й утомленого птаха або ж схожий на очі призабутої матері з теплого спомину, який раптом народжується у глибинах мозку» [17]. Натомість в оповіданні «Зелений тесля» ридання царівни, закутої в залізо поневольних клятв, виявляє безособовий топос як сутінний світ, насичений барвами холодної<sup>10</sup> сірості, яка в образі «чорновбраного» косаря згущується до символічної чорноти: «все небо над ним, скільки бачило оком, позастелялося летючим воронням» [16, с. 189]. У цьому тексті автор зображає задушливість безособовості з двох перспектив: на мікрорівні людського існування – залізний дім із ґратами на вікнах, в якому страждає царівна; та на макрорівні – як тотальну руїну: «всі ті будівлі стоять неприкриті, бо дахи їхні згоріли не лише насправді, а передусім у мозках їхніх людей, адже й ті люди, для яких вони зводилися, також давно згоріли» [16, с. 189].

В. Панченко слушно зауважує, що у творах В. Шевчука, коли йдеться «про дім і дорогу, то це майже завжди означає щось більше, ніж просто дім і просто дорога. Дім – опора духу, начало начал, притулок радостей і печалей, остання пристань людини» [8, с. 180-181]. Така перспектива винятково поглиблює проблему без-дАх-ості в образі закинутого храму як символу без-дУх-ості – без-дИх-ості – алюзії на екзистенційне знеживлення, адже кожний дім людини, який дарує людині захист, за словами М. Кунцлера, завершений лише в «нерукотворному домі, таким чином, перший дім є передчуттям іншого» [6]. Тому в текстах В. Шевчука екзистенційний фатум корениться в обивательському етосі людини, яка погоджується на власну незавершеність, гамуючи екзистенційні потреби ерзацями життя: «храм цей має тисячу шпар, в які задуває вітер, і що в ті шпари пролізла тисяча вужів, які раптом звели голови й почали сипіти» [17]. Дійсність обивателя – безособова, адже вибір порожнього неба зводить храмову руїну<sup>11</sup>: «люди землі нічого не знають про нас, небесних жителів, та й не хочуть знати. Вони не нас бачать у своїх мріях та молитвах, а свої, не завжди здійснені сподіванки... (...) їм, зрештою, потрібне тільки небо – оця безмежна порожнеча, якої вони так ніколи й не збагнуть» [17].

Тривога як Бахтінові «тони реквієму» [1, с. 115] позначає межу, ініціюючи болісний пере-хід «походячих» – ви-хід з безособовості – в-хід до незнаного назустріч Іншому, що перемінює, адже дистанція між *Я* та *Ти*, за М. Бахтіним, розгортається обширом здійснення автентичного буття: «скільки покровів необхідно зняти з обличчя найближчого, очевидно, добре знайомого, покровів наших випадкових реакцій, відношень і випадкових життєвих станів, щоби побачити цілий і справжній лик його» [1, с. 8]. Із цього погляду важливо зазначити, що образ Прибульця в «Казці для малого листоноші» позбавлений космічної тональності, властивої фантастичним оповіданням про чужопланетян. Натомість в оповіді зображено земного чоловіка з винятковою небесною належністю<sup>12</sup>, яку поволі розкривають нанизані в тексті художні деталі. З-поміж них важливо відзначити спогади Прибульця, які здійснюють в «Казці» функцію анамнези, звільняючи художню дійсність від усталеного хронотопу. Автор уміло подбав, аби в оповіді смислові структури не створювали враження простої пригадки чи асоціативної з'яви як віддалення від справжньої пам'яті. Тому в тексті спостерігаємо двоплановий опис спогаду в автентичному часі: «коли отак він згадував, із погодою стало над землею щось дивне: над цілим земним обширом з'яснило чисте небо, а сонце не пекло й не сушило. Посеред пустелі раптом потекла, вийшовши з пісків, річка, а по болотах можна було йти безбоязно – на певний час вони тверді стали. Навіть на полярних шапках потепліло, і ті кілька людей, що там жили, аж шкури з себе поскидали, розігнули спини й засміялися. І не було жодного смутного на землі під ту хвилю: хто вмирав, той здоров'я раптом відчув, а хто журився, той веселіш зробився» [17]. В оповіданні цей фантастичний опис потуги спогаду Прибульця виростає з архетипного споглядання поодинокі історії в контексті тривання людства. Це дещо пояснює специфіку зображення анамнези в малих наративах В. Шевчука, що передбачає різноманітні художні алюзії до Біблійного тексту як потужного генератора уявлень, наративу, алюзій та інших форм вербальної артикуляції в культурах [12, с. 31].

<sup>9</sup> В цьому образі автор також акцентує на художній деталі очей: «в неї були великі, схожі на безмежну, несподівану ніч очі» [17].

<sup>10</sup> «І від тої книги почало подихати холодом, а коли вона сама розгорнулася, то уздрів Осип не сторінки, а кригу, літери ж нагадували замерзлих бджіл» [16, 178].

<sup>11</sup> Знову цікава імплікація: ВИБІР НЕБА БЕЗ ІНШОГО – ЗАПЕРЕЧЕННЯ ІНШОГО В ХРАМІ.

<sup>12</sup> «глибоке зворушення ввійшло в його душу, яка ніколи не знала, що таке тлінність» [17].



На думку Н. Фрая, Біблія, будучи писаною книгою, постає відсутністю, що «пробуджує духа історичної присутності, який, як сказав би Деррида, ховається «за» нею, і що ця фонові присутність поступово виходить на перший план, перетворюючи ту саму реальність в уявленні читача» [12, с. 23]. У спостережених смислових паралелях образ Марії наче ініціює в тексті трансцендентну анамнезу: «щось йому<sup>13</sup> пригадалося таке близьке й далеке, гарячий вітер повіяв на нього; якусь дорогу побачив серед пустелі і дитину в яслах»<sup>14</sup> [17]. Цікаво, що в такому контексті можна прочитувати образ *Бездахого* як того, хто іманентно не потребує даху<sup>15</sup>: Прибулець залишає свій дах – небесний дім – заради Марії, воплочуючись в «ніжне, крихке й ненадійне живе тіло». Прибулець, як Творець<sup>16</sup>, залюблений у «світ, що клався йому під ноги», здійснює катáбазис (сходження-спуск), надихаючи тих, по кому любовно тужить, до анабазису (сходження-підняття): «лише коли Бог сходить на землю, людині відкривається можливість сходити до Нього» [6].

Натхненний любовною тугою *походячий* виступає з безособовості, стаючи *Бездахим* в стосунку з цілковито-особовим Іншим, або, як сказав би М. Бердяєв, Бог-Творець чекає від людини, яку створив за Своїм образом і подобою, не поклоніння, а творчої відповіді як акту здійснення свого покликання [3, с. 118]. Тому юний Осип перетворюється в Зеленого теслю, обираючи бездахість заради храму – небесного дому: «зупинявся тільки в тих, де не було храму. Тоді його бартка починала махати й рубати, зчісувати кору і тесати (...) І не заспокоювався доти, доки не підіймав очі й не бачив винеслого до неба храму. (...) І він знову стрибав з гори на гору, шукаючи інше село без даху, тобто без храму» [16, с. 188]. Акцентуємо на тому, що туга в малих наративах В. Шевчука завдяки епітету *любовна* втрачає поширену у філософії екзистенціалізму кореляцію зі страхом. Це відкриває нову перспективу дешифрування художнього світу письменника, тексти якого репрезентують походячого як речника екзистенційної туги, який виростає з *волі до Життя*<sup>17</sup> та вростає в неї. Така рецепція туги видається доволі суголосною з філософськими поглядами Н. Бердяєва<sup>18</sup> та концепцією трічної туги<sup>19</sup> сучасного філософа А. Грюна<sup>20</sup>, яка ґрунтується на двох сильних і перманентних прагненнях людини: «бути справжньою людиною, але водночас не бути покинутою на самоті з власними думками і почуттями, а відкрити в собі інший простір» [5, с. 39-40]. Цікаво також, що словник української мови тлумачить тугу як почуття, викликане відсутністю когось<sup>21</sup>. А якщо сягнути глибше, вдаючись до резервів вокалізму, то легко простежити семантичну кореляцію слів туга – тяга<sup>22</sup>.

В обраних текстах В. Шевчука спостережений феномен *туги-тяги* проявляє бездахість як метафору відкритості. У малих наративах письменника *Бездахий*, будучи героєм-шукачем, постає неодмінним новачком, який повсякчас ви-ступає із безособово-звичного, скеровуючи свою активність перед себе, для Іншого: «Осип пізнав Інше й обволікся ним. Він стояв малий і нікчемний перед цими високими горами, міцно стуливши повіки, а відтак виступив із себе, а може, і з цього світу. Виступив, бо відчув себе Іншим» [16, с. 188]. Тому в репрезентації досвіду Іншого автор акцентує на «вічній загадці» як *волі до Життя*: «а вона є тому, що світ має бути живий. Так само й дні мають бути – молоко, так само мова й пісні – пульсуюча кров, а трава – голос плинного й невсякого зеленого соку» [16, с. 188]. Тільки така *воля* в рецепції В. Шевчука спроможна писати вічну Євангелію як «знання потойбіч незнаного» [7, с. 114], яке, будучи дарованою благодаттю, виключає будь-яку людську самовпевненість: Осип за велінням вогненного Іншого, який запалив собою юнака, вибирає «жити як птахові в небі та й співати» [16, с. 183]. Завважмо, що особовий топос в оповіданні, позначений зеленим кольором, як протилежність сірому, залізному й холодному топосу, поєднує символічні образи птаха, пульсуючої крові та вогню, витворюючи етос свободи: «Божий задум про світ і про людину не може бути втілений без свободи людини, без свободи духу» [3, с. 93]. Адже тільки така свобода здатна повернути до автентичності як запоруки радикальної самовіданної любові, що й маніфестує завершення «Казки для малого листоноші»: «глибоке зворушення ввійшло в його душу, яка ніколи не знала, що таке тлінність. Він устав і, звівши голову до неба, завмер, перетворюючись у того, який теж колись був народжений такою

<sup>13</sup> Прибульцю.

<sup>14</sup> як алюзія до містерії Різдва Христового.

<sup>15</sup> «Мені небо престол, а земля то підніжок ногам Моїм! Який Мені дім ви збудуєте, говорить Господь, або місце яке для Мого відпочинку?» (Дії. 7:49).

<sup>16</sup> «Його сила творити немарна» [17].

<sup>17</sup> Умисно вводимо вислів «воля до Життя», прописуючи слово «життя» з великої літери, щоби спростувати латентні паралелі з філософією А. Шопенгауера, а також з контекстами однойменних текстів О. Довженка, Джека Лондона та ін.

<sup>18</sup> з поміж них: «Все моє існування перебувало під знаком туги за трансцендентним» [3, с. 9].

<sup>19</sup> Туга за любов'ю, за пізнанням Творця та безумовним визнанням.

<sup>20</sup> Його ще називають учнем К.- Г. Юнга.

<sup>21</sup> Словник української мови: в 11 томах. – Т.10, 1979. – С. 310.

<sup>22</sup> цікаво, що спостережена кореляція виразно проявлена в чеській мові: «touha» як бажання («toužít» – бажати).



ж простою, як і ця, дівчиною, а потім в ім'я світу цього й людей пішов на хрест. По його щоках потекли великі, прозорі сльози» [17].

Отже, в малій прозі В. Шевчука образ *Бездыхого* на тлі тотальної бездыхості репрезентує різновид негентропії людського духу. Осмислення архетипного феномену в художньому світі письменника дало змогу простежити авторську рецепцію «вічної загадки» як *волі до Життя*, яку автор зображає в умовах храмових руїн, що стали яслами для воплощеної *любовної туги*. У художньому мисленні В. Шевчука екзистенціаль туги пориває *Бездыхого* до автентичного храму, звільняючи від світової належності. Адже *воля до Життя* як запорука свободи виштовхує з життя в простори цілковито-особової Дороги, автентичного Життя, перетворюючи *Бездыхого* в зеленого речника Євангелії – малого листоношу для тих, хто в тузі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Бахтин М. Проблема поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
3. Бердяев Н. О назначении человека / Н. Бердяев. – М., 1993. – 383 с.
4. Галік Т. Терпеливість із Богом : Зустріч віри з невірою / пер. з чес. Н. Лобур, Л. Федик / Т. Галік. – Львів : Свічадо, 2012. – 192 с.
5. Грюн А. Віра християн / пер. з нім. Н. Лозинська / А. Грюн. – Львів : Місіонер, 2008. – 176 с.
6. Кунцлер М. Литургия Церкви / М. Кунцлер. – Режим доступу : <http://www.agnuz.info>.
7. Марсель Г. Homo viator / Г. Марсель. – К. : Видавничий дім «KM Academia», Університетське в-во «Пульсари», 1999. – 320 с.
8. Панченко В. Маленькі свята серед буднів / В. Панченко // Вітчизна. – 1988. – № 2. – С. 176–185.
9. Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком / А. Пивоварська // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 54–59.
10. Святий Августин. Сповідь / пер. з лат. Ю. Мушак / Августин. – Львів : Свічадо, 2008. – 356 с.
11. Тарнашинська Л. Валерій Шевчук: «Мав дерзновення бути самим собою». Бібліографічний нарис / Л. Тарнашинська – К. : Гелікон. – 2002. – 208 с.
12. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт / Н. Фрай. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
13. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 449 с.
14. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Антология мировой философии: в 4 т. – М., 1971. – Т. 3. – 760 с.
15. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина / М. Хайдеггер. – Москва : Ad Marginem, 1997. – 452 с.
16. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза / В. Шевчук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 416 с.
17. Шевчук В. Казка для малого листоноші [Електронний ресурс] / В. Шевчук. – Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com>
18. Юнг К. Г. Божественный ребенок / пер. с нем. Д. Дмитриева, Т. Ребеко / К. Г. Юнг. – М. : Олимп, 1997. – 399 с.
19. Юнг К. Г. Человек и его символы / пер. с англ.: С. Сиренко, А. Сушкевич / К. Г. Юнг. – М. : Серебряные нити : Университетская книга : АСТ, 1997. – 368 с.
20. Frye N. «Anatomy of Criticism: Four Essays» [Електронний ресурс] / N. Frye. – Режим доступу : <http://ru.scribd.com/doc/87554607/Frye-Anatomy-of-Criticism-Four-Essays>.
21. Voinska K. The image of the dream as metamorphosis of the archetypal motion in Valeriy Shevcuk's fairy tales / K. Voinska // Spheres of Culture. – V. 2. – Lublin 2012. – P. 187–194.

УДК 821.161.2: 82-31

Роман Ткаченко

**ХУДОЖНІЙ КОД ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В РОМАНІ В. ДРОЗДА «РИТМИ ЖИТТЯ»**

*У статті йдеться про витoki світоглядних, проблемно-тематичних і жанрово-стильових особливостей роману В.Дрозда «Ритми життя». Доведено, що незважаючи на очевидну тенденційність роману, його філософсько-естетичною основою залишається феномен шістдесятиництва.*

**Ключові слова:** шістдесятиництво, роман-біографія, художня біографістика, індивідуальний стиль, гуманістична ідея.

*В статье идет речь об истоках мировоззренческих, проблемно-тематических и жанрово-стилевых особенностей романа В.Дрозда «Ритмы жизни». Доказывается, что, несмотря на очевидную тенденциозность романа, его философско-эстетической основой остается феномен шестидесятиничества.*

**Ключевые слова:** шестидесятиничество, роман-биография, художественная биографистика, индивидуальный стиль, гуманистическая идея.

*In the article there is the question about the sources of ideological, problem-thematic and genre-stylistic features of novel «Rhythms of life» by V.Drozd. It is proved, that, in spite of obvious tendentiousness of novel, the phenomenon of sixties is his philosophical-aesthetic basis.*

**Keywords:** sixties, novel-biography, biographical fiction, individual style, humanistic idea.

У відомому посібнику «Історія української літератури ХХ ст.» (1995) автор розділу про творчість В.Дрозда С.Андрусів ділить прозу цього письменника на дві жанрово-тематичні групи. Умовно ці твори можна назвати як 1) такі, що їх міг написати тільки В.Дрозд і 2) ті, що їх міг написати хтось інший; твори, що органічно зумовлені характером письменницького обдарування, і кон'юнктурно-випадкові. До другої групи належать ідеологічно витримані опуси про радянський суд, колгоспне село, революціонерів. Справді, на тлі блискучих романів і повістей «Катастрофа», «Семирозум», «Ірій», «Листя землі» історико-біографічні романи про Ю.Мельникова, про С. та О.Богомольців виглядають вторинними, однак далеко не випадковими. Багато в чому вони пов'язані як з духовною біографією автора, так і з художніми засадами шістдесятиництва. Їх не міг написати хтось інший: і жанр роману-біографії, і життєвий матеріал, і почасти концепція людини впливають зі світогляду і творчих уподобань прозаїка. Тому предметом нашого дослідження є художня своєрідність одного із призабутих історико-біографічних романів В.Дрозда, а дослідницьке завдання вбачаємо у «наведенні мостів» між цим твором і загальним масивом його доробку, що у кінцевому підсумку бачиться наснаженим світовідчуженням і світорозумінням яскравої, хоч і суперечливої, особистості.

Роман «Ритми життя» (1971 – 1978) як один з найяскравіших здобутків української підрадянської художньої біографістики був і залишається об'єктом розмислу, оцінки в численних розвідках, монографіях, літературознавчих оглядах, дисертаціях. Утім, цього не скажеш про масовий читацький інтерес, бо ідеологічно, книжка, безумовно, застаріла. Історико-біографічній прозі В.Дрозда українські літературознавці поки що не присвятили спеціальної монографії, однак про різноманітні її аспекти йдеться у працях М.Жулинського (концепція людини і проблема характеру), О.Галича, Б.Мельничука, Олени Скнаріної, Ірини Акіншиної, Оксани Січкара (специфіка жанру) та ін. Запропонований аналіз роману «Ритми життя» з погляду еволюції шістдесятиницьких ідеалів та художніх принципів є новим і видається перспективним у відтворенні цілісної, повної картини творчості В.Дрозда, а також художнього розвитку української літератури другої половини ХХ ст.

Попри деякі розходження літературознавців у питаннях параметрування шістдесятиництва як суспільно-політичного і мистецького явища, уже традиційно називають наступні його риси: національна ідея, гуманістична ідея, культурництво (європеїзм, інтелектуалізм, елітарність), культ «маленької» людини, соціальна критика, близькість до екзистенціалізму. Шістдесятиники у мистецтві були неоромантиками і неореалістами, переосмислювали вітчизняну класику, повертали її «забуті» імена, орієнтувались на творчу спадщину «розстріляного відродження», цікавились літературою Заходу і опановували її творчі набутки.

Властиві ідіостилію В.Дрозда ознаки сповідальності, автобіографізму, найяскравіше помітні у зв'язку з проблемами роздвоєної кон'юнктурою свідомості героїв, «екології душі», впливають, напевно, з фундаментальної домінанти творчого єства письменника, про яку писала С.Андрусів: «Для В.Дрозда як письменника властиве егоцентричне світосприймання й мислення, тому його твори – це речі, збудовані

на аналізі власного життя і власної душі» [8, с. 369]. У цьому сенсі вони тривали у шістдесятницькому річищі реабілітації особистісного начала в мистецтві й житті; утім, вирізнялись особливим драматизмом у тому, що стосується цілісності й роздвоєності, мужності й угодовства, психологічної сили й слабкості.

У 70 – 80 рр. XX ст. українська художня документально-біографічна література переживала період свого відносного розквіту. З 1966 р. з'явилась серія «Життя славетних» (1972 р. її перейменовано на «Уславлені імена»). В рамках серій і поза ними за кілька радянських десятиліть побачили світ понад сто біографічних романів і повістей. Проте переважна більшість з них «хворіли» на ілюстративність і тенденційність. В основному писалося про митців та видатних революціонерів. Дослідники поділяють художні біографії того часу за способом організації сюжету на два типи: послідовно-хронікальні та асоціативно-психологічні. Останній тип цікавить нас більше, оскільки саме таким чином написано роман В.Дрозда про родину Богомольців. Український літературознавець О.Дацюк зазначає: «... прикметною рисою українських письменників став високий ступінь ліризації розповіді, що поєднується з мозаїчністю сюжету. Фактично в даний час існує певна суперечність між консерватизмом форм західної біографії та ліберальним підходом до творення життєписів з боку українських авторів» [1, с. 12]. Очевидно, ліберальний підхід слід пояснити не тільки вітчизняною романтичною традицією в літературі, а й лібералізацією життя у «хрущовську відлигу» і загальним напрямком розвитку українського роману 60-х рр., для якого була характерна морально-етична проблематика, особистісно-психологічне начало, доцентровість, активізація образу автора, критика пристосовництва, бюрократії, бездумного виконавства, зацікавлення проблемою історичної пам'яті, психологізм, документалізм, зв'язок часів. Навіть використану у В.Дрозда форму діалогії знаходимо в романах В.Шевчука, П.Колесника, М.Олійника. Структура діалогії давала змогу експериментувати з часом, простором, ритмом. В.Дрозд повторював також деякі недоліки, що існували в українській біографістиці на рівні «законів жанру». Наприклад, коли мовилося про українських діячів романісти вельми обережно вводили український колорит. У романі В.Дрозда – це лише українські народні пісні і Шевченків «Кобзар», хоча його двоюрідний брат Вадим Богомолець був генерал-хорунжим УД, творцем першого українського закону про флот, а сестра Вадима, Наталя, – актриса театру М.Садовського у Києві. В загальних рисах, якщо не вдаватися до деталей, автор «Ритмів життя» дотримується поширеної в радянській літературі концепції людини з її партійністю, соціальною активністю, співвіднесеністю людської долі з суспільно-політичними перетвореннями, моделювання характеру людини здійснюється в річищі її «трудового, духовного і фронтового подвижництва, в реальній історичній співтворчості, у злитті в її свідомості категорій «суспільне – особисте», «я – народ», «я – історія» [7, с. 36].

Щоб аргументувати філософсько-естетичну єдність творчості В.Дрозда у всіх її жанрово-стильових розгалуженнях, скористаємось фактажем, забраним дослідником історико-біографічної прози Оксаною Січкарем. Письменника цікавив образ сильної духом жінки, до нього він звертався не тільки у романі «Ритми життя»; такими жінками є Інна з повісті «Інна Сіверська, суддя» і революціонерка Марія Журавська у романі «Листя землі». Цікавим є ряд автобіографічних моментів, навіть дещо містичного плану: приблизно у стільки ж років, як і майбутній академік Богомолець, автор роману про нього теж втратив матір, а помер так само у шістдесят чотири роки. Жанр роману-біографії, який нібито з'явився у доробку В.Дрозда через зовнішній тиск, не зник у його творчості і пізніше, коли політичного тиску уже не було, як-от роман «Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи)». Знаходимо також майже дослівні збіги між думками Майстра з роману «Острів у Вічності» й міркуваннями старого академіка Богомольця, між усними листами Софії Богомолець і окремими фрагментами повісті у листах з коментарями «Ми зустрічались на сонці, очима...» або висловлюваннями Інни Сіверської і Софії Богомолець.

Таким чином, є підстави стверджувати, що художній світ В.Дрозда розгортався між полюсами документа і фантазії, тому його твори можна класифікувати на «більш чи менш документальні», з одного боку, «більш чи менш химерні» – з другого. І ті, й ті були цілком органічні для його обдарування, чергувалися приблизно так, як історичні романи, повісті, оповідання із творами про сучасність у Г.Флобера, тільки що художній світ французького письменника не знав таких крайнощів «химерної» прози (хіба у драматургії); якщо для Г.Флобера була істотною опозицією минуле – сучасність, то для В.Дрозда реальне – ірреальне. Поетика документа кореспондувала з історією, необхідністю, ідеями, соціумом, поетика ірреальності – з майбутнім, навіть позачасовим, з індивідуальністю, свободою, почуттями. «Поки в душі не існує протилежностей, не існує художника» [3, с. 69], – писав В.Дрозд.

У середині 60-х рр. В.Дрозд відбував військову службу у місті Сретенську (Забайкалля) поблизу Усть-Кари, куди заслали на каторгу С.Богомолець. Щоправда, в оприлюднених армійських листах (повість «Ми зустрічались очима на сонці...») нема найменшого натяку на відому революціонерку. Зате є цілий ряд чи не буквальних збігів з текстом роману «Ритми життя», починаючи з назви повісті, на що вже вказувала Оксана Січкара [9, с. 292]. З свого боку можемо додати ще декілька суголосних фрагментів. Ось рядки з листа В.Дрозда: «Не заздри людям, які мають змогу кожної ночі лежати поруч і обійматися. Вони не відають, як солодко кохатися, коли між закоханими сім тисяч кілометрів і п'ять годин різниці в часі» [2, с. 86]. Натомість у романі Софія мовить: «Не заздри, Олександріку, закоханим, які

мають змогу щоночі лежати поруч і обійматися. Вони не знають, як солодко кохатися, коли між людьми, що люблять, пів-Європи і вже пів-Азії» [5, с. 292]. Зустрічаємо у романі також ті самі згадки про декабристів, що жили в тих місцях на засланні, ту саму цитату з вірша В.Одоевського «Был край слезам и скорби посвященный...», той самий епізод з богульником, що розцвів у банці з водою, і який Сашко Богомолець хотів подарувати матері, а герой листа – надіслати за тисячу кілометрів коханий, читаємо ті самі фрази на кшталт «я тепер живу снами», «я розмовляв з тобою у голос».

Однак найголовніше, що ці зіставлення дають змогу підкоригувати традиційну радянську концепцію людини, про яку йшлося вище. У листах за десятиліття до появи роману про Богомольців рядовий В.Дрозд пише, що не вірить у революцію без самовдосконалення людини, що без останньої умови мало-ефективна усяка соціальна і національна боротьба, що єднання творчої індивідуальності з народними масами можливе лише в екзистенціалістському сенсі – «без надії сподіваюсь», бо народу «наплювать, що якісь інтелігентики бажають опуститися до нього, він не потребує захисників. Він сам не відає, що йому потрібно» [3, с. 78]. «Що ж тоді – єднання із народом і робота, жертва в ім'я народу, і чи потрібні народові наші жертви? [4, с. 74], – запитує себе письменник, майже тими словами, якими запитував каторжанку Богомолець тюремний лікар. У 70-х рр., коли тривали арешти серед української інтелігенції і В.Дроздові треба була визначитись щодо власної позиції, подібні міркування для нього стали ще більш актуальними. Софією Богомолець, цією кришталево чесною і крицево мужньою жінкою, неможливо не захоплюватись незалежно від того, чи поділяєте ви її переконання. Коли прозаїк працював над романом, в ув'язненні перебував такий же незламний, як і Софія, що не йшла на найменші невинні компроміси, аби тільки трохи полегшити собі життя, поет В.Стус. Самі з себе, як павук нитку, як екзистенціалісти сенс життя серед тотального безглуздя і безнадії, вони творили той народ, заради якого страждали. Тому у формулах «я – народ», «я – історія» наголос тут треба ставити на першому компоненті, а не на другому, як звичайно.

Образ Софії Богомолець істотно забарвлений індивідуальністю автора роману. Письменника цікавлять не епізоди революційної боротьби, а те, звідки людина черпала сили у приреченому на поразку протистоянні з системою. Так само, як покараний солдатчиною шістдесятник В.Дрозд, чинив опір системі розбудовою внутрішнього світу, та й пізніше не виправленням, а художнім перетворенням реальності у «химерних» романах, так і Богомолець живе снами, спогадами, мріями, усними, невідправленими листами до чоловіка й сина. «...Треба мати в душі власний світ, самотній, самотіючий, самотостатній. І тоді уся ота прославлена двадцятим століттям тоталітаризація навколишнього суспільства скочуватиметься із вас, як дощова вода із добре складеної скирти соломи» [2, с. 78], – каже письменник у коментарях до власних солдатських листів.

І все-таки формула виживання, запропонована В.Дроздом, є чинною лише в певних рамках, доки влада брутально не втручається в особисте життя людини, контролюючи навіть її думки і мрії, запобігаючи її вільний час всілякими суспільними обов'язками. У світі роману Дж. Оруелла «1984» навіть така свобода була б неможливою. Більше того, щоб зберегти себе як письменника В.Дрозд мусив йти на компроміси і за такими зізнаннями криється, з нашого погляду, спроба їх виправдати. Одна справа розсаджувати мрією тюремні стіни, як-от у повісті Дж. Лондона «Міжзоряний мандрівник» чи в тому ж таки романі «Ритми життя», і зовсім інша річ – свідомо ізолюватися у світ мрій, відмовитися від боротьби, що за підрадянських часів називали ескапізмом. Принаймні проблема збереження самотостатнього внутрішнього світу є досить неоднозначною, особливо для письменника, який хоче, щоб його друкували. У біографічних романах про революціонерів В.Дроздові все-таки не вдалось до кінця залишитись самим собою. Про це свідчить не тільки трактування історичних подій з погляду радянської ідеології, а й композиція романів.

Постать матері у творі – це образ аніми, власної душі академіка Олександра Богомольця. Літературознавці уже писали про те, що наразі йдеться про зв'язок поколінь, про витoki духовного світу науковця, про розмитість дати народження і смерті, аби включити окреме людське життя у великий потік історії [6, с. 6]. Проте не було взято до уваги, що конфлікт між творчим «я» письменника і фальшивою настановою позначився на смисловій асиметричності композиції. Через увесь роман чергуються епізоди, пов'язані з долею матері і долею сина. Якщо мати стає на прох з цілим світом, то у сина моральна настанова виявляється у масштабах діяльності, в турботі чиновника високого рангу про рядових працівників академії, двірників і прибиральниць, у тому, що він у гастрономії стає в чергу разом з простими людьми. Звісно, автор не міг написати про боротьбу О.Богомольця зі сталінським режимом за академіків К.Воблого і А.Кримського, літературознавця В.Лазурського та інших. Сторінки роману, присвячені Софії Богомолець, виявились незрівнянно цікавішими, художнішими за розповідь про її сина, не кажучи вже про окремі «усні листи» Софії, що їх можна назвати справжніми шедеврами поезії в прозі. У дореволюційних епізодах першої частини переважає оповідь, внутрішня фокалізація, хронікальна послідовність викладу, завдяки чому з особливою силою прозвучала трагедія батька, відставного підпоручика Миколи Прісецького, у якого революційна справа, що її він не розуміє і проклинає, забрала дітей, підірвала їхнє здоров'я. В епізодах першої частини («Ритми життя») домінує розповідь, зовнішня



фокалізація, мозаїка у викладі подій, що, напевно, покликана показати шалений темпоритм революційних перетворень, але написано це ілюстративно, з помітним зниженням творчої напруги. Якщо у дореволюційних сценах твору на перше місце виходить внутрішній світ персонажа, бо нема гармонії між ним і суспільством, то у післяреволюційних – окреме людське «я» менш помітне, адже воно тепер нібито гармонійно підпорядковане колективному «ми». Таким чином, виносити зважену оцінку роману «Ритми життя» треба з урахування суперечливості авторського задуму, де переплітаються свідоме і не-свідоме, вимушені зовнішні мотиви і органічні внутрішні, тенденційність і художність.

З нашого погляду, ключем до прочитання роману В.Дрозда «Ритми життя» є повість «Ми зустрічались на сонці, очима...» Цей роман став багато в чому продовженням жанрово-стильових тенденцій української прози 60-х рр. XX ст., проявом духовних пошуків письменника, певною мірою осмисленням ідеалів юності. Філософсько-естетичною основою роману залишалось шістдесятництво під кригою радянської ідеології. У романі «Ритми життя» усі основні компоненти шістдесятництва (національна ідея, гуманістична ідея, культурництво) зазнали трансформації, проте незмінною лишилась віра у суверенність людського «я». Автора роману можна охарактеризувати словами, які він сам говорив про письменників старшого покоління: «... чим талановитіша, розумніша була людина, вписана випадком чи долею до літературного відомства, тим покрученішою була свідомість її, а відповідно – і характер» [2, с. 107 – 108].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
2. Дрозд В. Ми зустрічались на сонці, очима...: [повість] / Володимир Дрозд // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 1. – С. 73–113.
3. Дрозд В. Ми зустрічались на сонці, очима...: [повість] / Володимир Дрозд // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 2. – С. 67–111.
4. Дрозд В. Ми зустрічались на сонці, очима...: [повість] / Володимир Дрозд // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 3. – С. 73–115.
5. Дрозд В. Ритми життя: [роман-біографія] / Володимир Дрозд. – К. : Дніпро, 1984. – 448с.
6. Жулинский Н.Г. Продолжение жизни / Н. Г. Жулинский // Владимир Дрозд. Ритмы жизни: [роман-биография]. – М. ; СПб, 1980. – 424 с.
7. Жулинский Н. Г. Художественная концепция человека и проблема характера в современной советской литературе. Автореферат на соискание научной степени д. филол. н. / Н. Жулинский. – К. : Киевский ордена Ленина гос. универ. им. Т. Г. Шевченко, 1981. – 56 с.
8. Історія української літератури XX ст. у двох книгах. Книга друга. Частина друга (1960 – 1990-ті роки). За ред. чл.-кор. НАН України В. Дончика. – К. : Либідь, 1995. – 511 с.
9. Січкарь О. М. Історико-біографічна проза В.Дрозда / О. М. Січкарь // Вісник Запорізького національного університету. – 2010. – № 2. – С. 290–295.

УДК 82-32(477)

Олена Юрчук

**АКТИВІЗАЦІЯ ЖІНОЧОГО Й ЧОЛОВІЧОГО НАЦІОНАЛЬНИХ ГЕНОТИПІВ  
У РОМАНІ «МАРУСЯ ЧУРАЙ» ЛІНИ КОСТЕНКО**

*У статті проаналізовано жіночий та чоловічий національні генотипи у романі «Маруся Чурай» Ліни Костенко. Помічено, що авторка націлена на збереження національного через міфологізацію української історії на рівні жіночого «я». Поетеса реінкарнує образ Марусі Чурай, яка поєднує в собі українську національну душу та жіноче «я» з бажаннями любові, материнства.*

**Ключові слова:** шістдесятництво, національний генотип, міфологізація, генетичний історичний код.

*В статье проанализированы женский и мужской национальные генотипы в романе «Маруся Чурай» Лины Костенко. Замечено, что автор нацелена на сохранение национального через мифологизацию украинской истории на уровне женского «я». Поэтесса реинкарнирует образ Маруси Чурай, которая сочетает в себе украинскую национальную душу и женское «я» с желаниями любви, материнства.*

**Ключевые слова:** шестидесятники, национальный генотип, мифологизация, генетический исторический код.

*The paper focuses on the women's and men's national genotypes in the novel «Marusia Churai» by Lina Kostenko. Noticed that aim is to preserve the national mythology through of Ukrainian history at the level of women's «self». Poetess reincarnating the image of Marusia Churai. This character combines the Ukrainian national soul and the feminine «I» to the wishes of love and motherhood.*

**Key words:** The Sixties, national genotype, mythology, historical genetic code.

Ліна Костенко належить до українського літературного феномену поетів-«шістдесятників». Дбаючи про відродження в українському мистецтві інтелектуального дискурсу, «шістдесятники» звернулися до проблеми історичного формування української нації завдяки актуалізації історичної пам'яті, яка з часом мала б трансформуватися у пам'ять національну – шляхом усвідомлення певної спільності людей себе нацією. «Шістдесятники» розуміли шкідливість творення загальної для всіх історії у межах радянської тоталітарної ідеології. Радянська «еволюція» особистості була націлена на втрату людиною національної історичної пам'яті. Втрата національного минулого забезпечувала перехід нації у небуття, заміщення її інтернаціональним «ніщо».

Для Ліни Костенко проблема минулого українського народу пов'язана з розумінням культури, яка, «відіграючи історичну й космічну роль, є чинником історичного і космічного буття» [4, с. 164]. За її переконанням, генетичний історичний код української нації зафіксований у слові. Поза межами слова пам'ять зазнає анемії, що може призвести до знищення нації. Символічно ця ідея заявлена на початку першого розділу роману у віршах «Маруся Чурай». Під час зображення пожежі в Полтаві висловлюється припущення, що в її полум'ї було знищено книги й свідчення про українську історію, принаймні факти про життя легендарної Марусі Чурай. Дослідниця з Канади М. Романець вважає, що саме пожежа у Полтаві 1658 року є лейтмотивом і ключовим образом роману [3].

В романі у віршах «Маруся Чурай» Ліна Костенко активізувала й осмислила чоловічий та жіночий національні українські типи. Це відкрило проекцію української історії на гендерну площину, погляд на національну трагедію через «сутність таких моральних категорій, як вірність і зрада, мужність і малодушність, жертвність і себелюбство» [2, с. 11]. Жіночий генетичний тип у романі сконструйовано на основі образу Марусі Чурай, реальність якої в українській історії до сьогодні залишається ні спростованою, ні доведеною. До образу легендарної Чураївни зверталися Г. Квітка-Оснот'яненко, Л. Боровиковський, М. Старицький, С. Руданський, О. Кобилянська. Однак лише Л. Костенко вдалося побачити особисту драму Марусі в контексті української історії, не просто поєднавши їх, а взаємообумовивши. Роман спонукає думати про можливість існування постаті Чураївни якщо не в реальній історії України, то в міфологічній, не менш важливій, адже вона конденсує історичні факти, а також забезпечує створення національної міфологеми, без якої не мислимий націогенез.

Чоловічий національний тип формується у романі Ліни Костенко під знаком двійництва. В образі Гриця протиставлено дві протилежності – мужність і зрадництво:

*Грицько ж, він міряв не тією міркою.  
В житті шукав дорогу не пряму.  
Він народився під такою зіркою,  
що щось в душі двоїлося йому [1, с. 19].*

Мужність асоціюється з його військовою діяльністю, зрадництво – з приватним життям: повернення до матері, яка знищує у ньому героя (каструючий материнський комплекс). Проблему роздвоєння Гриця пояснено у традиційній для періоду української козащини площині: козака не лякають кулі, він боїться повсякчасного побуту, що асоціюється з жіночою сутністю, звідси ідея недопущення жіноцтва на Запорізьку Січ:

*Під Берестечком бився ти сміливо.  
Під Зборовом також і над Пилявою  
своє ім'я ти не покрив неславою  
(...)  
А він і сам себе не впізнає.  
– Не смійся, – каже. – Так воно і є.  
Не так ті кулі козаку страшні,  
як це щоденне пекло метушні [1, с. 61].*

Двійництво призводить Гриця до загибелі: Маруся готує собі отруту, яку той випиває. У сцені його смерті одночасно поєднано мимовільне вбивство (Маруся не зупиняє Гриця) і самогубство (можна припустити, що Гриць інтуїтивно знає, що п'є).

Протилежністю Грицеві є Іван Іскра, не позначений типово українським національним чоловічим кодом двійництва. Іван – не коханий, а друг – не долучений до жіночого. Почуття до Іскри не мають сексуального характеру, тому позбавлені двозначності. Іванова «безстатевість» компенсується його гендерною роллю – він побратим. Призначення Іскри – рятувати рідну землю і Марусю як носія національного, що виключає сексуально-любовний дискурс, у якому можлива зрада за рахунок неконтрольованого бажання різних сексуальних партнерів. Іван – не люблений Марусею чоловік, людина однієї з нею крові. У романі Ліни Костенко чоловічий тип розкривається у площині жіночого простору як домінуючого.

У тексті пропонується два варіанти жіночого: жінка, до якої чоловік відчуває фізичне / сексуальне бажання (Галья), і жінка, яка маркується у чоловічому світі як об'єкт духовності (Маруся). Перший варіант жіночого єства активізується мовленням другого. Саме Маруся розділяє себе як жінку для душі / пісні й Галю як жінку для тіла / репродуктивної ролі:

*Таку м'якеньку і теплу, як перестиглу грушу,  
Щоб тільки дивилася в очі і ні про що не питалась.  
Приніс чоловік додому свою потовчену душу,  
А жінка, як подорожник, до всіх виразок приклала.  
Що в неї й хата не хата, а так – прикалабок раю.  
У неї – на двох глупоти, у нього – розум на двох.  
У цьому твердому світі він, може, ніякий, скраю,  
Зате як прийде додому, – для жінки він цар і Бог [1, с. 47].*

Власну жіночість Маруся розуміє в контексті батьківського коду, що визначає її мужність, рівну чоловічій. Для батька сила асоціювалася з реальною боротьбою зі зброєю в руках, для неї метафізичною – словом / пісню. Маруся не бореться словом, але стає моральною підтримкою чоловіку-героєві. Ініціація слова як оберега національної історії відбувається для неї після загибелі батька:

*...пішов у смерть – і повернувся в думі,  
і вже тепер ніхто його не вб'є.  
І десь в ті дні, несміло, випадково,  
Хоч я вже й пісню склала не одну,  
Печаль моя торкнула вперше слово,  
Як той кобзар торкав свою струну [1, с. 41].*

У словах Марусі присутня асоціативна пара «її слова» й «пісня кобзаря». Таке зіставлення логічне, адже кобзарська пісня була одним із варіантів збереження міфологізації української історії.

Ліна Костенко подає національну історію крізь призму особистості головної героїні. Любовна трагедія Марусі нерозривно пов'язана з національним простором. Усвідомлення вартості Марусиної пісні присутнє у словах гетьмана, який визначає потрібність її слова у період війни:

*Про наші битви – на папері голо.  
Лише в піснях вогонь отой пашисть.  
Таку співачку покарать на горло. –  
Та це ж не що, а пісню задушить! [1, с. 88].*

Зі зрадою Гриця дівчина втрачає голос, що асоціюється із утратою голосу й Україною. Так переплітаються реальне мовчання Чураївни й містичне мовчання України, обумовлені відступом чоловіка / героя. Зрада символічно каструє і самого хлопця. Обравши іншу жінку, Гриць відчуває власну чоловічу неспроможність. Саме сексуальне безсилля активізує його совість:

*То слава ж Богу, що боронить звичай  
чіпати дівку. Я ж би і не зміг.  
Палив мене такий великий відчай,  
отак би встав та й безвісти забіг!* [1, с. 66].

У романі «Маруся Чурай» присутня ідея жіночого намагання дорівняти чоловіка собі. На всі закиди подруг про непотрібність чекання Гриця з походу, натяки матері про його невірність героїня відповідає словами: «Він козак. Він лицар» [1, с. 44]. Традиційно таке намагання закінчується трагічно. Герой не здатен побороти свої «дві душі», він не рівня жінці. Так само, як героїні Лесі Українки, Лінина Чураївна обирає шлях непростощення зради. Для Марусі вибачити провини коханого – те саме, що вбити його. В обох випадках жінка втрачає владу над словом. На прохання Гриця повернутися до нього вона відповідає:

*– Іди до неї. Будеш між панам.*  
*А я за тебе, Грицю, не піду.*  
*Це ж цілий вік стоятиме між нами.*  
*А з чого ж, Грицю, пісню я складу?!* [1, с. 74].

Власна трагедія Марусі-жінки заступає потребу України (чоловіків) у її пісні. Маруся обирає втрату голосу – вбиває Гриця. Однак Ліна Костенко переконує, що жінка-митець залишається берегинею української історії навіть у своєму мовчанні. Тому не дивно, що крізь призму свідомості Марусі, яка мовчить, авторка відтворює наступні історичні події, а також подає опис тогочасної України. Це стосується подорожі героїні на прощу. Реальне подорожжання супроводжується містичним, і це допомагає сформувати кілька часових площин історії України: її минуле / майбутнє – славетне (символом є золотoverхий Київ) та сучасне окреслене протиставленням надземного й підземного міста. Надземне символізує смерть, підземне є вмістилищем вітального й духовного життя (образ діда в підземній балці).

Під час прощі Марусю супроводжує мандрівний дяк – генератор національної історичної пам'яті й чоловічої сексуальної сили. Ці два начала переплітаються і доповнюють одне одного. Складається враження, що дяк конденсує у собі риси двох протиставлених чоловічих образів роману – Гриця (сексуальне) та Іскри (героїчне). Проявлення цих двох сутностей відбувається крізь призму образу Марусі: їй він розповідає особисту історію життя, переплітаючи з минулим України, до неї відчуває сексуальний потяг:

*Щастить же людям. Ех, ти, дяче, дяче!*  
*Не був би ти самотнім на віку,*  
*Якби хоч раз в судьбі своїй бродячий*  
*Зустрів колись ти дівчину таку.*  
*Не подивуй, коли я раптом зникну.*  
*Боюсь печалі, що до тебе звикну* [1, с. 119].

Отже, роман у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко зорієнтований на подолання двох загрозливих тенденцій, що існували в радянській системі: духовної відстороненості від світу й втрати національного. Його антиколоніальна спрямованість націлена не так на бунт проти імперського (деконструктивні по рухи), як на намагання збереження національного через міфологізацію української історії. Українське міфологізоване не як абстрактно-знеособлене, а як індивідуальне «я», індивідуалізоване не тільки в особистісному контексті, а й у гендерному. Маруся Чурай – жінка-мисткиня – є носієм національного світу (українська національна душа, що реалізується через пісню), та жінка з її бажаннями любові, материнства.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Костенко Л. Маруся Чурай / Ліна Костенко // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – К. : Наук. думка, 2000. – 272 с.
2. Кудрявцев М. Митець і час: ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко / Михайло Кудрявцев // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 11–12.
3. Романець М. Постколоніальні історичності: поетика і політика місця в «Марусі Чурай» Ліни Костенко / Марина Романець // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство. – Чернівці : Рута, 20003. – С. 57–60.
4. Саєнко В. Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі / В. Саєнко // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2004. – Випуск 16. – С. 164–168.



УДК 821.161.2 Жил(045)

Карина Сардарян

**ОСОБЛИВОСТІ СУСПІЛЬНОЇ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ПОЗИЦІЇ  
І. В. ЖИЛЕНКО ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ МИСТКИНІ  
(НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ СПОГАДІВ «НОМО FERIENS»)**

*Статтю присвячено дослідженню особливостей суспільної та літературно-критичної позиції гідної представниці шістдесятників – І. В. Жиленко. Книга спогадів мисткині «Номо feriens» є документальним свідченням, в якій висловлено естетико-філософську позицію І. Жиленко стосовно багатьох актуальних питань, також присутні епістолярні рецензії творів колег, що є різновидом письменницької літературно-критичної діяльності.*

**Ключові слова:** літературно-критична позиція, епістолярні рецензії, шістдесятництво, книга спогадів, естетико-філософська позиція, літературний процес.

*Статья посвящена исследованию особенностей общественной и литературно-критической позиции достойной представительницы шестидесятников – И. В. Жиленко. Книга воспоминаний поэтессы «Номо feriens» является документальным свидетельством, в котором выражено эстетико-философскую позицию И. Жиленко по многим актуальным вопросам, также присутствуют эпистолярные рецензии произведений коллег, являющиеся разновидностью писательской литературно-критической деятельности.*

**Ключевые слова:** Литературно-критическая позиция, эпистолярные рецензии, шестидесятники, книга воспоминаний, эстетико-философская позиция, литературный процесс.

*This article deals with the research of particularities of social, literary-critical position of a worthy representative of the sixties – I. V. ZHYLENKO. The book of reminiscences «Номо feriens» is a documentary evidence, which demonstrates the aesthetic and philosophical position of I. V. Zhylenko on a number of issues of current importance. There are also present reviews of epistolary writings of her colleagues, which is a kind of literary-critical activity.*

**Key words:** literary-critical position, epistolary reviews, the sixties, a book of reminiscences, aesthetic and philosophical position, the literary process.

Серед письменницького покоління, яке сформувалося в часи «відлиги» 1960-х років, яскраво виділяється постать Ірини Володимирівни Жиленко. І. В. Жиленко залишила вагомий слід в українській літературі другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст., збагативши її високомистецькими творами. Творчість однієї з найкращих письменниць другої половини ХХ ст. – першої половини ХХІ ст. І. Жиленко відіграла значну роль у розвитку літературної традиції. Доробок письменниці є унікальним явищем в історії української літератури, оскільки містить істотно різні твори, як за жанром, так і за стилізованими особливостями.

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 І. Жиленко такі науковці, як М. Жулинський [3], Д. Дроздовський [1], М. Коцюбинська [5], Д. Кишинівський [4], М. Штолько [7]. Втім творчість І. Жиленко не здобула адекватного висвітлення у вітчизняному літературознавстві, так і загалом у дослідженнях літературознавців радянського періоду. Свідченням цього є вкрай обмежена кількість відповідних праць. Таким чином, актуальність теми статті продиктована потребою висвітлення творчості І. Жиленко як релевантного сегмента сучасної літературної картини.

Творча спадщина Ірини Жиленко є цінним джерелом до вивчення як життєвого шляху мисткині, так і найважливіших подій у житті українців. Саме тому досить важливим є досконале дослідження творчості І. Жиленко, що стосувалися як важливих аспектів життя письменниці, так і проблем загальнонаціонального масштабу.

Книга спогадів І. Жиленко «Номо feriens» є своєрідним осмисленням минулого, витвореного на опрацюванні спогадів, листів, щоденникових записів, власної долі. «Номо feriens» є не лише цінним автентичним джерелом для омислення творчої індивідуальності письменниці, а й важливим матеріалом для вивчення історії української літератури і суспільної думки ХХІ ст. Епістолярна спадщина І. Жиленко цінна для дослідження окремих сторінок життєвого і творчого шляху письменниці та її друзів, колег, творчої інтелігенції. Окрім інформації особистого характеру, книга спогадів розкриває різнопланові літературні, наукові, навіть політичні погляди мисткині та її оточення. «Згадки, як блискітки, як імпре-

сіоністичні мазки», допомагають авторці витворити з них картину життя інтелігенції 60-х років. Вони надають спогадам ефект оживлення, документалізму, присутності. Герої постають реальними.

У реальній українській історичній дійсності придушувався вільний вияв особистості, тому українські митці залишалися нібито притемненими. Через те інтимні документи, якими є спогади, листи, щоденникові записи, відіграють значну роль у осмисленні особистості митця, історичного шляху української літератури, її специфіки та всього багатства. Водночас дослідження епістоляріїв має важливе значення як особисте свідчення, не підвладне цензурі. Більш того, ключ до поетичного світу Ірини Володимирівни Жиленко слід шукати у книзі спогадів «Номо feriens».

Спогади І. В. Жиленко вирізняються новизною, сміливістю та оригінальністю мислення. Саме Україна надихала мисткиню на творчість. І. Жиленко порушила чимало суспільних проблем, навколо яких точилися дискусії. Письменниця не лише виносила проблему на розсуд читачів, змушувала думати над проблемою, а й розкривала її суть та актуальність. Ірина Жиленко у книзі «Номо feriens» використовує історичні факти минулого та факти сучасного її життя, вона відкрито виявляє свою патріотичну позицію. Роздуми майстрині слова позитивно впливають на читача, змушують задуматися над порушеними питаннями.

У книзі спогадів (у роздумах авторки, листах, а подекуди і в щоденнику) авторка відтворює розпорошені влучні міркування про творчість сучасних їй письменників. Саме міркування мисткині доповнюють картину життя визначних постатей української інтелігенції. Авторка відтворює епістолярний діалог, ілюструючи водночас відповіді реципієнтів на оцінку їх діяльності, читач має змогу спостерігати реакцію адресатів (їх родичів).

І. Жиленко порушувала проблеми української літератури, зокрема акцентувала увагу на ідейно-тематичній обмеженості митців у радянські часи. У листах та щоденникових нотатках авторки досить часто згадуються імена представників не лише українського письменства та інтелігенції. Досить назвати імена, які зустрічаються в епістоляріях, щоб зрозуміти всю цінність історико-культурного контексту книги спогадів письменниці: І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, Ліна Костенко, М. Жулинський...

Перегляд та аналіз творчої спадщини українських митців, висловлені у листах, щоденникових записах чи міркуваннях мисткині, не були елементарною констатацією вад і позитивних якостей. Увесь епістолярний масив, в якому наявні листи як жанр літературної критики, так і приватні кореспонденції, свідчить про вболівання І. Жиленко за долю української літератури, культури, країни загалом.

Можемо виділити у книзі спогадів критичні самооцінки власних творів самої поетеси, так і оцінки творчості сучасників як різновид письменницької літературно-критичної діяльності Ірини Жиленко, що зафіксована в епістолярній формі. Беззаперечно, подані оцінки не вичерпують усього ряду проблем літературної критики, однак вплив критичних міркувань І. Жиленко є неспростовним та залишає помітний слід в українській літературі. Можна стверджувати, що літературна критика І. Жиленко, – різновид її письменницької діяльності, що продиктована потребою усвідомлення сенсу власної творчості, місця шістдесятників у літературному процесі, допомагає осмислити поточне культурне життя, як оцінювалися твори сучасників, осмислювалися взаємини митців, формулювалися ключові теоретичні засади літературно-критичної думки.

На особливу увагу заслуговують «критичні відступи» – роздуми мисткині про стан української літератури. Згадка про «Країну поезії» – кінець 50-х – початок 60-х років, коли майже вся Україна вибухнула поезією. Поетеса пояснює, що поезія у ті часи була єдиною формою протесту, крім того, вона заповнювала собою «порожню нішу душі радянської людини, спраглої інформації і правди» [2, с. 122].

Авторка підкреслює, що шістдесятникам пощастило увійти в літературу в час найвищої потреби суспільства в поезії: «В цьому наше величезне щастя. 61-й – 62-й роки винагородили нас (наперед) на всі наступні лихоліття. За ці три роки сонця ми зросли (і політично, і культурно), зміцніли і загартувались. Викорчувати шістдесятництво з радянського літературного поля вже було неможливо» [2, с. 123]. Водночас вона пояснює суть шістдесятництва: «Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не «школа». Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльності – людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники – кожен по-своєму – несли нове!» [2, с. 124].

Ірина Жиленко спростовує звинувачення шістдесятників наступними поколіннями у соціологізмі й ортодоксальності: «Іншими літератори 60-х років бути не могли. У в'язниці («тюрмі народів») передусім народжується волелюбна поезія. Нам не вистачало свободи і ми писали про свободу (в чому Ірина Жиленко була майже патологічним винятком)» [2, с. 124]. Мисткиня зазначає: «А ми були і залишилися сивіючими кентаврами, для яких мало лише «національного», але які і без «національного» не мислять ні життя, ні мистецтва» [2, с. 339]. І. Жиленко зауважувала на прогалинах у знаннях, що було пов'язано з ізоляваністю тодішнього суспільства, і коли вже видавалася можливість отримувати ці духовні цінності, вона не жаліла навіть останніх грошей. У покоління шістдесятників був великий потяг до самоосвіти, вони тягнулися до світла, до знань.

Письменниця підкреслює, що залишаються не «школи», «течії» та «покоління» – «а велика література великого народу та її славні (окремі) імена. Боже вино!» [2, с. 265].

Кінець 60-х – початок 70-х років ХХ ст. Ірина Володимирівна визначає як період «боргової ями», в якому знаходилось українське письменство: «Сплатив відкупне – то хоч не випустять на волю, але підхарчують. Не сплатиш – харчуйся корінцями і закопуйся якнайглибше. Ми були неплатоспроможними. Вигребли собі глибочезну затишну нірку і (опозиційно!) обжились. Бунтує той, хто не має сили жити в рабстві. Той, хто, ризикуючи життям, намагається видряпатися на волю...» [2, с. 625]. Тим часом, з оцінки письменниці цього періоду прочитується її впевненість у тому, що генії були за будь-яких складних часів та державних устроїв. Навіть радянська доба дала світові чимало славетних імен: «Це були ті, що не платили відкупного, а забивалися глибоко в себе, відкриваючи там свій світ і всесвіт, своє високе творче небо. Бо коли душа прекрасна – прекрасний і світ!» [2, с. 626].

Саме в сімдесяті роки у мисткині з'являється примирення з недрукабельністю власних творів, байдужість до визнання, і вона записує у щоденнику: «Немає ні матеріального благополуччя, ні затишку, ні дозвілля, ні успіху – нічогісінько. А що ж є? – Життя, творчість, любов, материнство. Отже – щастя!» [2, с. 626].

Дійсно, у той період оптимістичних записів у щоденнику життєрадісної поетеси обмаль, але вони були, оскільки в житті для неї найголовніше – творчість: «Моя творчість – глибоко індивідуалістична і людяна. Щоправда, в ті часи – скорботно-печальна» [2, с. 628]. У той період, як зазначає письменниця, вона писала апокаліптичний цикл віршів про кінець світу під назвою «Помпея». З приходом весни апокаліптичні твори перейшли у фантастично-нереальні (цикл «Казки золотої кропиви»), І. Жиленко зізнається: «Закон рівноваги: що страшнішою стає реальність – то глибше я увиходжу в себе, в мистецьке сектантство, то найфантастичнішими і не реальнішими стають мої вірші», і продовжує: «не перестаю дивуватися тупості тиранії. Ну, кому і що лихого заподіяла ота «золота кропива», яку теж довелося зліквідувати на вимогу редакторів, назвавши цикл «Казки на заході сонця?»» [2, с. 628]. Звичайно, видавців дратувала сумна інтонація віршів Жиленко, оскільки від авторів вимагали бадьорих творів, в яких би лунала віра в майбутнє, тому, не розраховуючи на друк, вона писала безкорисливо. Ірина Володимирівна свідчить, що у ті часи митці не очікували винагороду за свою діяльність, але кожен послідовно йшов своїм шляхом. Приголомшливим висновком підсумовує поетеса 70-ті роки: «Я – підпільна людина? Довго ж мене довелося гамселити і життю, і людям, аби вибити з мене мене справжню ...» [2, с. 443].

Підкреслимо, творче змагання І. Жиленко із колегами по перу полягало в заповненні тематичних прогалів у тодішній літературі. Завдяки цій здоровій конкуренції поетеса виходить на вищий рівень творчості. Перш за все І. Жиленко цінувала творчість обдарованих митців.

Мисткиня оцінює сучасний стан літератури: «У нашій літературі зараз багато цікавого. Ми не жебраки. Приходять люди з великим мистецьким смаком, і цим людям уже огидне заримоване базікання, бур'янидло метафор задля метафор, притягнені за вуха асоціації, пікантні «знахідки», глибокодумність на порожньому місці і штучна ускладненість. Їх не влаштовує класичний вірш і всесказаність (коли автор повідомляє все, не залишаючи читачеві нічого для співтворчості)» [2, с. 266].

Письменниця захищає молоде покоління літераторів, зазначаючи, що ми живемо у прискореному темпі, а людська мова є надто повільною для нового темпу життя, тому, можливо, є доречним використання сленгу та мовних символів, коли за сказаним виникає в уяві цілий сюжет або речення. Поетеса визнає потяг літераторів до економного слововираження, розвиток полісемічного слова як неминучий за умови дотримання митцем гарного смаку. «Залишаються справжні. І кожен уже буде собою, а не носієм сьогочасної поетичної моди. Буде поетом» [2, с. 267].

Але нестерпно мисткиня ставиться до тих модних письменників, що не відчувають відповідальності перед читачем за свої твори, заперечуючи її виховне значення. Крім того, безглуздя вона вважає невизнання «модними», «зручнотравними» письменниками класиків літератури.

Крім того, у мисткині є критичні оцінки деяких сучасних літературних явищ, які пов'язані зі змінами у суспільному житті людства, а саме: інформаційний простір найчастіше насичений «брехливою» інформацією, «замість життя – екрани моніторів», прискорення життєвого темпу нищить духовність людини, пропагується ідеологія задоволення плоті – все це відбивається у літературі, яку письменниця називає «літературщина».

Не можна не помітити у епістолярній спадщині Ірини Жиленко активного обміну з Володимиром Дроздом літературними та естетичними враженнями. Так, у листі до чоловіка І. Жиленко докладно переповідає фільм О. Довженка «Тіні забутих предків», ділиться враженнями від прочитаного, рекомендує йому найцікавіше. Підкреслимо, що листи І. В. Жиленко до чоловіка, доньки та друзів містять роздуми поетеси про природу; сенс мистецтва, культури, краси; важливі умовиводи з прочитаного, матеріал, орієнтований на інтелектуального читача. Іноді у листи до чоловіка включені рецензії, отже, ми маємо авторську критику української літератури в особах. Крім того, І. Жиленко віддавала належне талановитості друзів, любила своє оточення. З українських письменників виокремлює І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, В. Стуса, Г. Тютюнника, Л. Костенко, Є. Коротича, Є. Гуцала, І. Дзюбу, В. Шевчука, В. Дрозда та ін.



Маємо щоденникову згадку мисткині про письменницький пленум 16 січня 1962 р., на якому поряд з «маститими» Гончарем, Стельмахом та ін. виступав І. Драч, який на той час не мав жодної збірки, ділився своїми думками та поглядами на літературу. На пленумі згадували імена Л. Костенко, Вінграновського, Коротича, Гуцала й інших молодих творців. Зауважує Ірина Жиленко, що Гончар доброзичливо та справедливо оцінив творчість молодих митців. Двадцятирічна поетеса мала свою точку зору на творчість колег по перу: «В них (віршах молодих – І. Ж.) багато вболівання за народ, глибоких роздумів над його минулим і майбутнім. І далі: «...вони є прямими духовними нащадками Кобзаря». Це мені нагадало мою ситуацію. Адже в мені завжди відмічають «емоційність», «жіночність» і т. ін. Але ніяким чином не «розум» [2, с. 106].

13. XI. 61 року І. Жиленко занотовує у своєму щоденнику: «В «Літературній газеті» дві рецензії на молодих (Драча, Вінграновського, Сингаївського і Коротича). Студія С. Крижанівського дуже загальна, хоч і непогана. Цитує, переважно, ура-патріотичні рядки. А Микола Шеремет – справжній осел. Цитувати довго і бридко. Але деякі місця – не просто несмак, але і політичний донос» [2, с. 100]. Звичайно, письменниця протестує проти рецензій, в яких критикують творчість Драча та Вінграновського: «А Вінграновському дісталось навіть більше, ніж Драчеві. Його символічна поезія просто як стовідсотковий спирт для неп'ючих» [2, с. 100].

Високо оцінила І. В. Жиленко творчість Є. Плужника, поетеса проводить асоціацію Є. Плужник, який один проти цілого світу – Ісус – один за цілий світ. Характеризуючи поему «Галілей», яку Плужник написав у 27-річному віці, І. Жиленко акцентує на винятковості поета: «Якісь вражаючи велетенські амплітуди маятника душі від «малості» і «тихості» – до... Галілея. Від ненависті й огиди до людей – до самовідданої жертвовності заради них же. Стати гноєм, на якому зійде майбутня людина! Від усамітнення – до кровного, аж болісного, зв'язку з каліками, торгівцями, службовцями, з тим самим убогим обивателем, якого він так ненавидить. А який простір! Він пише про таке незначне: свою кімнатку, примус, пальто, черевики, вогні кафе, старців – здавалося б, усе це локально-кінечне. І раптом кімната його, виявляється, не має жодної стіни, і він бачить «тишину до останнього дна». І тремтить на протягах простору і часу. Боротьба і примирення, жорстокість і ласкавість, виправдання насильства в ім'я ідеї і заперечення його всім своїм внутрішнім інтелектуальним гуманізмом. У цій поемі є все, що є в душі живої людини, все – окрім літератури, вірша заради вірша, «барської» келійності індивідуума» [2, с. 474]. Більш того, поетеса виконує порівняльний аналіз поезій Плужника та Рильського, відмічаючи схожі та відмінні риси стилю митців: «Досі я чомусь знаходила в них багато спільного, принаймні осінні мотиви, філософічні тощо.

І...о Боже! Рильський після Плужника був мені, мов розбавлений лимонад проти доброго вина. Все помінялося місцями. Виявилось, декадент зовсім не Плужник (як нам втовкмачували критики і наставники), а саме Рильський. Відстороненість від людини, від життя – якась урочиста, порожня і самовдоволена. Літературність, штука задля штуки. У його комфортабельному самоспогляданні щось аж мовби жорстоке, як-от у рибальських і мисливських сонетах. Себо – естетська і погідна рівновага за будь-яку ціну.

1925 року Плужник пише «Галілея», охоплюючи своїм поетичним зором усіх і всіх.

А Рильський того ж року пише якісь заестетизовані, але внутрішньо холодні поезії.

...Плужникова рівновага – це примирення через конфлікт і між конфліктами. Рівновага Рильського – примирення поза конфліктом і без конфлікту. Свої духовні «шпилі» Рильський не долає, а обходить» [2, с. 475], поетеса зауважує, що за віршем Рильського не бачить особистості, його «суспільні» вірші не переконують у правдивості почувань автора. І. Жиленко продовжує: «...і в Рильського, і в Плужника – класичний, дуже простий і чистий стиль. Але в Рильського він – як на долоні, без жодних таємниць. А простота Плужника дуже складна й особистісна. Його впізнаєш мало не з одного рядка. Анатоль Франс сказав (немовби про Плужника):

Простий стиль подібний до білого світла. Він складний, але не виказує своєї складності.

Так, навмисне не виказує. Але ця райдужна складність нагадує про себе, просвічує сама крізь його вірші і примушує вдивлятися (вчитуватися) пильно і зачаровано» [2, с. 475].

Літературно-критична есеїстика в листах І. Жиленко та В. Дрозда набувала різноманітних форм. Передусім – це відгуки на прочитане, побачене. Критично оцінює переклади, вказуючи на переказування та пояснення віршів перекладачами. Стосовно поезії І. Жиленко зазначає, що менше слів – то більше поезії: «Це мусять бути якісь дуже прості і скромні слова, але надзвичайно точного поділяння і вагомого вмісту. Як жест, міма, ієрогліф. Тоді це поезія. Так писали японці й китайці, в них учились Ахматова і Рільке. У нас так писав Плужник. Коли ж так не виходить – то всі наші заняття поезією перетворюються на душевну клоунаду. Ми скачемо перед очима читача, показуємо фокуси, немислимо викручуємо хребти – в кого карколомніше. І годі щось зрозуміти у наших клоунадах, бо ми й самі не розуміємо, бо й нічого там розуміти. Нам нічого сказати, бо немає нас, ми порожні і зневірені. І хочемо, щоб зрозуміли, ще й полюбили, нашу порожнечу і зневіреність. Бо ж ми самі обожаємо нашу порожнечу і зневіреність. А людям вистачає своїх порожнеч. Нами вони хотіли би виповнити себе. А як заповнити порожнечу порожнечу?» [2, с. 448].



У листі до чоловіка 9.III.65 р. дорогоцінною є оцінка твору та рекомендації В. Дрозду. Поетеса пише: «Читаю твій новий роман, і з кожною новою сторінкою отримую все більше підстав поважати тебе глибоко і серйозно. Ти незрівнянно виріс. У цій речі вже майже немає зайвих слів, все зібрано, струнко і строго. І дивовижні кінематографічні знахідки, як, приміром, борсання механічної іграшкової машинки під стільцем. Велика напруженість руху. Але хотілося, аби було тихіше. Без жодних авторських розумувань «з приводу»... не треба тицяти читача носом у цю ситуацію, він і сам бачить, розуміє, відчуває... Ота фраза: «безнадійна боротьба руху з мовчазним увіковіченим спокоєм» – зайва. Коли автомобільчик перекинувся коліщатками догори – в цьому є щось таке безпорадне, кафкіанське.

Бо це рух «вхолосту», безнадійний і марний. Усе це зрозуміло без слів. А ти пишеш далі:

... колеса шалено полоснули порожнечу... не лишилось ні сили, ні бажання, ні пристрастей...

Мені здається, що ці слова зайві, бо це тільки «слова». Ще і ще лаконічності, чоловічої стриманості, виважування кожного слова. Більше довіряй паузам, підтексту, довіряй, врешті, читачеві. Головне – показати рух, а не описувати його рухливими словами, т. зв. скаженізмами.

Ще не дочитала. Але, відклавши рукопис, сказала собі: «Добродійко Жиленко, ви мусите погодитись з тим прикритим фатом, що у вашій молодій родині, здається, двоє геніїв, а не один» [2, с. 529].

З листа від 11 липня 1964 р.: «Прочитала твою нову річ. Є прекрасні, точні спостереження і епізоди. Але ж... без-про-світ-ність, аж вмерти хочеться. В житті так не буває. На кожну ложку дьогтю все ж є джжка меду. Оптимізм притаманний людині, як і потреба їсти. А твої герої – якісь сомнамбули, загрузлі в «мерзості», вічні душевні мученики. Мученик ти, Володьку, і своє мучеництво переносиш на героїв. Ну, не може твій Горчак постійно бути отаким. Йому ж 20 років. Зриви – це безперечно. Але ж зриви – з чогось... А те, з чого він «зривається», – це життя, складне і просте водночас, і не суцільно чорне, а багатобарвне. Якийсь на всьому творі немовби брак любові. Відчуженість від того, про що ти пишеш. Тому в читача (принаймні, в мене) – недовіра до душевних терзань твого героя. Ти не умієш його «реабілітувати», бо, врешті, письменник – завжди адвокат своїх героїв, навіть негативних.

Але сцена гри в шахи – вражаюча. Сила! Ти таки – кінематографіст...» [2, с. 376].

Хотілося би підкреслити таку важливу складову цього листування, як тяжіння поетеси до епістолярних рецензій, що, скоріш за все, пов'язано з тим, що творили митці в умовах несвободи.

Ось уривок з листа I.X. 65 р., де Ірина Жиленко оцінює романи Володимира Дрозда «Білий кінь Шептало» та «Ван Лаук»:

«...Я, хоч і зарікалась оцінювати твої твори і вступати з тобою в дискусії (бо ж кожна мою, не згодні із твоєю, думку ти трактуєш як «дитинність»), але мушу визнати, що це – вищий щабель від усього тобою написаного. Як і «Білий кінь...», «Ван Лаук» весь на нервах, важкий і гострий. Ця футбольна Касандра – це жахливо! Це жахливіше, ніж антична Касандра, бо це Касандра дрібниць, житейського сміття, але й таких Касандр не треба людству. Більше не буду писати нічого, бо справжні твори неможливо розкласти по критичних полицях» [2, с. 570].

Варто зазначити, що епістолярні дискусії мали мету – творити та шукати істину. Як писала Ірина Володимирівна до чоловіка: «наші темпераментні натури не витримують дискусій віч-на-віч. Одразу переходять «на личности» [2, с.377]. Звичайно, вона гостренько іронізує, на що Володимир Григорович «скептично посміхався», «бо жінці суперечити – не дай Боже!».

У листі Ірини Володимирівни до чоловіка зустрічаємо оцінку книги К. Зелінського «Поэзия как смысл», котру характеризує як нікчемну, попри яскраву «словесну еквілібристику», до якої вдається автор книги. Для І. Жиленко на першому плані – зміст, що має переконати читача в істинності матеріалу, запропонованого його увазі: «Словесна еквілібристика, яскрава, але нікчемна. Вона мене абсолютно не переконала у важливості та істинності індустріально-наукової перебудови поезії. Автор підводить поезію і науку під один дах – культуру. З таким же успіхом можна поєднати любов і виделку. Виписала хіба що двійко афоризмів, які свідчать не так про глибину думок автора, як про дотепність...» [2, с. 376].

Епістолярії І. В. Жиленко, що є документальним свідченням, фіксують багатопланову діяльність талановитої письменниці, є різновидом її літературно-критичної діяльності, висловлюють естетико-філософську концепцію мисткині з елементами літературних семінарів, що оздоблені цитуванням власних віршів та творів колег-однодумців, крім того, авторка у листах повідомляє чоловіка про новини культурного життя свого мікрокосму, дає власну оцінку подіям, що відбуваються у суспільстві.

Авторка постає перед читачем у кількох іпостасях: Жиленко-філософ, лірик, «фея карнавалу з елементами хуліганства», літературний критик. Справді, мисткиня зазначає: «Я завжди була «кішкою, що гуляла сама по собі». ...При моїй зовнішній догідливості (кожному здається, що він може впливати на мене і вчити) – всередині я – твердий горішок» [2, с.725].

І. Жиленко часто звинувачували у «невтручанні» в громадське життя, так, дійсно, вона визнає, що її творчість скерована на гуманізм, а це є найголовнішою суспільною справою, тим більше, що точок дотику з так званою «громадянською боротьбою» письменниця не мала.

Ірина Володимирівна, хоча й акцентує на своїй аполітичності, фактично є суспільно активною особистістю, оскільки: по-перше, оцінює суспільні явища дійсності, які помічає, та на які реагує, робить з

того висновки; по-друге, поетеса намагається змінити світ на краще, чому сприяє висловлення власної життєвої позиції та її неперевершена творчість. На нашу думку, книга спогадів, перш за все, крім формулювання власної концепції та змалювання біографічних і суспільно-історичних подій, розрахована на співпереживання та осмислення загалом, вилитого у творі; виробляє у читача естетичний смак, формування власного світовідчуття, змушує замислюватися над проблемами загальнонаціональними, привчає особистість вийти за межі «моя хата з краю».

Книга спогадів «Homo feriens» І. Жиленко є непересічним явищем української літератури, вагомим внеском в українську культуру. Дослідження українського літературного процесу неможливе без детального опрацювання багатой літературної спадщини такої знакової постаті, як письменниця, поетеса, літературний критик – Ірина Володимирівна Жиленко.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дроздовський Д. Поезія казкових сновидінь [Електронний ресурс] / Д. Дроздовський // ЛітАкцент. – 2001. – 11 трав. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/05/11/poezija-kazkovyh-snovydin/>
2. Жиленко І. Homo feriens : Спогади / Ірина Жиленко. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Жулинський М. Та, що молиться Богові віршами // Жиленко І. Євангеліє від ластівки: вибр. твори. – К. : Пульсари, 2006. – С. 4–30.
4. Кишинівський Д. Миновали Святого Ілью... (Из Ирины Жиленко) / Д. Кишинівський // Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=1931>
5. Коцюбинська М. Вікно у сад: «Вибране» Ірини Жиленко // Мої обрії: У 2 т. – Т. 1. – С. 106-122.
6. Сардарян К. Г. Епістолярії Ірини Жиленко в біографічному та історико-культурному контексті / К. Г. Сардарян. – Донецьк : Вид-во «Ноулідж», 2014. – 216 с.
7. Штолько М. А. Фемінність поезії Ірини Жиленко [Електронний ресурс] / М. Штолько // Поетичний клуб. – Режим доступу : <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=61&type=critiques>

УДК 821.161.2. 09

Тетяна Шарова, Олена Панкова

### КОСТЬ ГОРДІЄНКО: ХУДОЖНЄ ЗОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО ШЛЯХУ СЕЛЯНСТВА ПІД ЧАС РЕВОЛЮЦІЇ 1905 РОКУ

*У статті акцентується увага на художніх творах К. Гордієнка, в яких зображено історичний шлях селянства під час революційних подій 1905 року; наголошується на тому, що автор показує у творах особливості революційного руху на Україні за допомогою поєднання соціального та національно-визвольного; розкривається те, що творчість Костя Гордієнка є помітним явищем в історії літератури.*

**Ключові слова:** історичний роман, революція, селянин, українське село, трилогія.

*В статье акцентируется внимание на художественных произведениях К. Гордиенко, в которых изображены исторический путь крестьянства во время революционных событий 1905 года; подчеркивается, что автор показывает в произведениях особенности революционного движения на Украине с помощью сочетания социальной и национально-освободительного; раскрывается то, что творчество Костя Гордиенка является заметным явлением в истории литературы.*

**Ключевые слова:** исторический роман, революция, крестьянин, украинское село, трилогия.

*The article focuses on the literary works of K. Gordienko, which show the historical way of the peasantry during the revolutionary events of 1905; notes that the author shows in his works features of the revolutionary movement in Ukraine through a combination of social and national – liberating; is shown that Kost Gordienko's works are a remarkable event in the history of literature.*

**Key words:** a historical novel, revolution, peasant, Ukrainian village, trilogy.

Історичний роман зі всіма його тематичними і жанровими підвидами в літературі завжди посідав одне з головних місць. Проблеми історичної романістики активно обговорювалися у зв'язку з їх розробкою і вивченням у літературах, які, за свідченням дослідників, також активно опановували історичну тему для глибшого епічного осмислення тем сучасності.

Проводити паралелі між розвитком української історичної прози та інших художніх літературних традицій складно, але те, що кожна з літератур свого часу проходить етап осмислення історичної теми – факт безперечний. В українській прозі ця тема теж розробляється в різні періоди неоднаково і на різних рівнях [7, с. 77-78].

У радянській літературі художні твори на тему подій революції 1905-1907 років з'являються з середини 20 - х рр. ХХ ст. Перед авторами стояло завдання: з висоти соціалістичного сьогодення подивитися на революційну епоху, художньо відтворити події і процеси тих років. До того ж новий рівень знань про революцію 1905 року, сам досвід історії надавали і надають можливість митця всебічно показати характер і особливості боротьби селян і робочих проти соціального зла.

У той час було дуже складно письменникам не повторюватися, розвивати традиції далі, збагачувати твори попередніх авторів не тільки новим фактичним матеріалом, але й ідейно-художнім досвідом. Як пише Л. Теракоп'ян, «інтерес до творів про минуле в наші дні справді величезний. Драматизм тієї пори поступається місцем ідиліям в реалістичному дусі. Людям важливо знати, від чого ми пішли, що залишилося позаду – там, за перевалом революції» [16, с. 25].

Своєрідністю вирізняються історико-революційні романи хронікального плану, серед яких авторитетне місце по праву належить роману-трилогії Костя Гордієнка «Буймир». «Вибух народного гніву, надії, ненависті і любові покликав до життя цілу хвилю творів, гранично актуальних за змістом, що прямо-таки світилися зсередини загостренням в них пристрастей... Цією свідомістю, романтичним і суворим пафосом «великого перелому» живився їх письменницький талант, визначалася схожість їх долі і партійність творчого пошуку» [15, с.144-145].

Проза К. Гордієнка ще не була предметом системних досліджень в українському літературознавстві, а серед невеликої кількості розвідок учених, які звертались до вивчення художньої організації його творів, слід назвати праці О. Зінченко, В. Романовського, В. П'янкова, О. Ющенко та ін. Увага дослідників зосереджувалася навколо незначних життєвих проблем К. Гордієнка та його родини (Л. Жикол, Ф. Кириченко, А. Ковтуненко, Я. Кривко, І. Маслов, В. П'янков, В. Панченко, В. Романенко, В. Романовський, Л. Смілянський, В. Стецюра, Г. Стукалова, Л. Тома, В. Фургайло, М. Шаповал, М. Шумило, О. Ющенко, В. Чаговець).

Історичні романи письменника здебільшого досліджувалися В. Іванисенком. Тема села у творчості письменника знайшла відгомін у роботах І. Шутова. Над дослідженням трилогії «Буймир» К. Гордієнка працювали І. Пащук, Г. Гельфандбейн, В. Оскоцький. Також досліджувалися й інші твори митця, зокрема: А. Гасв, Л. Коваленко – «Заробітчани», Г. Нудьга – «Буян», Д. Гольдштейн – «Діти землі», С. Журахович – «Дівчина під яблунею», Є. Кирилюк – «Автомат», Л. Прицкер – «Чужу ниву жала», В. Романовський – «Повість про комуну», М. Чеховий, Г. Юрченко – «Мудриголови» та ін. Але ці розвідки не є вичерпними: літературознавці часто зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать Костя Гордієнка залишається маловивченою.

В історії української літератури помітне значення належить К. Гордієнкові, художні твори якого наповнені подіями революційних часів 1905 року. Три взаємопов'язані романи письменника «Чужу ниву жала», «Дівчина під яблунею» і «Буймир» – це ціла історія українського села від початку сторіччя до Великої Вітчизняної війни включно. Події 1905 – 1907 рр. в Росії, зокрема на Україні, були неминучим результатом всього економічного і політичного розвитку країни після скасування. Перша революція епохи імперіалізму – один з найважливіших етапів боротьби робочих і селян за своє соціальне і національне звільнення.

М. Острик намагається віднайти спільні риси романів К. Гордієнка, зазначаючи при цьому, що герої романів різні особи, які мали виконати одне завдання – виборювати волю: «Герої першого й другого романів трилогії – не одні й ті самі люди. Учасники селянських заворушень 1905 року, виведені К. Гордієнком, загинули. В новій реальності діють нові персонажі. Але обидва твори пов'язані між собою досить міцно, і справа не тільки в тому, що герої мають однакову географічну «прописку». Головне те, що в єдності своїй вони дають виразний, ідеологічно насичений контраст по тій лінії суспільного буття, де внаслідок революційних перетворень сталися найбільш яскраві й найбільш ґрунтовні зміни» [12, с. 3].

Г. Гельфандбейн висуває власні міркування щодо трилогії К. Гордієнка: «Трилогія в цілому малює історичний шлях українського селянства в часи революції 1905 року і аж до незабутніх років Великої Вітчизняної війни. Основні ситуації та образи в ній історично обґрунтовані, глибоко правдиві» [3, с. 3].

В основі трилогії К. Гордієнка «Буймир» лежить боротьба старого з новим. Ця досить загально-філософська формула в романах, зримо та художньо-переконливо конкретизується, вона втілюється в живі повнокровні образи, набирає, відповідно до духу часу і обставин місця, різних видозмін. Вона є джерелом руху сюжету, який не знає навчального розвитку подій.

Особливістю трилогії К. Гордієнка «Буймир» і всього епосу письменника є те, що він точно локалізує своє повістьвання, прив'язує його не тільки до певної місцевості (село Буймир), а й так розгортає сюжет свого твору, що йому немає потреби виходити за обрані територіальні межі. Автор вдало розставляє свої типові характери – в типові обставини, а вірогідність характерних деталей, необхідність яких у реалістичному художньому полотні сама собою розуміється і надзвичайно гарно досягається за допомогою такого обмеженого, але точно локалізованого опосередкування.

У дослідженні К. Гордієнка «Лінія пера» читаємо: «На трилогію заразом не кожен спроможеться. Проте широка часова відстань, – коли авторові хочеться «найповніше» висвітлити певні суспільні процеси і то за хронікальною послідовністю, – впливає на форму твору, робить його надто тягучим, я б сказав, більш споглядальним, «історичним», менш актуальним та ударним» [5, с. 29].

Дослідивши художню структуру трилогії письменника, В. Панченко зазначає: «Трилогія «Буймир» є художнім осмисленням історії українського села, «біографія» якого сягає селянських заворушень 1905 року («Чужу ниву жала»), соціалістичного перетворення села («Дівчина під яблунею») і перших років Великої вітчизняної війни («Буймир»)» [13, с. 137].

Текля Завірюха з роману К. Гордієнка «Дівчина під яблунею» з волі автора переходить і в роман «Буймир», з мирної праці в колгоспі – до боротьби з німецькими окупантами. Їй автор віддає усе своє щире серце, малює її з великою любов'ю, ніжними і прозорими барвами. У мирній буденній праці вона така завзята і щира, як і в боях з ворогом, і там, і тут вона, хоч і не вважає себе героїнею, творить героїчні справи [1, с. 3].

Ю. Герасименко прихильно ставився до творчості К. Гордієнка. Часом критик виправдовує письменника, зазначаючи, що дуже важко було писати письменникові епопею села Буймир. Критик наголошує, що автор трилогії починав творчу дорогу у вогненний переддень, на початку першої революції: «Не кімнатними, не запічними тривогами й радощами віють на читача хурдельні вітри Буймира. Так, це правда – події розгортаються в основному в цьому таки селі (Буймир), зрідка – в Лебедині, іще рідше – у Сумах. Все змінюється, все нове в Буймірі, навіть традиційні досвідки стали не такими, як були споконвік» [4, с. 73].

У трилогії «Буймир» чимало місця приділено показу вагомої особливості революційного руху на Україні – органічному поєднанню двох начал: соціального і національно-визвольного. Кость Гордієнко підкреслює, що українська національна культура селян (Хрін, Скиба, український робітник Нарожній) – це культура Шевченка. Так, наприклад, на таємному зібранні, яке відбувалося в лісі Юрій Іванович Нарожній читав селянам «Кобзаря». Заклики Шевченка лунають так сучасно, ніби поет жив і творив



не в переддень скасування кріпаччини, а перед початком революції 1905 року. Думи великого Кобзаря, думи й заклики героїв у творах К. Гордієнка зливаються в одне ціле.

Ю. Махненко, досліджуючи систему образів трилогії «Буймир», зазначає: «Та й хіба може бути іншим комуніст Мусій Завірюха, організатор колгоспного руху, що своїми руками будував нове життя, своєю головою доходив до вірних рішень на незвіданому шляху, серцем переживав труднощі, радів успіхам, бо ці успіхи були не лише його набутками, а факторами, що впливали на життя багатьох близьких йому за духом, а не лише кров'ю людей» [9, с. 40].

В. Панченко зосереджує свою дослідницьку увагу на тому, що: «Колективний голос нагадує у «Буймирі» голос хору з давньогрецьких трагедій. Перед нами постає «пряме» зображення життя в слові, сповнене конкретно-чуттєвого предметного змісту. Якщо ж з'явиться у К. Гордієнка, де-не-де символіка, то й тоді вона виявляється не суб'єктивно-авторською, а мовби з усього контексту народного життя народженого, сповненого фольклорного, народнописанного духу» [14, с. 3].

На сторінках творів К. Гордієнка знаходять своєрідне художнє зображення революційні битви, соціалістичне будівництво, захист нового світу у боях Великої Вітчизняної війни. Роман «Дівчина під яблунею» вважається плодом особистих вражень автора, його власної діяльності і, звичайно ж, результатом поглиблених художньо-філософських роздумів митця.

М. Логвиненко у науковому дослідженні доводить єдність романів, які увійшли до трилогії Костя Гордієнка «Буймир»: «Показавши злиденне життя бідного селянства до революції в першому романі, письменник протиставляє минулому сучасне – великі завоювання соціалізму («Дівчина під яблунею»). Тепер ми маємо підстави говорити про роман-трилогію як про певну художню єдність, хоч, безумовно, кожна з книг охоплює різні історичні періоди і, з цього погляду, зберігає й самостійне ідейно-естетичне звучання» [8, с. 5].

З приводу трилогії «Буймир» М. Шаповал зазначає: «Літопис села Буймир – то праця, якій віддав письменник майже півстоліття життя. Ось чому кожен рядок цієї оди роботящим рукам і роботящим умам вражає читача своєю глибокою правдою» [17, с. 3].

Узагалі жанрова природа циклу романів К. Гордієнка до кінця не розгадана, і трилогія «Буймир», яка вважається найзначнішим досягненням письменника, виникла якоюсь мірою умовно. Подібно тому, як трилогією (а то і тетралогією) вважають цикл сільських романів М. Стельмаха «Велика рідня», «Хліб і сіль», «Кров людська – не водиця», а також «Правда і кривда». Насправді не всі ці твори взаємозв'язані, не всі мають спільних героїв, але сприймаються і розглядаються вони критикою і літературознавством, як трилогія (Ю. Лукін, Ю. Бурлай, В. Дончик), або як тетралогія (В. Піскунов). Подібний випадок у творчій практиці освоєння теми українського села маємо і у К. Гордієнка [6, с. 98]. «Трилогія «Буймир», – пише В. Брюховецький, – разом з повістями «Сім'я Остапа Тура» і «Відлюдники» складають ідейно-художню цілісність – своєрідний літопис життя українського села, починаючи від перших років нашого століття до важких випробувань Великої Вітчизняної війни» [2, с. 10].

Г. Гельфандбейн свідчить: «Книга про село схвилювала не лише колгоспників, а й робітників, численних жителів міст. Українському письменникові пишуть з усіх куточків Радянського Союзу...» [3, с. 3].

В. Оскоцький помітив тонкі поступові зміни в поетиці роману «Чужу ниву жала», де традиційне побутове сільське життя спочатку міняється прискореними темпами, пов'язаними з наближенням революційних подій: «Таке перемикання з одного типу епічного оповідання на інший відбувається безпосередньо в ході дії роману, в процесі укрупнення його змісту. У свою чергу це викликає необхідність перебудувати поетику, яка, також здійснюючись на очах читача, покликана передати рух народної історії, розмах революційної бурі» [10, с. 157].

Разом з тим, стиль Гордієнка-прозаїка, його світосприймання залишається різко індивідуальним, властивим тільки йому. Стиль, власне підхід письменника до художнього зображення людини і дійсності неможливо не виділити в загальнолітературному потоці. Це додає творчості К. Гордієнка особливого звучання і привабливості, визначає його місце у становленні української «сільської» прози.

У творчості К. Гордієнка бачимо виразні зрушення у бік оптимізму, упевненості, життєствердження. Автор разом зі своїми героями переживає таку діалектику. У сукупності портретів і характерів складається бажаний синтетизм картини народного життя, і в ньому звучить торжество соціалістичних начал.

Творчий метод К. Гордієнка проявляє тут як свої сильні, так і окремі слабкіші ознаки. Зокрема, автор глибоко досліджує рушійні сили революційних подій 1905 року, розкриває і переконливо показує всі соціальні прошарки дореволюційного села: багатіїв, середняків, бідняцьку масу, а також жінок і молодь, частково робочих і солдатів. У цьому плані необґрунтованими видаються докори частини критиків, які надмірно прямо ототожнювали історико-революційну тему у К. Гордієнка з її досягненнями в дожовтневій українській літературі.

Творчість Костянтина Гордієнка – серед цих досягнень. Вона є глибоким художнім проникненням у сільську тему. Вона показує шлях українського села упродовж майже цілого сторіччя, вона – характер-

ний приклад того, як росла, мужніла радянська література в зображенні найскладніших життєвих процесів, у формуванні тієї ідейно-художньої позиції, яку ми називаємо великою правдою історії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бедзик Д. Завжди з народом: К. Гордієнку – 80 / Д. Бедзик // Літературна Україна. – 1979. – 2 жовтня. – С. 3.
2. Брюховецький В. Нивою життя народного / В. Брюховецький. – Твори: [в 2-х т.]. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 1. – С. 5–16.
3. Гельфандбейн Г. Збагаченні життям / Г. Гельфандбейн // Літературна Україна. – 1977. – 20 травня. – С. 3.
4. Герасименко Ю. Лінія життя: [про творчість письменника К.О. Гордієнка] / Ю. Герасименко // Прапор. – 1973. – № 5. – С. 72–77.
5. Гордієнко К. Лінія пера / К. Гордієнко. – Харків : Література і мистецтво, 1932. – 167 с.
6. Дузь Л. З творчої історії дилогії М. Стельмаха // Теорія родів і жанрів художньої літератури: Тези доповідей республіканської наукової конференції / Л. Дузь. – Одеса, 1975. – С. 98.
7. Історія української літератури : [у 8 т.]: Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933-1945) / [відп. ред. Б.С. Буряк]. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 7. – 400 с.
8. Логвиненко М. Буймир і його люди / М. Логвиненко // Україна. – 1973. – № 9. – 4 березня. – С. 5.
9. Махненко Ю. Вірність революції – вірність собі / Ю. Махненко // Прапор. – 1972. – № 3. – С. 34–46.
10. Оскоцький В. Вітри історії над Буймиром / В. Оскоцький // Веселка. – 1973. – № 11. – С. 157–165.
11. Острик М. Літописець Буймира / М. Острик // Літературна газета. – 1959. – 30 жовтня. – С. 3.
12. Острик М. Буймир – світ революційний / М. Острик // Радянська Україна. – 1973. – 7 лютого. – С. 3.
13. Панченко В. Осягаючи життя народу (до 80 річчя Костя Гордієнка) / В. Панченко // Прапор. – 1979. – № 10. – С. 133–140.
14. Панченко В. Складники таланту / В. Панченко // Літературна Україна. – 1978. – 21 листопада. – С. 2–3.
15. Сурганов В. Человек на земле: Историко-литературный очерк / В. Сурганов. – М. : Советский писатель, 1975. – 556 с.
16. Теракопян Л. Пафос перетворення: тема села в прозі 50-70-х років ХХ ст. / Л. Теракопян. – М. : Художня література, 1978. – 406 с.
17. Шаповал М. Земні джерела / М. Шаповал // Літературна Україна. – 1971. – 16 березня. – С. 3.

УДК 821.161.2

Ольга Деркачова

## ШІСТДЕСЯТНИЦТВО У КОНТЕКСТІ ЕЙДОЛОГІЧНОЇ ЛІРИКИ

*У статті розглянуто поезію шістдесятників у контексті ейдологічної лірики, визначальною особливістю якої є образ, на противагу міфу та метафорі, властивих референтній та неориторичній ліриці. Поезію шістдесятників аналізуємо крізь призму семіотичних уявлень про поетичний текст як знак-індекс.*

**Ключові слова:** шістдесятництво, ейдологія, образ, знак-індекс, семіотичний квадрат.

*В статье рассмотрена поэзия шестидесятников в контексте ейдологической лирики, определяющей особенностью которой является образ, в противовес мифу и метафоре, свойственных референтной и неориторической лирике. Поэзию шестидесятников анализируем через призму семиотических представлений о поэтическом тексте как знаке-индексе.*

**Ключевые слова:** шестидесятники, ейдология, образ, знак-индекс, семиотический квадрат.

*The article deals with the poetry of the progressive Ukrainian poets of the sixties in the context of eidological lyric poetry. The distinctive feature of the mentioned poetry is the eidos to counterbalance the myth and metaphor which are natural for referent and neorhetorical poetry. The poetry of the progressive Ukrainian poets of the sixties is analyzed in the light of semiotic conception of the poetical text which we perceive as a sign-index.*

**Key words:** poetry of the sixties, eidology, eidos, sign-index, semiotic square.

Ейдетику розуміємо як здатність зберігати яскраві образи предметів тривалий час після зникнення самих предметів з поля зору. Оприявлена у художньому творі ідея, крім своїх іманентних властивостей, набуває властивостей художнього образу, що за багатьма показниками та параметрами відрізняється від традиційного. Образне буття людини у художньому тексті можна визначити як вищий ступінь самоорганізації світу. За Гуссерлем, досвід необхідно отримувати з даного, з феномена як реального явища, феномена життєвого світу. Р. Інгарден зазначав, що мистецтво належить до інтенційного буття. Інтенційні предмети визначаються інтенційними актами реципієнта, без якого вони є лише бездієвим семантичним кодом. Літературний твір також трансформується у динамічне явище у процесі рецепції. Він має, за Інгарденом, такі шари: звук, значення, форма, представлена предметність та дійсність. Однією з правд у літературному творі є правда ейдологічна [2, с. 175].

Лірика шістдесятництва стала своєрідним протиставленням умовно референтній та власне референтній ліриці 50-х років і, фіксуючи навколишню реальність, практично заново відкрила її реципієнтові, вивівши спостереження до рівня узагальнень. Новий художній світ був світом, пронизаним авторською емоційністю.

До феномену шістдесятництва зверталось та звертається чимало науковців: В. Агеєва, С. Андрусів, Д. Бобишев, В. Брюховецький, Т. Гундорова, В. Дончик, М. Жулинський, О. Зарецький, Б. Захарова, Н. Зборовська, М. Ільницький, Г. Касьянов, І. Кошелівець, Б. Кравцев, Ю. Курносів, Л. Медведєва, О. Пахльовська, Б. Рубчак, Т. Салига, Е. Соловей, Є. Сверстюк, В. Табачковський, Л. Тарнашинська, Ю. Шевельов.

Л. Тарнашинська називає появу шістдесятництва вибуховою, це поява-спалах: «Вибухова поява творів нової генерації українських письменників викликала значний резонанс у літературному середовищі: на них зреагували як літературні ровесники, так і старші побратими по перу» [11, с. 517]. Дослідниця зазначає, що дискусія розгорнулася навколо новаторських пошуків молодих авторів і була означена параметрами «батьки – діти», які можна потрактувати і по-іншому – у парадигмі «традиція і новаторство»: «За цими умовними означеннями стояв цілий комплекс проблем – від ідейно-політичних позицій до жанрово-стильових прозрінь» [11, с. 517].

На зміну світоглядної свідомості вказував Є. Сверстюк: «Стривожені війною, гартовані злиднями, оглушені тоталітарною ідеологією, люди раптом прокинулися від падіння страшного ідола й кинулись до пробоїни в стіні, де він упав... З цього почалися шістдесятники – ті, яким засвітила істина і які вже не захотіли зректися чи відступитись від світла» [8, с. 128].

В. Дончик зазначає, що художня творчість цього покоління «відрізнялася від попередніх 40-50-х років значно гострішою, глибшою проблемно-змістовою наповненістю, а ще й ініціюванням численних суто художніх жанрово-стильових новацій» [10, с. 7].

М. Жулинський означив рух шістдесятників як фазу нового антиколоніального опору, спровокованого руйнуванням колективної міфології.

С. Андрусів вважала, що цей рух мав на меті порятувати український світ через бінарну опозицію метафізичного та імперського. Такий культурний антиколоніалізм повертав почуття національної гідності.

Є. Сверстюк писав про поетів-шістдесятників так: «Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури. Іван Драч приніс перші вірші, незручні і незрозумілі, так, наче його ніколи не вчили, про що і як треба писати... Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його зазвучали апокаліптично. Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні недозволеної ширості й одвертості. Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна...» [7, с. 26].

Проте актуальним залишається питання про розгляд поезії шістдесятництва у контексті ейдологічної лірики, особливістю якої є семіотичне уявлення про текст як знак-індекс. Також визначальним для ейдологічної лірики є поняття образу. Споглядаючи в ньому іншу сутність, споглядаємо і сам образ, що у безпосередньому спогляданні стає певною дійсністю, яка є видовишно-суб'єктивною. Образ є не річчю, а її конкретним відображенням, маючи риси, як цієї речі, так і певної ідеї, тобто він уречевлена ідея й ідеалізована річ. Він рухомий і дає простір для інтерпретацій.

Мета нашого дослідження – простежити особливості поезії шістдесятництва у контексті ейдологічної лірики, а також визначити її семіотичну природу.

Розвиток людства завжди зазнає трансформації, яка веде до вивільнення слова. На думку Г. Почепцова, це «перехід від слова-міфу до слова-ритуалу, а далі вже стоїть слово-смысл. В оболонці того ж самого слова може бути заховано зовсім інші речі, на які слід по-різному реагувати. Заборону порушувати не можна, хіба що тільки там, де це дозволено» [6]. Такий перехід призводить до збільшення вербальної складової і зменшення складової подієвої. Наприклад, ритуал може не включати жодного слова, адже слугує для підтримання ідентичності, а слово-міф формує цю ідентичність. Слово-смысл може зруйнувати її, оскільки отримує волю для інтерпретації. Г. Почепцов наголошував на можливостях таких переходів: слово-міф – слово-ритуал – слово-смысл. У сучасному суспільстві можливий ще один варіант – слово-гра. Шістдесятники, на думку Г. Почепцова, переводили слово-міф у розряд слова-смыслу, намагаючись або спростувати його, або просто подискутувати з ним. Отже, вони руйнували слова-міфи, що були базовими для тогочасного суспільства.

У цій ліриці були наявні дві конфліктні ідентифікації: перша – ідентифікація Радянського Союзу, друга – ідентифікація нового життя у старій державі. Саме цим можемо пояснити достатню кількість текстів, які можна зарахувати до референтної лірики, і появу текстів, які належать до лірики ейдологічної.

На думку Г. Почепцова, дисиденти були «медіа-людьми, трансляторами смислів, причому тих смислів, які повністю суперечили тогочасній картині світу. Тому транслювати ці смисли можна було дуже обмеженому колу співників. Це була комунікація за дружніми й родинними зв'язками, бо всі інші відразу обривалися» [6].

Він виводить такі причини формування дисидентства: внутрішні переконання, які досить часто з'являлися як наслідок сімейних чи дружніх переконань, підтримка заходу, тиск радянської системи, робота КДБ зі створення власних агентів у цьому середовищі.

Шістдесятники породжували інший, альтернативний інформаційний потік, були речниками тієї інформації, що базувалася на іншій моделі світу. Таким чином, маємо радянську модель та модель, яку пропонувало шістдесятництво. Влада ж зацікавлена у безальтернативності, тому вона блокує ті інформаційні джерела, що орієнтують на альтернативу, і намагається утримувати у масовій свідомості власну модель. Але віртуальна модель шістдесятництва поступово переходила у світ реальний. Як зазначає В. Агеєва, «після проголошення державності патріотичну риторику шістдесятництва почали сприймати як архаїчну, письменник утратив роль вождя й пророка» [1, с. 85]:

*Продажні поети 60-х мали б тішитись,  
що все закінчилось так успішно;  
адже скільки було небезпек,  
а бач – вижили, повернули кредити,  
хіба що бойові рани  
нитимуть під час циклонів,  
ніби під час місячних.  
(...)  
«Поезія пишеться горлом,  
але це горло безнадійно застуджене» [5, с. 10]*

Сергій Жадан, вірш якого ми процитували, як і його молоді сучасники, мав двоїсте ставлення до «батьків-шістдесятників» (В. Агеєва). Поет говорить, що вони боролися за свободу, але поезія пишеться горлом, а горло не має вже голосу. А ось як говорить про побратимів-шістдесятників І. Світличний у поезії «Парнас»:



*І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі.  
Хтось невидимий ізбудив  
Світ Калинцевих візій-див,  
Драчеві клетоти і хмелі,  
Рій Вінграновських інвектив,  
Чаклунство Ліни, невеселі  
Голобородькові настелі  
І Стусів бас-речитатив... [9, с. 29].*

Світличний не через предметність, а через образ-індекс намагається розкрити сутність сучасного йому світу.

Це світ не лише обшуків, допитів – це світ Ліни Костенко, Івана Драча, Ігоря Калинця, Миколи Вінграновського, тобто світ пошуків, свободи, чаклунства та «візій-див». Світ насичений, сповнений вражень та відчуттів, світ нескорений:

*Не вірю в будень, побут, клопіт –  
В мізерію, дрібнішу тлі.  
Вищує суєтна тривога.  
І в небесах я бачу Бога,  
І Боже слово на землі [9, с. 29].*

Протест шістдесятників був зумовлений не тільки певною авторською позицією, але й зміною ціннісних орієнтирів. Вони, на думку Л. Тарнашинської, здійснили прорив крізь здискредитовану традицію, що полягав не лише в актуалізації онтологічної пам'яті, але й у спробі переосмислити мету та завдання мистецтва. Розглянемо, наприклад, поезію І. Драча «Балада про випрані штани». Візуально ця поезія нагадує зразок референтної лірики, адже автор детально описує реальний епізод свого життя:

*Замурзався я на роботі – і мати примітила зразу  
Заплямлені солідолом ще путні сірі штани.  
Баняк на плиту поставила. Дістала з полиці мило.  
А місяць у білих споднях з батьком у шахи грав.  
Далеко овожене місто на сон голубий мостилося.  
Смачною була після пива густа кабачкова ікра [4, с. 30].*

Якщо для соцреалістичної традиції було типовим звертатися до жанру балади у героїко-трагічному контексті, то Драч іронізує, присвячуючи баладу чистим штанам:

*Відгнали грушами хмари. У вітрі топилися шепоти.  
Сад колихався солодко на гойдалці тишини.  
А на пружинистій шворці, звішені за манжети,  
Пришпилені гострими зорями, в небо йшли штани [4, с. 30].*

Драч зображає у цьому вірші родинну ідилію, але не за допомогою щасливо-спокійних образів батька-матері, а змальовуючи один із післяробочих вечорів, у якому є місце для побуту, пива, кабачкової ікри та нічної тиші. Це вже не світ речей, а світ образів: штани, «пришпилені гострими зорями».

Розглянемо докладніше зони предметної сфери, відображені у поетичному тексті.

Фізична зона: рух («замурзався на роботі», «мати примітила зразу», «баняк на плиту поставила», «дістала з полиці мило», місяць з батьком у шахи грав, місто на сон мостилося, сад колихався на гойдалці тиші, шли в небо штани), запах («відгнали грушами хмари»), розмови («у вітрі топилися шепоти»).

Соціальна зона представлена у єдності суб'єктів (мати, батько, місяць, штани, місто, хмари, шепоти).

Психологічна зона: спокій, затишок (пиво, смачна кабачкова ікра, вечір, тиша).

Біологічна зона: життя без протиставлення смерті чи загибелі, життя, цінність якого в деталях та дрібницях.

Найактивніше представлена фізична зона, що звучить інакше завдяки метафоризації, прив'язці до сподіваного несподіваного.

Відбувається повернення до натурфілософізму, активізується мотив сонцепоклонництва, що був характерною рисою початку ХХ ст. (А. Казка, П. Тичина). Єдність людини і природи зазвучала потужніше, природа не сприймається тепер лише як виразник чи акумулятор людських почуттів та вражень:

*Я ваші душі кпином обмину,  
Я не поставлю їх на п'яні карти,  
А що сонця за дорогу ціну,  
То сонце завжди серця варте [4, с. 31].*

Органічною частиною людського буття стає усе, що бачить поет:

*Хай же день буде з чистого неба,  
Із струнких, ніби мислі, тополь,  
Із пекучих солоних невдач  
Та прийдешніх манливих здобутків.  
А «Добридень» – тоді добридень,  
Коли іскри летять з-під ніг,  
І земля хитається палубою  
Од моєї швидкої ходи... [4, с. 31].*

Лірика шістдесятих зберігає одну з основних опозицій соцреалістичної лірики: «добро – зло». Проте вона отримує інше забарвлення, зосереджуючись не на соціалістичному державотворенні і державобудівництві, а на загальнолюдських цінностях і моральних якостях (згадаймо поезію В. Симоненка «Злодій»). Немає опозиції «чужі – свої», є протиставлення «ліричний герой – інші», «ліричний герой – хтось». Однією з головних опозицій є «світ, який маємо – світ, який мав би бути». Перший елемент зринає як доказ неправильно обраних життєвих і моральних орієнтирів, що призводить до суспільної деструкції.

Розглянемо деякі опозиції, змодельювавши семіотичний квадрат до поезії М. Вінграновського «Сестри білять яблуні в саду...».

*Сестри білять яблуні в саду.  
Мати білять хату та у хаті.  
Біля хати білий батько на канапі  
Вигріває війни та журбу.  
Мати білять яблуні в саду.  
Мати білять хату та у хаті.  
Біля хати білий батько на канапі...  
Мати білять яблуні в саду.  
Мати білять хату. Білять хату... [3, с. 77].*

У цьому вірші можемо простежити такі паралелі: «мати – батько», «родина – війна» (рис. 1).

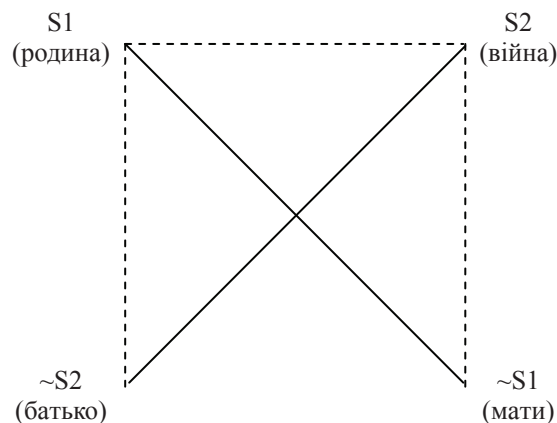


Рисунок 1

Сад, мати, сестри, побілена хата – символ родинної ідилії. А батько, який «вигріває війни та журбу», – символ війни. Автор використовує прийом віддаленої зйомки у побудові твору: картинка поступово віддаляється – зникає війна, батько, мати, і лишається побілена хата. Цікавою є опозиція «родина – війна». У референтній ліриці частіше натрапляємо на опозицію «війна – мир». В ейдологічній ліриці опозиції стають більш символічними. Очевидно, що родинна ідилія, тиша і спокій символізують мир, але цей мир із присмаком гіркоти, і важливішим є те, що вся родина разом, а не проповіді й декларації всемогутності та сили народу-переможця.

Розглянемо сфери аналізованого поетичного тексту:

Фізична: рух та спокій («сестри білять яблуні», «мати білять хату», «батьк вигріває війни та журбу»).

Соціальна сфера: мати, батько, сестри (герой сприймає себе окремо від них і водночас частиною родини, адже використовує номінанти, що вказують на спорідненість, а не, до прикладу, домінанти «чоловік», «жінка», «дівчата»).

Психологічна: мовчанка та спокій (мовчки білять, мовчки батько сидить на канапі)

Біологічна: хвороба та старість батька («білий батько на канапі Вигріває війни та журбу»).

У творі два простори: постір хати (у ньому мати) та простір саду (у ньому сестри). Два білих простори, які намагаються привести до ладу після війни, замалювати повоєнне згарище.

Важливою ознакою ейдологічної лірики є складність опозицій, які не завжди мають яскраво виражений антонімічний характер. Не є типовими опозиції «вороги – герої», «ми – вони», «чуже – своє». Принцип моделювання світу такий: є те, що ми маємо, і те, що має бути. Визначальним стає культ слова, батьківщини, матері, значущості окремої людини.

Як зазначає Л. Тарнашинська, шістдесятники мали «унікальну можливість заговорити до свого народу промовистим Словом, яке «вбиралося» в нові зміст і форму, – і вже цим, а ще щирістю, проникливістю, незвичною доти дражливістю, ба навіть виключністю приваблювало звичного до «соцреалістичного» ширвжитку читача» [11, 59].

Ця лірика вже не могла послуговуватися іконічними знаками, але й до знаків-символів поки що не зверталася, а тому використовувала здебільшого знаки-індекси. Художнє зображення в індексальних текстах є дискретним, у зв'язку з чим воно частково втрачає у референтності. Таким текстам властивий риторичний план означеного та ідеологічний план означуваного. Відношення явища до сутності сприяло тому, що шістдесятники почали заперечувати іконічну схожість між планами вираження та змісту. Вони усвідомлено створювали новий простір, намагаючись вирватися із соцреалістичного дискурсу, але при цьому зберегти національну традицію і шукати власний інноваційний прорив. Якщо проаналізувати опозиції у семіотичному квадраті, то можна помітити, що вони відрізняються від тих, що були представлені у референтній ліриці. Семіотичний квадрат дав нам змогу простежити зміну полюсів: те, що раніше виносили у позитивну опозицію, стає негативною і навпаки. Найтиповіші опозиції «індивідуальне – загальне», «своє – чуже». Індивідуальним є маленька людина, дитина, природне явище, почуття. Своїм – родина, Україна, мати. «Я» набуває позитивного звучання. «Вони».

Зміна акцентів призвела до зміни образної системи, а знаки-ікони змінилися знаками-індексами, що у новому контексті зазвучали по-новому: герой в ейдологічній ліриці – маленька людина, що не перевертає чи руйнує світ, а виживає у ньому, залишаючись справжньою, мир в ейдологічній ліриці – любов, щаслива родина.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Аполонія модерну: обрис ХХ віку / В. Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2001. – 832 с.
3. Вінграновський М. Вибрані твори / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 2004. – 832 с.
4. Драч І. Ф. Берло: книга поезій / І. Ф. Драч. – К. : Грамота, 2007. – 912 с.
5. Жадан С. Історія культури початку століття : вірші / Тексти рос. та укр. мовою / С. Жадан. – М. : АРГО-РИСК ; Тверь : Kolonna, 2003. – 104 с.
6. Почепцов Г. Люди як медіа: шістдесятники й альтернативні інформаційні потоки [Електронний ресурс] / Г. Почепцов. – Режим доступу: <http://osvita.telekritika.ua/material/2069>
7. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К. : Знання, 1993. – 256 с.
8. Сверстюк Є. Українська література: християнська традиція / Є. Сверстюк // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 137–145.
9. Світличний І. О. Серце для куль і для рим : Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І. Світличний; переднє слово І. М. Дзюби. – К. : Рад. письменник, 1990. – 581 с.
10. Суть: з якою метою? («За круглим столом» – Віталій Дончик, Володимир Панченко, Лукаш Скупейко) [Текст] / В. Дончик, В. Панченко, Л. Скупейко // Слово і час. – 2012. – № 12. – С. 3–20.
11. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.

УДК 821.161.2-1.09

Ірина Даниленко

### АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «СЛОВО» У ВІРШІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА «ПОДРАЖАНІЄ 11 ПСАЛМУ»

*У статті на основі багатоаспектного компаративного аналізу Шевченкового вірша «Подражаніє 11 псалму» розглядається специфіка співвідношення сакрального й профанного на усіх структурно-семантичних рівнях твору українського поета у світлі історичного контексту його доби та особливостей його світогляду. Результати аналізу дозволили суттєво доповнити і відкоригувати усталені у шевченкознавстві погляди стосовно ідейно-естетичної особливості твору.*

**Ключові слова:** Шевченко, вірш, наслідування, переспів (парафраз), Псалтир, псалом, актуалізація, концепт «Слово».

*В статье на основе многоаспектного компаративного анализа шевченковского стихотворения «Подражаніє 11 псалму» рассматривается специфика соотношения сакрального и профанного на всех структурно-семантических уровнях произведения украинского поэта в свете исторического контекста его эпохи и особенностей его мировоззрения. Результаты анализа позволили существенно дополнить и откорректировать устоявшиеся в шевченковедении взгляды на идею-эстетическое своеобразие стихотворения.*

**Ключевые слова:** Шевченко, стихотворение, подражание, переспів (парафраз), Псалтирь, псалом, актуалізація, концепт «Слово».

*In the article based on comparative analysis of Shevchenko's poem «Imitation of Psalm 11» the specifics of sacral and profane correlation is examined. Thorough analysis involves all structural-semantic levels of the Ukrainian poet's work in the light of the historical context of his epoch and the specifics of his axiology. The results of the analysis made it possible to substantially supplement and correct the traditional for Shevchenko studies views on the ideological and aesthetical uniqueness of the poem.*

**Keywords:** Shevchenko, poem, imitation, paraphrase, Psalms, Psalm, actualization, the concept «word».

Як відомо, книги Святого Писання неодноразово ставали джерелом поетичного натхнення Т.Г. Шевченка. Тож і проблема творчого сприйняття Біблії українським поетом привертала увагу багатьох науковців протягом тривалого часу. Утім, дискусії дослідників навколо питання про особливості Шевченкової інтерпретації біблійних текстів тривають і до сьогодні, спричинені як амбівалентною свідомістю власне самого поета, так і неоднозначним, а подеколи упередженим (особливо за радянських часів) ставленням науковців до проблеми Шевченкової релігійності (пор.: Ю. Івакін [4; 5], Г. Грабович [2], В. Мокрий [11], Д. Наливайко [6], Є. Нахлік [7], Л. Плющ [8], О. Прицак [9] та ін.). Це надзвичайно актуалізує необхідність ретельного філологічного аналізу та реінтерпретації поезій Шевченка, інспірованих біблійними текстами, з урахуванням історичного контексту відповідної доби та авторської аксіології.

Пропонована стаття присвячена віршу «Подражаніє 11 псалму», написаному Шевченком 15 лютого 1859 року у Санкт-Петербурзі. У художній системі Шевченка вірш «Подражаніє 11 псалму» посідає особливе місце, оскільки становить собою перший твір, що після заслання поет написав під безпосереднім впливом Біблії. Протягом 1859–1860 рр. він напише ще три «подражанія» біблійним пророкам – Ісаї («Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)», 25 березня 1859), Єзекіїлю («Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19», 6 грудня 1859) та Осії («Осія. Глава XIV. Подражаніє», 25 грудня 1859), а також три твори на біблійний сюжет – вірш «Во Іудеї во дні они...» (24 жовтня 1859), поему «Марія» (11 листопада 1859), вірш «Саул» (13 жовтня 1860).

Варто також зазначити, що очевидний творчий інтерес Шевченка до Псалтиря (до заслання він створив поетичний цикл «Давидові псалми», 1845) неодноразово ставав предметом обговорення у шевченкознавстві. Найбільш усталеною є думка, що зацікавлення поета Святим Письмом загалом і Псалтирем зокрема обумовлене, по-перше, стилістикою й образністю біблійних інвектив та пророцтв щодо майбутньої перемоги «правди» над «неправдою», котрі виявилися співзвучними викривальній патетиці самого Шевченка, а по-друге – художніми вартостями сакрального першоджерела, що збагачували Шевченка як поета [5, с. 156]. Беручи це до уваги, слід, однак, зважити і на ту величезну роль, яку Псалтир відіграв у становленні й розвитку національних європейських літератур, що мають спільну загально-християнську пам'ять поетичного засвоєння, та актуалізації старозавітного минулого. У цьому контексті «високе» звучання Шевченкового псаломного парафраза, який митець зробив вельми органічним для вітчизняної літератури, становить визначний крок в утвердженні української поетичної традиції загалом.



У шевченкознавстві існують певні неузгодженості й у визначенні жанрово-стильової специфіки аналізованого Шевченкового твору. Зокрема, Ю. Івакін, слушно зауважуючи, що у своєму вірші поет зберіг не тільки розвинуті у псалмі «основні мотиви соціально-моральної критики, а й його образи», доходить, однак, парадоксального висновку: «проте це – не переклад і не переспів псалма, а саме «подражаніє»» [4], «наслідування, а не звичайний віршований переклад» [5, с. 258]. Вочевидь, дослідник, намагаючись акцентувати момент актуалізації першотексту, відходу поета від його сакрального змісту, невинновинно поставив знак рівності між віршованим перекладом і переспівом та пішов за жанровою назвою твору. Але назагал жанрова самоназва поезії «Подражаніє 11 псалму» вказує на широко розповсюджену в російському дискурсі XVIII – другої половини XIX ст. традицію літературних «подражаній» (або наслідувань) – своєрідного жанрового різновиду, що передбачає свідоме відтворення певного літературного зразка. Наслідування як форма літературного впливу є обов'язковим етапом у становленні й розвитку різних національних літератур. Ступень близькості новотвору до свого прототипу при цьому може широко коливатися – від вільного перекладу до вільної (або часткової) стилізації. З цієї точки зору самоназва твору «подражаніє» (калька з рос.) є не повністю точною, оскільки в наслідуваннях відтворено лише основні мовностильові властивості першоджерела, котре слугує поштовхом для творення, завдяки чому новотвір за всіма формально-змістовими ознаками є цілком незалежним від свого прототипу. Натомість переспів (або парафраз) передбачає свідому інтерпретацію та актуалізацію всіх основних мотивів псалма зі збереженням вузлових моментів його композиції та відносно повним відтворенням лексичного складу поетичними засобами мови-реципієнта. Зважаючи на це, аналізований вірш становить собою вільний переспів (або парафраз) 11-го псалма Давида: не порушуючи ідейно-тематичних концептів старозавітного оригіналу, поет у «Подражанії 11 псалму», так само, як і в циклі «Давидові псалми (з яким пов'язаний як генетично, так і тематично), майстерно використав головні мотиви першотексту, збагативши їх актуальними соціальними та національними акцентами. Окрім того, Шевченко цілком зберіг молитовну структуру 11 псалма, тож назагал його вірш є молитвою-переспівом.

Ліричний сюжет «Подражанія 11 псалму» розвивається у 33-х рядках астрофічного тексту, укладеного чотиристопним ямбом. Біблійний 11-й псалом – це молитва праведника, який скаржиться Всевишньому на двоєдушних людей, котрі лицемірно обіцяють дружбу, а потім зраджують. Погрожуючи Божою покарою зухвальцям, які не бояться Господа, Давид навчає вірян покладатися не на лукаве людське слово, а на тверде та чисте, як срібло, Боже Слово. Пророк віщує гнів Бога супроти брехливих нечестивців, котрі утискують убогих і зневажають бідних. Дотримуючись основного морально-етичного спрямування оригіналу, Шевченко водночас актуалізував функцію слова як рушія національно-історичного та соціально-політичного утвердження народу.

Щоби передати піднесено-урочисту й водночас схвильовану тональність розмови пророка з Богом, Шевченко вдається до різноманітних стилістичних засобів. Широко залучено церковнослов'янізми, котрі традиційно вживали у східнослов'янських літературах XVIII–XIX ст. з метою надати художньому мовленню небуденного, «високого» звучання. Багато церковнослов'янізмів поет узяв безпосередньо з відповідного тексту 11-го псалма («уста», «лукавії», «язик», «велеречивий», «возвеличим», «воскресну», «словеса»), деякі словоформи створює взуваючись на церковнослов'янізми, а також на книжну російську лексику – «медоточивими», «мовлявший», «семикрати» (пор. в оригіналі – «седмерицею»; рос. книж. – «семикратно»). Стилістику біблійного тексту передають також ускладнені синтаксичні періоди з антонімічними конструкціями, інверсіями («Возвеличу / Малих отих рабов німих!», «Людей закованих моїх» і т. п.), полісиндетоном (рр. 13–16), паралелізмом (рр. 14, 16), анафорами (рр. 13–14, 17–18, 32–33), алітераціями тощо. Текст увиразнено й таким яскравим ритміко-синтаксичним засобом, як віршовий перенос (enjambement), що інтонаційно виокремлює семантично наголошені слова.

Як і пророк Давид, свій псалом Шевченко розпочинає зверненням до Всевишнього, але опускає постійно наявне в біблійному молитовному дискурсі прохання про спасіння («Спаси мя, Господи, яко оскуде преподобный...» Пс. 11:2 [1]) і одразу називає основну причину, котра спонукала ліричного героя-псалмоспівця апелювати до Бога, – брак людей благочестивих. Завдяки присвійному займеннику «мій» та інтимізуючому прикметнику «милий» стосовно Бога скарга молільника набуває особливо пронизливого, сердечно-особистісного звучання, підсиленого алітераціями на **м**, **л**, **с**, **в**, **т** та enjambement'ом, що передають хвилювання ліричного суб'єкта: «Мій Боже милий, як-то мало / Святих людей на світі стало» [10].

Інтерпретуючи ці вірші, Шевченко вводить яскравий метафоричний образ: «Один на другого кують / Кайдани в серці». Семантику цих рядків акцентовано алітерацією на **к** та знову enjambement'ом. Останній помітно динамізував слова «кують» і «кайдани» та стимулював увагу до другого члена згаданої опозиції – словообразу «глагол, суетні лестиві уста», наступного у вірші. Це біблійне протиставлення у Шевченковому переспіві наповнюється життєвою конкретикою. Щоби загострити проблему нещирого ставлення людей до свого ближнього («брата»), поет увиразнює ситуацію, коли за лицемірною привітністю та гречністю приховано жорстоку підступність:

<...> А словами  
 Медоточивими устами  
 Цілюються і часу ждуть,  
 Чи швидко брата в домовині  
 З гостей на цвинтар понесуть?

Тема підступності «брата», який, запросивши у гості свого родича, позбавив його спочатку волі, а у перспективі, природно, й життя (=само-буття), наводить до теми культурно-історичних взаємин України та Росії, зокрема до мовної полеміки, у якій Шевченко брав безпосередню участь, гостро реагуючи на заперечників української мови і літератури.

Грізне пророкування псалмиста про Боже покарання тих, у кого на серці одне, а на устах інше («Потребит Господь вся устны льстивыя, язык велеречивый: рекшыя: язык наш возвеличим, устны наша при нас суть: кто нам Господь есть...», Пс.11: 4–5), Шевченко теж розширює. При цьому, як і в тексті оригіналу, Шевченків пророк наголошує на тому, що Господь винищуватиме не людей, а лише людські пороки – лицемірство, пихатість, зарозумілість:

А Ти, о Господи єдиний,  
 Скуєш лукаві уста,  
 Язык отой велеречивый,  
 Мовлявший: ми не суета!

Але перенесене зі старослов'янського тексту біблійного псалма поняття «язык велеречивый» у світлі націософської концепції Шевченка, його державницьких інтенцій, поривань до відродження й національного розвою набуває вагомості багатозначності. Адже для Шевченка унікальна здатність людини вільно висловлювати свої почуття й думки, по-перше, – питання трансцендентного, духовного, морально-етичного характеру, а по-друге, – засадничий чинник культурної еволюції, національної визначеності та політичної незалежності. Як митець, загострено чутливий до атмосфери історичної доби, як син поневоленого народу, Шевченко у переспіві 11-го псалма оприявнює свій «стереоскопічний» погляд на проблему Слова. Зокрема, він актуалізує наявну в оригінальному псалмі протиставлення облудних і фальшивих серцем людей тим «нищим» і «убогим», під якими святі отці традиційно розуміють людей скромних, що терплять образи, не оскаржуючи кривдників, і своєю лагідністю прихиляють до себе милість Божу [3]. У переспіві Шевченка постає чітка опозиція: на одному полюсі – лукаві зухвальці, які декларують наміри утвердити власні духовні цінності («І возвеличимо надиво / І розум наш і наш язык...») і висловлюють упевненість у своїй безкарності («Та й де той пан, що нам закаже / І думать так і говорить?»), а на другому – принижені без'язики раби, що потребують не просто Божого захисту, а рятівного Божого дару – Слова.

Ідучи за наступними рядками псалма, Шевченко, по суті, накреслив магістральний напрям утвердження українства, відстоювання національної унікальності:

– Воскресну я! – той пан вам скаже, –  
 Воскресну нині! Ради їх,  
 Людей закованих моїх,  
 Убогих, нищих... Возвеличу  
 Малих отих рабов німих!  
 Я на сторожі коло їх  
 Поставлю слово <...>.

Зміст проголошеного Богом акцентовано ритмічним курсивом – кількома enjambement'ами, які виокремлюють особливо значущі слова. Двічі повторене «воскресну» викликає алузію з євангельським сюжетом Воскресіння Христа заради вивільнення людини з гріха й зі смерті, про що, власне, і звістує Давид у своєму 11-му псалмі (пор.: «Страсти ради нищих, и воздыхания убогих, ныне воскресну, глаголет Господь: положуся во спасение, не обинюся о нем», Пс. 11: 6). Дається взнаки, вважаємо, і християнський спосіб мислення поета, який свідомо акцентував цей концепт старозавітного псалма, розвинувши його у подальших рядках свого твору. Інше, досить поширене трактування вислову «Я на сторожі коло їх Поставлю слово», йде від Ю. Івакіна, за яким ці рядки Шевченка набули характеру декларації письменника про мету й суспільне значення літературної творчості [4]. Слід, звичайно, брати до уваги ідеологічну скутість радянських дослідників, що уникали говорити про релігійність та підкреслений націоналізм українського поета. Наведене потрактування засадничої для розуміння твору думки суттєво звужує семантику твору, яку вочевидь визначає історіософська візія поета, що, за слушним зауваженням Д. Наливайка, базується на постійній присутності Бога, експліцитній та імпліцитній, на очікуванні

Його втручання, що «виправить» історію, приведе у відповідність зі «святою правдою» [6]. Поет у своєму переспіві вільний був покласти наголос на слово пророка, – тобто людини, натхненної Святим Духом. Однак Шевченко йде за текстом оригіналу, розвиваючи тему власне Божого Слова. Очевидно, у розглядуваній ліричній ситуації саме Боже Слово є гарантом того, що зовнішня, політична свобода людей матиме вільно обраний духовний ґрунт, а тому не перетвориться на свавілля та розгнущаність, беззаконня та зарозумілість – внутрішнє рабство, де панують душевні пристрасті. Зміст наведеного вище фрагменту Шевченкового вірша акцентує ритмічний курсив – перенос типу *contre-rejet*, що виділяє слова: «<...> Возвеличу // Малих отих <...>» та перенос типу *rejet*, який увиразнює слова «<...> коло їх / Поставлю слово».

Оптимістичний характер Шевченкової «футурології» що йде від парадигми біблійно-християнських пророкувань, з усією очевидністю оприявнюється в завершальних рядках його вірша, де «проекція» Божого Слова, істинного й рятівного, зростає до всепланетарного масштабу. Використовуючи старо-завітне порівняння Господнього Слова зі сріблом, добре очищеним у земному горні («Неначе срібло куте, бите / І семикрати перелите / Огнем в горнилі, словеса / Твої, о Господи, такі»), поет змусив свого пророка звернутися до Бога з відсутнім у першоджерелі проханням поширити Його Слово по всій землі («Розкинь же їх, твої святис, / По всій землі»), аби «малі убогі» повірили, що Господь усемогутній і що вони, не покинуті Богом, становлять єдину живу духовну силу («<...> І чудесам / Твоїм увірують на світі / твої малі убогі діти!»). Опустивши два вірші оригінального псалма («*Ты, Господи, сохраниши ны, и соблюдеши ны от рода сего и во век. Окрест нечестивыи ходять: по всоте твоей умножил еси сыны человеческия*», Пс.11: 8–9), в яких висловлено віру пророка у те, що Господь примножить число своїх вірян і вбереже їх од нечестивців, Шевченко, однак, емоційно, а назагал і за суттю не відступив од першоджерела, але істотно оптимізував його. Наснаживши біблійний псалом ідеєю вивершення Слова як головного чинника національного визволення, духовного відродження, поет утверджував ідею щасливої будуччини народу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія сиречь книги Священнаго Писания Ветхаго и Новаго Завета [Ел. ресурс]. – Режим дост.: <http://www.ccel.org/contrib/ru/Sbible/slavpdf.htm>. (Тут і далі цитуємо за цим виданням. Транслітерація церковнослов'янського тексту здійснена автором статті).
2. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович. – К., 1998.
3. Златоуст Иоанн Беседы на псалмы / Иоанн Златоуст. – Белгород, 2004. – С. 157–158.
4. Івакін Ю. О. Подражаніє 11 псалму / Ю. О. Івакін // Шевченківський словник : у 2 т. – К., 1977. – Т. 2. – 119 с.
5. Івакін Ю. О. Подражаніє 11 псалму / Ю. О. Івакін // Коментар до «Кобзаря» Шевченка : Поезії 1847–1861 pp. – К., 1968. – С. 255–259.
6. Наливайко Д. Історія і міфологія у Шевченка (у контексті європейського романтизму) / Д. Наливайко // Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006. – С. 233–234.
7. Нахлік Є. К. Доля–Los–Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / Є. К. Нахлік. – К. : НАН України, Львівське відділення Інституту літератури Т. Г. Шевченка. – Львів, 2003. – 568 с.
8. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1979. – Ч. 3 (219). – С. 11–28.
9. Прицак О. Пророк / О. Прицак // Київська старовина. – 1994. – № 2. – С. 3–19.
10. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко; редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К., 2001. – Т. 2. «Поезія 1847–1861». – 281 с. (Тут і далі текст вірша у статті цитуємо за цим виданням із зазначенням номерів рядків).
11. Mokry W. Literatura I myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu: Szewczenko, Kostomrov, Szaszkevicz / W. Mokry. – Krakow, 1996.

УДК 82-6:81'37

Іванна Котяш

## СЕМАНТИКА ПИСЬМЕННОЇ ЕПІСТОЛЯРІЇ

*У статті розроблено теоретичну модель функціонально-семантичної організації письменницького епістолярію, яка врахує її основні типологічні ознаки: тип жанрової належності, характер тематичної спрямованості, форму комунікативної стратегії, принципи композиційної організації, своєрідність мовленнєвого оформлення.*

**Ключові слова:** епістолярій, письменницький епістолярій, функціонально-семантична організація, теоретична модель.

*В статье разработана теоретическая модель функционально-семантической организации писательского эпистолярия, которая учитывает ее основные типологические признаки, такие как тип жанровой принадлежности, характер тематической направленности, форма коммуникативной стратегии, принципы композиционной организации, своеобразие языкового оформления.*

**Ключевые слова:** эпистолярый, писательский эпистолярый, функционально-семантическая организация, теоретическая модель.

*This paper developed a theoretical model of functional-semantic organization epistolary writer that will take into account its basic typological features, such as the type of genre affiliation, the nature of thematic focus, a form of communication strategy, principles of composition, identity and language processing.*

**Key words:** correspondence, epistolary writer, functional and semantic organization of the theoretical model.

Значна і, можливо, найбільш цікава інформаційна частина епістолярного простору людського суспільства – це письменницький епістолярій. Як повноправна складова літературного процесу тієї або іншої історичної доби, письменницький епістолярій часто стає унікальним, першовартісним джерелом інформації не лише про біографічні віхи життя письменника, але й, що головне, значно розширює наші уявлення про внутрішній світ митця, його ідейні та естетичні погляди, індивідуальні особливості художнього мислення, розкриває секрети письменницької лабораторії, творчі стимули, реконструює обставини та деталі праці над літературними творами.

Письменницький епістолярій суттєво відрізняється від загального епістолографічного феномену, звичайного побутового листа, тому що це більш складний і багатофункціональний семантичний феномен, який вбирає у себе звичайне приватне та офіційно-ділове листування; листування, яке, крім простого обміну інформацією, містить також прямий чи опосередкований вияв авторської свідомості у тій чи іншій її формі (мемуарно-автобіографічній, літературно-критичній, публіцистичній); листування, яке містить авторську настанову на художньо-значиме оформлення повідомлюваних фактів.

Загалом ж доводиться констатувати, що навряд можливо розробити вичерпну класифікацію всіх типів та різновидів письменницького епістолярію. У відомій монографії, присвяченій проблемам письменницького епістолярію, В.Кузьменко зазначає: «Незважаючи на те, що студії сучасних західноєвропейських учених, як і низка праць російських дослідників, свідчать про досить активне вивчення національних епістолярних спадщин, брак теорії епістолярію в українському літературознавстві дуже відчутний. Досі не завершена дискусія: листи – це художня література чи ділова? Нерозробленість питання стримує не тільки теоретичні пошуки, а й гальмує процес опису епістолярних текстів як явища культури. Наукові студії, які маємо нині, йдуть у руслі тематичних класифікацій, що були розроблені ще античною теорією (лист дружній, любовний, фіктивний і т.д.), або – у руслі формальних, що бачимо в І.Сікутріса. Проте і тематична, і формальна класифікація не дають повного уявлення про приватний письменницький епістолярій. Отже, варто шукати інші підходи, які наблизили б науку до розв'язання цієї проблеми» [4, с. 299–300].

Водночас, варто констатувати, що, попри значну кількість дослідників і численні звернення до вивчення питань про письменницький епістолярій (М.Бахтін, Л.Вашків, В.Кузьменко, Ж.Ляхова, Г.Мазоха, Л.Морозова, Н.Павлик, М.Коцюбинська, М.Алексєєв), у літературознавстві все ще залишається багато проблем, які потребують ретельного аналізу, залучення нових літературних методів та підходів. До таких матеріалів, передусім, належить теоретична модель функціонально-семантичної організації письменницького епістолярію. Функціонально-семантична організація тексту – це узагальнена, абстрагована модель побудови певного типу тексту, його внутрішніх компонентів та системи смислових взаємозв'язків між ними.



Мета нашої розвідки полягає у тому, щоб дослідити функціонально-семантичну модель письменницького епістолярію, окреслити структуру листа у вигляді сукупності його семантичних ознак, які є для нього найбільш функційно-значимими і складають усталено-нормативну типологічну основу.

Специфіку функційно-семантичної організації письменницького епістолярію визначає сукупність таких взаємозв'язаних семантичних ознак: тип жанрової належності; характер тематичної спрямованості; форма комунікативної стратегії; принципи композиційної організації; своєрідність мовленнєвого оформлення. А зараз з'ясуємо, у чому полягають особливості тієї чи іншої семантичної ознаки письменницького епістолярію.

У межах типології жанрової належності письменницького епістолярного тексту доцільно говорити, очевидно, про дві її основні узагальнені форми: а) загальнолітературну жанрову належність епістолярного тексту і б) конкретну жанрову форму (модифікацію), якої надано листу.

Загальнолітературна жанрова належність епістолярного тексту передбачає віднесеність цього типу тексту до однієї з трьох – приватної, публіцистичної або художньої – форми вияву авторської свідомості, авторської настанови та сфери використання листа.

Відповідно, *приватний лист* можна визначити як епістолярний текст, який не має наперед заданої авторської настанови на потенційне оприлюднення, адресований конкретній особі або офіційній установі й тематично локалізований в межах обміну такою інформацією, що не розрахована на широкий суспільний загал, має особистісний утилітарно-прагматичний або духовно-екзистенційний характер і відображає погляди, переконання, смаки автора в якнайширшому спектрі питань, котрі охоплюють усі сфери людської життєдіяльності. *Публіцистичний лист* – це лист із заданою наперед настановою на оприлюднення (фактичне або потенційне), розрахований на реакцію широкого суспільного загалу і написаний з метою вплинути на формування громадської думки щодо злободенних питань суспільно-політичного та культурного життя. *Публіцистичний лист*, як правило, пишуть у формі так званого відкритого листа. *Художній лист* – це лист, у якому, крім власне аналітичної або морально-дидактичної функції, є авторська настанова на естетичне сприйняття повідомлюваних фактів. Автор такого листа, як правило, не виключає можливості його потенційного оприлюднення.

Конкретну жанрову форму (модифікацію), якої надано листу, обумовлює характер стосунків між дописувачами, функціонально-тематична спрямованість епістолярного тексту та його емоційна модальність.

Виділяють три основні жанрові модифікації *приватного листа*: 1) офіційно-діловий; 2) родинний; 3) інтимно-товариський. Жанрові модифікації *публіцистичного листа* доцільно виокремлювати: по-перше (за характером стосунків між дописувачами), на індивідуальні, написані від імені одного автора, та колективні, написані від імені групи авторів; по-друге (за характером функціонально-тематичної спрямованості), на листи, які порушують злободенну суспільно-політичну, морально-етичну та культурологічну проблематику.

Виділити та чітко структурувати жанрові модифікації *художнього листа* досить проблематично, як з огляду на недостатню дослідженість його теоретичних та історичних аспектів, так і в силу його «протейності» та політематичності. З формального погляду можна говорити про віршовану та прозову форми такого листа, наративну (у вигляді оповіді, й навіть сюжетної) та описову, з погляду тематики – на мемуарну, мемуарно-автобіографічну, пейзажну (описи природи), автокритичну (описи літературно-творчих процесів) тощо.

Критерієм для виділення окремих жанрових модифікацій у межах усіх трьох типів листування – приватного, публіцистичного і художнього – може слугувати також і явище міжжанрової дифузії, тобто взаємодії різних літературних жанрів і їхнє взаємопроникнення.

Характер тематичної спрямованості функційно-семантичної організації епістолярного тексту визначають чотири основних тематичних модуси, які охоплюють усі основні типи (приватну, публіцистичну, художню) жанрової належності письменницького епістолярію: а) літературно-біографічний; б) автобіографічний; в) теоретико-літературний; г) культурно-історичний.

а) Літературно-біографічний модус. Характер цього тематичного модусу визначає широке коло питань, пов'язаних із різноманітними сферами приватного життя та професійної діяльності письменника. Літературно-біографічний модус у письменницькому епістолярії представлений найбільш широко. Як зазначає Г. Мазоха, «кількісно найбільшою є група письменницьких листів із монотемою «приватне життя» завдяки довготривалості та регулярності епістолярної комунікації між членами родини та свідомому ставленню з боку адресатів до збереження кореспонденції відомого родича. Відсутність соціальної дистанції як визначальна риса концепції адресанта цієї групи листів суттєво розширює їхню предметно-тематичну змістовність і водночас з тим сприяє збереженню відвертості як складової модальності адресанта» [7, с. 31].

б) Автобіографічний модус пов'язаний із такою формою викладу епістолярного матеріалу, коли вона набуває характеру хронології та поглибленої деталізації фактів щоденного життя письменника, ретельної фіксації змін в емоціях, враженнях, самоаналізу психологічних станів, екзистенційних та філософських узагальнень щодо власної життєвої долі, стосунків із колом близьких людей, суспільним оточенням, рефлексії щодо деталей власної поведінки в тих або інших ситуаціях та ретроспективного звернення до епізодів минулого з метою їх глибшого осмислення та переосінки з позицій теперішнього досвіду.

в) Теоретико-літературний модус пов'язаний із фіксацією автором фактів власної літературної творчості, зокрема, творчих задумів, мотивації звернень до тих або інших суспільних проблем, які порушено у творах письменника, ідейних тенденцій, естетичних поглядів, уподобань, причин використання тих або інших літературно-художніх засобів та прийомів, специфіки розуміння та інтерпретації сюжетних колізій, конфліктів, проблематики власних творів, спроби літературної самохарактеристики, ідентифікації власного місця та значення в літературно-історичному розвитку. З іншого боку, цей тематичний модус поширюється і на висловлені в листуванні письменника критичні зауваження щодо творчості інших митців, оцінка їх загалом або окремих їхніх творів, зіставлення власного світогляду та естетичних уподобань з творчим досвідом інших письменників, констатація ідеологічного або естетичного протиставлення, єднання, творчого змагання, оцінки поточного літературного процесу, огляди нової літератури тощо.

г) Культурно-історичний модус співвіднесений із роздумами автора з приводу долі або внеску в суспільний розвиток визначних чи відомих політичних, державних, громадських діячів, представників літератури, культури, науки, оцінки тих або інших резонансних подій, їхнього місця в житті суспільства та історії його розвитку, констатація морально-етичної та громадської позиції письменника, концептуальні політичні, культурологічні, філософські узагальнення тощо.

Водночас, слід констатувати, що поділ тематики письменницького епістолярію на окремі, функційно-локалізовані модуси є досить умовним, оскільки елементи різних тематичних модусів можуть бути представлені й у межах одного листа. Тому радше говорити про тематичні тенденції, а не закономірності, хоча, з іншого боку, певні тематичні елементи в тому або іншому листі завжди будуть домінувати.

Форма комунікативної стратегії письменницького листа в загальній функційно-семантичній організації епістолярного тексту виявляє себе, по-перше, як специфічний комунікативний діалог між адресантом (автором листа) та адресатом (його отримувачем), по-друге (передусім це стосується художнього листування і частково публіцистичного), як певний тип естетично значимого осмислення та оформлення повідомлюваної інформації засобами художнього зображення. Таким чином, елементами того або іншого типу комунікативної стратегії письменницького епістолярного тексту є: а) образ автора; б) образ читача (адресата); в) літературно-стильова організація (з настановою на більшу або меншу міру естетизації викладеного матеріалу).

Принципи композиційної організації письменницького епістолярного тексту частково спираються на розроблені ще в античні часи усталені канонічні форми. З іншого боку, композиція письменницьких епістол, як правило, не має ознак жорсткої структурованості, натомість у них часто спостерігаємо дифузія, взаємонакладання структурних елементів, порушення їх послідовності, немотивовані структурно асоціативні тематичні відступи від «генеральної» сюжетно-композиційної лінії. Найчастіше композиція письменницького листа обумовлено психологічним настроєм письменника, мірою його духовної спорідненості з адресатом, тематичною специфікою повідомлюваної інформації.

Мовленнєву своєрідність епістолярного тексту обумовлює: концентрованість словесного обсягу, специфічна комунікативно-діалогічна спрямованість, особливості мовленнєвої інтонації.

Отже, у процесі дослідження функційно-семантичної організації письменницького епістолярію слід зазначити, що він суттєво відрізняється від загального епістолографічного феномену звичайного побутового листа. Специфіку функційно-семантичної організації письменницького епістолярію визначає сукупність таких типологічних ознак: тип жанрової належності; характер тематичної спрямованості; форма комунікативної стратегії; принципи композиційної організації; своєрідність мовленнєвого оформлення.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основаниям гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
2. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі / Л. П. Вашків. – Т. : Поліграфіст, 1998. – 122 с.
3. Коцюбинська М. Х. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і Літера; Х. : Правозахисна група, 2001. – 300 с.
4. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. / В. І. Кузьменко. – К. : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – 305 с.
5. Ляхова Ж. Т. Історія української епістології: дослідження та видання епістолярної спадщини / Ж. Т. Ляхова // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 70–81.
6. Мазоха Г. С. Теоретичні засади дослідження письменницького епістолярію / Г. С. Мазоха // Актуальні проблеми слов'язознавства: зб. наук. пр. у 2 ч. – К. : Київський славистичний університет, 2004. – Ч. 2. – С. 97–105.
7. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації : монографія / Г. С. Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.
8. Морозова Л. І. До проблеми розмежування листа як первинного мовленнєвого жанру й епістолярної форми як художнього прийому (на основі концепції М. Бахтіна про первинні і вторинні мовленнєві жанри) / Л. І. Морозова // Наук. пр. Кам'янець-Подільського ун-ту. Сер. «Філол. Науки». – 2005. – Вип. 10. – С. 177–184.

УДК 821.161.2 – 94.09

Тетяна Черкашина

## МЕМУАРНО-АВТОБІОГРАФІЧНІ ТВОРИ ШІСТДЕСЯТНИКІВ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД УКРАЇНСЬКОГО СПОГАДОВОГО ПИСЬМА

*Статтю присвячено розглядові типологічних рис мемуарно-автобіографічної прози шістдесятників, прози, що постала наприкінці XX – початку XXI століття як специфічний різновид вітчизняної мемуарної літератури. Проаналізовано мемуарні автобіографії Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, Романа Корогодського, Михайлини Коцюбинської, Ірини Жиленко та Івана Дзюби.*

**Ключові слова:** спогади шістдесятників, щирість, психологічність, психотерапевтичність, аналітичність.

*Статья посвящена рассмотрению типологических черт мемуарно-автобиографической прозы шестидесятников, прозы, которая возникла в конце XX – начале XXI века как специфическая разновидность отечественной мемуарной литературы. Анализируются мемуарные автобиографии Владимира Дрозда, Валерия Шевчука, Романа Корогодского, Михайлины Коцюбинской, Ирины Жиленко и Ивана Дзюбы.*

**Ключевые слова:** воспоминания шестидесятников, искренность, психологичность, психотерапевтичность, аналитичность.

*The article is devoted to the study of the typological peculiarities of the memoirs-autobiographical prose written by the Sixtiers. This prose appeared in the end of the XX<sup>th</sup> – the beginning of the XXI<sup>st</sup> centuries as specific variety of the Ukrainian memoirs literature. The author of the article analyses the memoirs autobiographies by Volodymyr Drozd, Valerii Shevchuk, Roman Korohodskii, Myhailyna Kotsiubynska, Iryna Zhylenko and Ivan Dziuba.*

**Key words:** memoirs of the Sixtiers, sincerity, psychology, psychotherapeutics, analyticity

Мемуарно-автобіографічна література будь-якої країни і будь-якої епохи є важливим джерелом збереження культурної та історичної пам'яті людства. Як слушно зазначала М. Коцюбинська: «Спогади, листи, щоденники – кожен із цих проявів художньої документалістики має свою специфіку, але разом усі вони становлять напролюд змістовний і своєрідний інформаційно-психологічний феномен на непевній і рухомій межі між сьогодні й учора, між живим і неживим, між пам'яттю та історією, між документом і сповіддю. І як кожне межеве явище, художня документалістика у всіх своїх іпостасях – жива й багатовимірна, насичена неповторними деталями і суб'єктивними щохвилинними враженнями, залишає по собі смак автентичності» [1, с. 107]. Саме тому непересічні люди свого часу вважають за обов'язок полишити для нащадків письмові свідчення про те, свідками, учасниками, нащадками або сучасниками чого вони були особисто. Не стало винятком і покоління українських шістдесятників, спогадова творчість яких почала набирати обертів з 1990-х років і не припиняється і в наш час. І жоден із виданих творів не пройшов повз увагу вітчизняних дослідників.

Так, одним із перших до вивчення цього пласту мемуарної літератури звернувся О. Галич, який у низці літературознавчих робіт (зокрема [2; 3] та ін.) розглянув жанрово-стильові і поетикальні властивості цих творів. Окремі мемуари шістдесятників були предметом літературознавчого аналізу Г. Маслюченко [4], Т. Гажі [5], О. Скаріної [6] та інших науковців. Серед останніх досліджень цього типологічного різновиду української мемуарної літератури варто відзначити розвідки М. Коцюбинської [7], Л. Касян [8, та ін.], О. Рарицького [9, та ін.], автори яких зверталися до розгляду мемуарної творчості шістдесятників як до особливого феномену вітчизняного спогадового письма.

Метою нашої студії ми обрали виокремлення типових рис спогадових творів українських шістдесятників, рис, які дозволяють виділити ці твори в окремий підвид мемуарно-автобіографічної прози кінця XX – початку XXI століття.

На початку 1990-х років розпочався справжній «прорив інформаційних кордонів», коли, за словами М. Коцюбинської, інформація «ринула на нас, подекуди оглушуючи, буквально накриваючи з головою» [7, с. 4]. Згадувала М. Коцюбинська: «В атмосфері «перестройки» прорвало всі загати на шляху потоку інформації <...>. То була закономірна навала нового знання, що, набираючи сили, змітала на своєму шляху всі вето й табу, коригуючи спотворення, відновлюючи спалюжене, заповнюючи лакуни» [7, с. 4]. Як наслідок, – після півстолітнього інформаційного вакууму, заборон, замовчувань, табувань «небажаних» тем, імен, явищ і дозволу публікувати лише нейтральні, позбавлені критицизму в бік панівної влади, ідеологічно вивірені саможиттєписи з'являються перші друковані спогадові твори, автори



яких із більшим чи меншим ступенем відвертості заговорили про себе і своє справжнє життя в контексті радянської доби, про дійсне життя своєї країни і своїх сучасників.

Шістдесятники добре розуміли, що цінність їх мемуарно-автобіографічних свідчень полягатиме, передусім, у інформаційно-пізнавальному плані. «Що змушує людину «сідати» за спогади? Мабуть, у кожного є свої мотиви, серед яких – і неусвідомлені. Але є й, очевидно, спільні: ностальгія; бажання зафіксувати і зберегти для уявної цікавості нащадків зникомий світ власного, як тепер кажуть, «часо-простору»; потреба узагальнити свої життєві враження, свій досвід, підбити підсумок свого життя – бо дай для самого себе. Може бути і якийсь полемічний імпульс, якась своя затятість або спроба внести корективи в уявлення сучасників про тебе» [10, с. 9], – писав І. Дзюба.

Але водночас автори-шістдесятники не обійшли своєю увагою і форму подачі мемуарно-автобіографічного матеріалу, внаслідок чого ми маємо непересічні спогадові твори, у яких поєдналися традиційні й новаторські риси. З одного боку, автори-шістдесятники продовжили традицію українського канонічного мемуарно-автобіографічного письма з його тяжінням до панорамності зображення, аналітичності, глибокого психологізму, уважного ставлення до слова, моральної відповідальності автобіографа за кожне вимовлене публічно слово і т. ін., що було типовим для спогадових творів перших десятиліть ХХ століття. З іншого боку, автори відійшли від загальноприйнятих канонів побудови мемуарно-автобіографічного твору і почали вироблення нових структурно-типологічних різновидів спогадових творів.

Так, 1993 року виходить автобіографія В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» [11], написана у формі гумористично-іронічної автобіографічної оповіді з елементами сатири. Протягом 2002–2009 років з'являється автобіографічна трилогія В. Шевчука «На березі часу» [12; 13; 14], розподілена на окремі книги за головними життєписними етапами і визначена автором як автобіографічна оповідь-есе. До поетапного циклізованого варіанту мемуарно-автобіографічного письма звернувся і Р. Корогодський, автор дилогії «Брама світла» [15; 16], виданої протягом 2004–2009 років. Варіант синтезованої мемуарно-автобіографічної «мозаїки», що поєднала в одному творі у вигляді окремих структурно виділених частин мемуарну автобіографію, власне мемуари, написані на основі збережених щоденників своєї мами і збірку літературних портретів, явила світу в 2006 році М. Коцюбинська [1]. 2007 року завершила роботу над своєю автобіографією «Номо feriens» І. Жиленко. Метажанрову автобіографію, що органічно поєднала в межах одного тексту автобіографічне, власне мемуарне, епістолярне і щоденникове письмо, було спочатку представлено журнальним варіантом, а 2011 року, після отриманих і частково врахованих зауваг читачів, було опубліковано окремим виданням [17]. Зразок гіпертекстової метажанрової автобіографіки, коли кожний наступний текст, зітканий із різних видів мемуарно-автобіографічного письма, доповнює, коментує, увиразнює попередній, був представлений на розсуд читачів І. Дзюбою, автором спогадових творів «Спогади і роздуми на фінішній прямій» [18] та «Не окремо взяте життя» [10], що вийшли друком протягом 2008–2013 років.

Ці твори були орієнтовані, за влучним спостереженням М. Коцюбинської, «не лише на збереження пам'яті, а й на нове осмислення минулого, на «стереоскопічність» історичної картини внаслідок зіткнення різних точок зору, перетину й синтезу окремих індивідуальних «правд»» [7, с. 5–6], унаслідок чого перевага віддавалася строкатій, різнобарвній мемуарно-автобіографічній оповіді, у якій в одне смислове ціле поєднувалися спогадові фрагменти.

Орієнтація на правду, на «чесність із собою» та довоколишніми виводила на перший план цих мемуарно-автобіографічних оповідей щирість і граничну відвертість.

Наскрізною була й тема моральності та високодуховності, яких, за словами автобіографів, так бракує сучасному їм суспільству. Моральний обов'язок розповісти правду про свій час, дотримання принципів моралі й духовності у власному житті, зокрема моральна підтримка друзів у найскладніші періоди їхнього життя, моральна відповідальність за кожне написане слово, за кожну надану особистісну характеристику, самоцензування з морально-етичних причин стають визначальними рисами автобіографій цього типу.

Згадані мемуарно-автобіографічні твори вирізняла особлива настроєвість, якої досягли не лише завдяки використанню широкої палітри художньо-зображальних засобів, а й через уведення до канви спогадових творів листів, щоденників, вербалізованих описів збережених фотографій, які чи не найяскравіше відображали автентичні настрої та емоції авторів і їх сучасників, унаслідок чого набували важливої не тільки документальної, а й художньої ваги. Підвищена психологізація, увага до найменшої тогочасної емоції стали типовими рисами цих творів. Саме тому в мемуарній автобіографії цього типу першочерговою ролі надавалися автопортретуванню, передусім, внутрішньо-психологічному, та висвітленню власного життєвого кредо.

Чимало сторінок було присвячено й темі збереження себе внутрішнього, відновлення власного душевного та психо-емоційного світу, завдяки поїздкам на село до родичів і друзів, відвідин приємних і найближчих за духом авторові людей, спогляданню творів українського мистецтва і таке інше.

Повернення до джерел, до українського начала, за зізнанням автобіографів, чи не найкраще допомагали їм відновити душевну рівновагу й пережити найважчі часи в їхньому житті, пов'язані з арештами та загибеллю найближчих друзів, гоніннями, систематичними допитами в КДБ самих автобіографів.



Мемуарно-автобіографічні твори цього типу вирізняв специфічний дискурс характеротворення. Інтелектуали, свідомі громадяни, сильні духом, невідступні від своїх внутрішніх ідейних переконань люди, якими позиціонували себе і своїх найближчих друзів мемуарні автобіографи, протиставлялися типовим *homo soveticus*, звичайним тогочасним людям, які жили, як усі, думали як, усі, мріяли, як усі, мали типові біографії «народився, вчився в школі, навчався в інституті, служив у армії, влаштувався на роботу, одружився...» [19, с. 9].

Автори, які переважно теж виходили з цього середовища, показували свою постійну ідейну еволюцію. Звернення до багатства і краси рідної мови, більш уважне прочитання творів українського і світового письменства, відкриття для себе «таємного» світу вітчизняної літератури 1920-х років, велика сила поезії, інтелектуальні дискусії з близькими за духом друзями – усе це призводило до значного інтелектуально-духовного зростання авторів і вироблення в них більш чіткої життєвої позиції, що врешті-решт призводила до внутрішнього, а згодом і зовнішнього бунту проти стереотипного мислення багатьох тогочасних людей.

З великою шаною і симпатією автобіографи ставилися до своїх літературних «батьків» (Б. Антоненка-Давидовича, В. Сосюри, Бориса Тена та ін.), яким вдалося вижити після бурхливих 1930-х років, натомість нейтральним, а часом і критичним було ставлення до так званих літературних «генералів», які в той час були на чолі Спілки письменників України, провідних видавництв і часописів.

Характерною особливістю автобіографічних творів згаданих авторів було залучення до спогадового дискурсу широкого мемуарного контексту, що давало змогу багатьом українським дослідникам говорити про ці твори як про «біографію доби», «біографію покоління» і т. ін. Але, на нашу думку, ці твори не є суто мемуарами, бо автобіографи писали не стільки про свій час, скільки про себе в цьому часі, про те, як вони жили в ньому, мріяли, раділи, творили, підтримували друзів, коли почалися гоніння й арешти, відновлювали душевну рівновагу і т. п. Тобто автори не були тільки хронікерами своєї доби, вони ставали передусім сучасними обсерваторами себе тодішніх із усіма своїми радощами і сумами, здобутками і втратами, з невпинною жагою до життя і радощами «не «тому, що...», а «незважаючи на...»» [17, с. 21]. Тим самим, спогадові твори українських шістдесятників ставали справжньою енциклопедією «людинознавчих істин» [7, с. 57].

Отже, спогади шістдесятників завдяки низці спільних ознак, як-от: панорамність, аналітичність, щирість, психологічність, специфічний дискурс характеротворення та ін. – виокремилися у специфічний різновид української мемуарно-автобіографічної прози кінця XX – початку XXI століття, що привертає увагу не одного покоління науковців.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Коцюбинська М. Книга споминів / М. Коцюбинська. – К. : АКТА, 2006. – 288 с.
2. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
3. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія / О. А. Галич. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. – 264 с.
4. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Маслюченко Галина Олександрівна. – Дніпропетровськ, 2003. – 212 арк.
5. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Гажа Тетяна Павлівна. – Харків, 2005. – 220 с.
6. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Скаріна Олена Юріївна. – Луганськ, 2006. – 212 арк.
7. Коцюбинська М. Х. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / М. Х. Коцюбинська. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
8. Касян Л. «Книга життя» Ірини Жиленко: «Homo feriens» в автобіографічно-мемуарному дискурсі / Л. Касян // Слово і час. – 2012. – № 6. – С. 41–49.
9. Рарицький О. А. Моральний стоїцизм Володимира Підпалого : мемуарна версія / О. А. Рарицький // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 22 (281). – С. 171–185.
10. Дзюба І. Не окремо взятє життя / І. Дзюба; післямова М. Жулинського. – К. : Либідь, 2013. – 760 с.
11. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок : повість-шоу / В. Дрозд. – К. : Український письменник, 1994. – 203 с.
12. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Хата і рід : автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – 384 с.
13. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни : автобіографічна оповідь-есе / В. О. Шевчук. – К. : Темпора, 2002. – 272 с.
14. Шевчук В. На березі часу. Мій Житомир. Світ перед очима. Пошкілля : автобіогр. оповідь-есе / В. Шевчук. – Л. : Сполом, 2009. – 478 с.

15. Корогодський Р. М. Брама світла : батьки / Р. М. Корогодський; вступ. ст. І. Грабовська. – К. : Гелікон, 2004. – 469 с.
16. Корогодський Р. М. Брама світла : шістдесятники / Р. М. Корогодський; упор. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко; авт. вст. ст. М. Коцюбинської. – Львів : В-во Українського Католицького університету, 2009. – 655 с.
17. Жиленко І. Homo feriens : спогади / І. Жиленко; передм. М. Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
18. Дзюба І. Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. Дзюба; вступ. ст. М. Г. Жулинського. – К. : Кри-  
ниця, 2008. – 928 с.: іл.
19. Сверстюк Є. Зачарований життям / Є. Сверстюк // Руденко М. Найбільше диво – життя : спогади /  
М. Руденко; упоряд. Р. Руденко; передм. Є. Сверстюка. – К. : Кліо, 2013. – 696 с.

УДК 81'373:821.161.2.69.78

Наталія Музиченко

**МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ РЕЛІГІЙНОСТІ  
У ТВОРЧІЙ ПАЛІТРІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА**

*У статті досліджено специфіку мовних засобів вираження релігійності українців у творчій палітрі Григора Тютюнника. Проаналізовано релігійну лексику як ознаку християнського світогляду письменника. На матеріалі прозових творів автора з'ясовано семантико-стилістичні особливості конфесійних апелятивів і власних назв. Окреслено семантичний обсяг концепту Бог у новелістиці митця та особливості його вираження. Установлено функціонально-експресивну специфіку мовних засобів, використаних Григором Тютюнником для номінації конфесійних реалій. Спостережено, що Бог для автора є носієм найвищих духовних ідеалів, моральної довершеності, справедливості. У розвідці описано також ті мовні засоби вираження релігійності, що свідчать про колоритність ідіостилу письменника: окказіоналізми, старослов'янізми, застарілі лексеми, фразеологічні звороти, цитати з Біблії і молитов.*

**Ключові слова:** Григiр Тютюнник, художня творчість, релігійність, засіб вираження, ідіостиль, Бог, конфесійний стиль, власна назва, апелятив.

*В статье исследована специфика языковых средств выражения религиозности украинцев в творческой палитре Григора Тютюнника. Проанализирована религиозная лексика как признак христианского мировоззрения писателя. На материале прозаических произведений автора выяснены семантико-стилистические особенности конфессиональных апеллятивов и собственных имен. Определены семантический объем концепта Бог в новеллистике художника и особенности его выражения. Установлено функционально-экспрессивную специфику языковых средств, использованных Григором Тютюнником для номинации конфессиональных реалий. Установлено, что Бог для автора является носителем высоких духовных идеалов, моральной совершенства, справедливости. В статье описаны также те языковые средства выражения религиозности, которые свидетельствуют об колоритности идиостиля писателя: окказионализмы, старославянизмы, устаревшие лексемы, фразеологические обороты, цитаты из Библии и молитв.*

**Ключевые слова:** Григор Тютюнник, художественное творчество, религиозность, средство выражения, идиостиль, Бог, конфессиональный стиль, имя собственное, апеллятив.

*The article deals with the specific language of Ukrainian religious expression in the creative palette Gregory Tyutyunnik. Analysis of religious vocabulary as a sign writer Christian worldview. On the material prose author clarifications semantic and stylistic features of religious apelyatyviv and proper names. Outlines the scope of the concept of semantic God in short stories and features his artist expression. Established functional and expressive specific language tools used by Gregory Tyutyunnik for nomination religious realities. Observations that God is the author of a carrier of the highest spiritual ideals of moral perfection and justice. In exploring described as those linguistic means of expression of religiosity, indicating the colors of idiostyle writer: occasionalism, staroslovyanizmy, old tokens phraseology phrases, quotations from the Bible and prayer.*

**Key words:** Grigor Tyutyunnyk, arts, religion, means of expression, individual style, God, confessional style, proper name, apelyatyv.

**Постановка проблеми та її зв'язок із важливими науковими завданнями.** Відомо, що мова – невід'ємна частина духовної дійсності, окресленої етнолінгвальним кодом. Аналіз мови як сакрально-го явища спричинений не лише загальнонаціональними чинниками, які є досить специфічними, але й також потребою самої духовної структури людини й нації [9, с. 23]. Українському народові віддавна властива така особлива релігійність, як «віра в Бога» [СУМ, Т. 8, с. 498.]. Адже саме вірування – одна з автохтонних рис нашої ментальності й культури. Ще з давніх часів наші предки натхненно прославляли Бога, Ісуса Христа, Богородицю та всіх святих.

Шістдесятники вперше за тоталітарної системи відкрито заговорили про художнє слово як вищий Господній дар, що диктує людині особливий стиль поведінки, впливає на її долю. Персонажі творів Григора Тютюнника у пошуках нових ціннісних орієнтацій постійно звертаються до вічних джерел духовності, найпотужнішими з яких є релігія і віра. Це зумовлено тим, що етичні норми християнства були і є моральним підґрунтям виховання і формування світогляду українців. Рідна мова завжди черпала словесні багатства з духовної криниці християнського світовчення, творячи лексеми, що лягли в основу загальнолюдських цінностей.

Вивчення духовної і культурної спадщини українського народу постійно цікавило дослідників. Це виразно проявляється у звичаях і віруваннях населення Полтавщини, бо саме на такому духовно-світоглядному ґрунті сформувався письменницький талантизм Григора Тютюнника. Епістолярна спадщина прозаїка свідчить, що митець ще в юності замислювався над сутністю людської екзистенції, осмислюючи філософію християнських і духовних цінностей своєї нації. Уся його творчість пройнята ідеями християнської любові, співчуттям до трагічної долі рідної землі.

Невипадково в уста одного із своїх героїв письменник вкладає слова, які пояснюють його концепцію сакральності-духовного світосприйняття: *«Ви коли-небудь Біблію читали? Від Матфея, від Луки? Пам'ятаєте: «Не єдиним хлібом живе людина»?.. Так от це якраз те, про що я вам кажу. В людини, крім тіла, є душа, розум і серце... Ви воювали... Згадайте: коли ви йшли в атаку, до вас приходило... Ну, як би вам сказати... Самозабуття? До бою ви думали: вернись чи востаннє йду? І напевно – це абсолютно природно – боялися. А потім, коли рушили всі, плече в плече, ура в ура, ви думали про себе, про власну смерть? Ні! Ви бачили перед собою ВСІХ і були вже не собою, а краплиною всіх, а в кожному вашому товаришеві була краплина вас! Ви були одне ціле! Ви були тоді ЛЮДЬМИ ЛЮДЕЙ! Такими повинні бути ми, мислячі істоти, завжди. То брехня, що хтось один веде людей на подвиг. Брехня! Підняти – зможе. Повести – ні. Їх веде не один, а ОДНЕ – самозречення одного в ім'я всіх і самозречення всіх в ім'я одного! От що означає Ісусів афоризм: «Не хлібом єдиним...».*

*«Жити в добрій приязні з небом і землею»* – ці слова із записника митця призначені для повісті про Артема Безвіконного, так і недописаної. У них та релігія, до якої прийшов Григорій Тютюнник у своєму самопізнанні, але що так і не стало надійним оперттям його світобачення. *«На кожного Авеля по три Каїни»*, – так він характеризує тогочасну моральну атмосферу в Україні.

У творчій іпостасі письменника духовне життя українців тісно пов'язане зі сповіданням Божих заповідей, читанням священних і церковних книг, виконанням культових обрядових дійств.

Як і для багатьох інших письменників-шістдесятників, віра для Григора Тютюнника – невичерпне джерело творчої енергії, що живить душу і спонукає до творчого пошуку. Саме через призму християнських цінностей митець осмислює важливі для кожної людини питання морального вибору. У деяких новелах спостерігаємо зіставлення двох протилежних типів моралі, один із яких заснований на глибокій вірі в Боже начало, інший – у всемогутність більшовицької влади, що зумовлено очевидною ідеологічною ситуацією того часу, у якому жив і творив письменник.

Сучасні дослідники констатують, що «аналіз мови художніх творів є важливим чинником системного вивчення лексики, тому що кожний художній твір автора – це «картина світу» в індивідуально-авторському її відбитті. Ідеї, образи, картини – все це автор виражає мовними засобами. Сприймаючи текст художнього твору, ми сприймаємо авторський задум, індивідуальне бачення світу, його уявлення про нашу дійсність. І через авторське бачення сприймаємо національно-мовну картину світу, визначену національними традиціями, звичаями, віруваннями, особливостями світосприйняття» [2, с. 123].

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій проблеми.**

У контексті лінгвостилістичних студій сьогодні актуальною залишається проблема наукового аналізу конфесійного пласту загальнонаціональної лексики на матеріалі художньої творчості, адже такі дослідження сприяють з'ясуванню мовно-культурного коду української держави. Незважаючи на несприятливу радянську політику та ідеологічну завісу, під якою довгий час перебувала Україна, а відповідно і художнє слово, сьогодні все ж фіксуємо посилення інтересу до вивчення різних аспектів конфесійного стилю і номінацій релігійних реалій у прозовій і поетичній творчості українських митців (наприклад, комплексні дослідження І. С. Грималовського [3], І. І. Дмитрів [4], Н. С. Звонко [5], А. А. Ковтуна [7], О. О. Телешкіної [8] тощо).

Хоча індивідуальний лінгвостиль Григора Тютюнника характеризується багатством лексики, синонімів, фразеологізмів, влучних і дотепних висловів, адже, як відомо, він майстер художньої, передовсім словесної деталі, проте конфесійна (релігійна) лексична палітра творчості письменника-шістдесятника залишена поза увагою науковців. На нашу думку, якраз цей мовний пласт ідіостилу митця чи не найбільше цікавий і спонукає до евристичних пошуків. Студії, проведені на мовному матеріалі новелістики Г. Тютюнника, стосувалися передовсім літературознавчих проблем художнього світосприйняття, тоді як лексичного потенціалу його творчого доробку торкалися лише побіжно.

**Постановка мети й завдання дослідження.** Мета наукової статті – дослідити специфіку мовних засобів вираження релігійності українців у творчій палітрі Григора Тютюнника. Реалізація мети зумовила виконання таких завдань: проаналізувати релігійну лексику як ознаку християнського світогляду письменника; з'ясувати семантико-стилістичні особливості конфесійних аперіативів і власних назв; окреслити семантичний обсяг концепту Бог у новелістиці митця; установити функціонально-експресивну специфіку мовних засобів, використаних Григором Тютюнником.

Матеріалом дослідження слугували художні тексти письменника, розміщені у виданні Тютюнник Г. Холодна м'ята: Оповідання, повісті, твори для дітей / [Упоряд. і передм. П. П. Засенка] / Г. Тютюнник.



– К. : Укр. письменник, 2009. – 843 с., передовсім його твори «Три зозулі з поклоном», «Зав'язь», «В сутінки», «Оддавали Катрю», «Холодна м'ята», «Син приїхав», «На згарищі», «Облога».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Дослідники зауважують, що образ Бога у Г. Тютюнника постає «як частина народної релігії, етики, як величина, яка спрямовує людське життя і яка розглядається у нерозривному зв'язку з мораллю, совістю (совість – «страх перед богом»)» [5, с. 6].

Пласт релігійної лексики, який використовує Г. Тютюнник, умовно можна поділити на дві групи: власні назви (*Бог, Ісус Христос, Господь, Пресвята Богородиця, Біблія, Євангеліє, Покрова, Різдво*) і загальні релігійно-культурні номінації (*душа, хрест, свічка, церква, дзвони, крижмо, дух*). Релігійна онімна лексика охоплює широке коло лексичних одиниць, які характеризуємо спільними семантичними рисами (передусім одиничністю позначуваних об'єктів) і належністю до спільного стильового поля: пор. *Бог, Божечко, Отець, Господь, Син, Ісус Христос, Спас*. Це спостерігаємо в такому уривку: «Свирид розкладав її між сторінками *Євангелії* так, щоб знати потім, де яка валюта лежить: *десятки – в розділі «Од Матфея», п'ятірки – «Од Луки», троячки – «Од Іоанна», карбованці – «Од Марка*» [Тютюнник, с. 280].

Найбільш репрезентативною групою є теоніми, тобто імена на позначення Божих осіб. «Ментальною споконвічною рисою українців є відчуття Бога, особливого зв'язку з ним. Про це, зокрема, свідчить наша мова, словниковий склад якої включає велику кількість слів, які своєю семантикою та походженням пов'язані зі словом *Бог*» [10, с. 146]. У новелістичному мовленні письменника фіксуємо лексеми для реалізації концепту *Бог* у трьох його іпостасях: *Бог, Божечко, Отець, Господь, Син, Ісус Христос, Спас*. Наприклад: «*Та коли б же я знала, коли б відала твою недугу, то день і ніч собі в Бога її вимолювала б...*» [Тютюнник, с. 359]; «*О Божечко... зронила глухо, і в її голосі вчулося Устимові не стільки радості, як переляку*» [Тютюнник, с. 344]; «*Одверни, Господи, й заступи...*» – *благала бабуся шепотом*» [Тютюнник, с. 470]; «*Ти, Харитончику, про тата краще нікому не розкажуй, бо воно всякі люди на світі є: один поїме, інший одвернеться, ще й пальцем услід тицькатиме... Господь з ними...*» [Тютюнник, с. 446]; «*Ну, та Господь її суддя*» [Тютюнник, с. 489]; «*Робіте, як казав Ісус Христос, те, що піп каже, та не робіте того, що піп робить...*» [Тютюнник, с. 473]; «*...очі засяяли такою вселюдською добротою, якою були обдаровані лише Христос та князь Мишкін*» [Тютюнник, с. 684]; «*...є там правителі чи немає, вірять ті люди в Бога чи ні, а якщо вірять, то в котрого – Отця, Сина чи Святого Духа*» [Тютюнник, с. 278]. Специфічною, на наш погляд, для ідіостилу митця є вживання локальної лексеми *Спас* у значенні *Бог*: «Упокой, *Спасе*» [Тютюнник, с. 169]. Приклади свідчать, що Бог для автора є носієм найвищих духовних ідеалів, моральної довершеності, справедливості.

Крім названих синонімічних відповідників лексеми *Бог*, спостерігаємо субстантивовані кореляти *милосердний, милостивий*: «*I-i-i... куди ж ти, Господи наш милосердний, дивився, що не зглянешся...*» [Тютюнник, с. 473]; «*Авжеж люди, Господи милостивий, тут обкрадали і туди хочуть піти і там обкрати*» [Тютюнник, с. 413]. Як стверджують дослідники, «явище субстантивациі спричинене експресивністю, символічністю та образністю конфесійного стилю» [1, с. 117].

Семантика лексеми *Бог* певним чином виявлена і в похідних словах. Варто звернути увагу на часте вживання присвійного прикметника *божий*, тобто той, що стосується Бога. Для посилення емоційного навантаження Г. Тютюнник вживає присвійні прикметники *Ісусовим, Христовими, Божим*: «*Ця тітка з того поріддя, що торгувало колись Ісусовим волоссям*» [Тютюнник, с. 696]; «*Він зрозумів мене, закліпав вологими Христовими очима, засмутився і, вхопивши плитку, поніс її у «передпокій» до розетки*» [Тютюнник, с. 702]; «*Кажуть, як батіг загубить, то хрестом Божим нагрудним коняку поганяє, як налигачем. Хіба йому з Богом балакати?*» [Тютюнник, с. 437]; «*Кирило дивився собі під ноги, тому я не бачив його очей, «Божого колодязя...*» [Тютюнник, с. 464]; «*Це перше діло – в очі дивитися, у Божий колодязь зазирнути*» [Тютюнник, с. 440]. Спостерігаємо дуже цікаве явище: присвійні прикметники із конфесійним значенням уживані в контексті з додатковими лексемами: *Ісусове волосся, Христові очі* тощо. Особливо часто у прозовому мовленні письменника фігурує конструкція *Божий колодязь*, яка, очевидно, має значно глибше смислове навантаження і свідчить про локальний характер релігійної лексеми, значення якої зрозуміле письменнику і тим, хто знайомий із колоритом зображеного покутського села.

Важливою ознакою мовного стилю Г. Тютюнника є насичення текстів вигуківими конструкціями, вираженими номенами *Боже, Господи, Боже мій, хай Бог милує*, що мають велику силу зцілення: «*З Богом!*» [Тютюнник, с. 493]; «– *Боже помози!*» [Тютюнник, с. 325]; «*Ох, Боже-Боже, живіт як не лусне, хай вам абищо...*» [Тютюнник, с. 613]; «*О Боже! Де ти це взяв?*» [Тютюнник, с. 602]; «*А сам, Господи, як павутиночка світишся...*» [Тютюнник, с. 359]; «*О Господи, Марку, Явтуше, дивіться ж бо пильніше!...*» [Тютюнник, с. 506]; «*О Бо-оже, то це він!*» [Тютюнник, с. 257]; «*Боже мій, Микито, друже...*» [Тютюнник, с. 246]; «*Хай Бог милує...*» [Тютюнник, с. 219]. Такі мовні формули, де домінантою виступає лексема *Бог*, надзвичайно поширені у мовній практиці українського народу, що вказує на його самобутність та оригінальність.

Для зображення емоцій (подиву, відчаю, радості, страху, болю, байдужості) Гр. Тютюнник послуговується простими і розширеними вигуками-звертаннями, що мають паремійний контекст: *Боже, Боже*

*мій, Слава Богу, Бог з тобою, Боже тебе сохрани, Боже тебе борони, Бог з ними:* «– *Боже, Боже, де твоя воля! Дитина через той клятий гвинт руки позбулася, а він отаке верзе*» [Тютюнник, с. 142]; «*I-i-i... Боже ж мій, Боже, тринадцятеро годочків прожило, а вкусило за двадцять...*» [Тютюнник, с. 473]; «*Ой Боже, хто це?! – скрикнула Кіндратівна й заголосила*» [Тютюнник, с. 518–519]; «*Слава Богу! – зраділа. – Охолонув лобик*» [Тютюнник, с. 570]; «*Що ти, сину, кажеш, Бог з тобою!.. – злякалась бабуся й заплакала*» [Тютюнник, с. 505]; «*Ото не займи, гляди, нічого воєнного, як знайдеш, Боже тебе сохрани...*» [Тютюнник, с. 441]; «*Боже тебе борони! Чуй не чуй, бач не бач, а мовчи*» [Тютюнник, с. 490]; «*Я намагався уявити собі, які в собаки очі, коли він вис, але не міг і питався бабуся: «Смутні, дитино, Бог з ними, – одказувала вона і крадькома хрестила мене»*» [Тютюнник, с. 482].

Релігійність українців проявляється також у конструкціях, в основі яких семантика віри та сподівання на Божу милість. Це прості ускладнені речення із такими вставними словосполученнями, більшість із яких наближені до фразем: *не дай Бог, дай тобі Боже, хай Бог милує, бодай, Бог дасть, дасть Бог:* «... *щоб, не дай Бог, бійки не завели...*» [Тютюнник, с. 224]; «– Спасибі, дитино, *дай тобі Боже* діждатися мужа чи брата» [Тютюнник, с. 557]; «... *вже з Оляни як вродливка, то хай Бог милує...*» [Тютюнник, с. 348]; «*Адже ж і він колись буде пенсіонером, бодай його не діждати*» [Тютюнник, с. 697]; «– *Бог дасть, – утішала тітка Оляну, – переможуться*» [Тютюнник, с. 348]; «*Нічого, Харитоне, дасть Бог, виростеш і без баби*» [Тютюнник, с. 437]. Вставний компонент «*слава Богу*» має в собі значення подяки Всевишньому: «*Радію, думаю: слава Богу, минулося*» [Тютюнник, с. 458]; «*І одразу пересердилася, сказала з полегкістю: – Ну, слава Богу!*» [Тютюнник, с. 586].

Молитви та сповіді героїв Григора Тютюнника, а також прохання до Бога виражені вербативами *простити гріхи, помилувати, благословити, заступити:* «*Ох, Господи, прости нас, грішних...*» [Тютюнник, с. 437]; «*А само ж, прости Господи, матню набік носило...*» [Тютюнник, с. 80]; «*Виє, прости Господи, як собака на пожежу...*» [Тютюнник, с. 518]; «*Чуєш, Господи, благослови, – ще раз кажуть мати і починають нашіптувати притчу*» [Тютюнник, с. 120]; «...*бабуся часто розказувала про те «страховіття» якимось здавленим шепотом, а скінчивши розповідь, ревно хрестилася до ікони й просила: «Одверни нас, Господи, й заступи*» [Тютюнник, с. 467].

Подяка Всевишньому оформлена в текстах вітальними формулами, наприклад: «*Колись казано: Боже помози*» [Тютюнник, с. 331]; «*Підійди ближче, скажи: «Господи, помози в час добрий»*» [Тютюнник, с. 440]; «– *Добрий вечір, з Святвечором...*» [Тютюнник, с. 410]. Приклади свідчать, що всі номінативні варіанти у ставленні до Бога в Г. Тютюнника зберігають сакральний зв'язок із біблійним сюжетом: розкриттям мотивів любові, страждання, очищення від гріхів.

У творчості Г. Тютюнника спостерігаємо неодноразове вживання фразеологічної лексеми *йй-богу* 'уживається для підтвердження чого-небудь, запевнення в чомусь' [СУМ, Т. 4, с. 60]: «*Переказати не перекажу, бо слів таких, як ти, не знаю, однак тямлю, йй-богу, тямлю, чого ж!*» [Тютюнник, с. 161]; «*Щось у вас таки неодмінно зявиться. Йй-богу!*» [Тютюнник, с. 660]; «*Йй-богу, не брешу*» [Тютюнник, с. 272]; «*Тільки ти, Павлушо, не обижайся, я по-дружеськи... – і засміявся хрипко – йй-богу, не брешу! А тепер диви: пан, хамаршельда! Ні, скажи хоч ти, бо він не хоче, на чому він латається, га?*» [Тютюнник, с. 557].

Важливе місце в художніх текстах митець відводить *Божій Матері*, яка в усі часи була «уособленням духовної чистоти, великої материнської любові, її образ надихав митців слова» [6, с. 152]. Не дивно, що малий герой повісті «Облога» Г. Тютюнника з усіх образів, що були на покутті, найбільше запам'ятав саме Божу Матір, адже вона в уявленні українського народу оберігала малих дітей: «*Бабусю згадую, пасьбу, хату нашу з образами на покуттях – мені чомусь найдужче запам'яталася Федорівська Пресвята Богородиця з лагідними очима й Дитиною на руках*» [Тютюнник, с. 436]. Якісний прикметник вищого ступеня порівняння *Пресвятая* з давнім префіксом *пре-*, який вказує на найвищу міру ознаки. Субстантивувавшись, цей прикметник тепер позначає лише одну назву особи жіночої статі – Матір Божу. Зауважимо, що номінована лексема має ще й додаткове окреслення – *Федорівська*.

У мовній картині творчості Г. Тютюнника побутують також релігійні апелятиви, що виконують не менш важливе експресивно-функціональне навантаження для формування конфесійних рис ідіостилу митця. Варто акцентувати увагу на лексемах, які супроводжують традиційні обряди християнства.

Серед найменувань служителів культу автор вживає такі номені: *отець* (титул служителів культу); *батюшка, піп* (звання у православній церкві, середнє між єпископом і дияконом). Наприклад: «– *Оттак, – вдоволено прогув отець*» [Тютюнник, с. 261]; «– *Казав покійний батюшка Терлецький: не суди ближнього, а ушедшого й поготів*» [Тютюнник, с. 169]; «*Ховали Маркіяна в полудень – без музики, ховали і без попа...*» [Тютюнник, с. 165]; «*в Покрівське просто додому до батюшки і що Рита на це пристала*» [Тютюнник, с. 258]. Лексеми *піп* і *батюшка* мають розмовний характер і вживають їх із емоційним забарвленням. Поодинокі фіксуємо розмовну лексему для номінації особи жіночої статі *матушка* 'дружина священика; паніматка' [СУМ, Т. 4, с. 653]: «– *А як матушку попросить? Може б, вона... Бо ми ж у такий світ забилися... Уважте вже, святий отче, – заблагала Дзякунка*» [Тютюнник, с. 258].

Серед номенів на позначення осіб у конфесійному стилі в новелі письменника використано старослов'янське *младенець*: «– *Оттак, – вдоволено прогув отець. – Просто і красиво. Звичаї предків*



своїх треба знати. – І звернувся вже до Дзякунки: – Хто ж буде **младенця** держати?» [Тютюнник, с. 258].

Для виразного відтворення всіх особливостей церковних обрядів варто виокремити й найменування одягу священиків, частин їх убрання: **ряса** 'верхній довгий одяг у талію з широкими рукавами у православному духовенстві' [СУМ, Т. 8, с. 925]; **підрясник** 'довгий одяг священнослужителя, поверх якого надягають рясу' [СУМ, Т. 6, с. 495]; **епитрахиль** 'частина культового одягу священика у вигляді довгої смуги, що надягають на шию' [Тютюнник, с. 234], наприклад: «Він стояв на танку в хромових офіцерських чоботях та новій, либонь, **недільній рясі**, сипав курям пшеницю з коряка і рокотав басом...» [Тютюнник, с. 260]; «Хвацько, як те роблять парубки, одкинув полу заношеного **підрясника**, дістав з кишені пом'яту, видно, вже давно скручену цигарку і, прислинивши її, закури» [Тютюнник, с. 474]; «Незабаром батюшка повернувся й зодяг **епитрахиль**, що тьмяно сіяла сріблом та золотом, і у світлиці стало ще урочистіше» [Тютюнник, с. 262].

Серед номенів із релігійною семантикою, пов'язаних із здійсненням конфесійних обрядів, виокремлюємо:

– **лексеми на позначення культових споруд чи їх частин**: «Ходила аж в Опішнє, бо нашої **церкви** ото ж немає: половину люди розтягли, а з другої сільбуд зробили» [Тютюнник, с. 437]; «– Тепер чекайте, шановна Лідіє Костянтинівно, розвитку інтриги! – кажу я собі, одчиняю навістіж своє величезне, як **царські врата в Володимирському соборі**, і роблю двадцятихвилинну солдатську зарядку з шістьнадцяти комплексів» [Тютюнник, с. 670–671]; «... Сонце вже, мабуть, заходило, бо **хрести на Андріївській церкві** жовтогаряче засяяли, а латка води у Дніпрі, яку мені видно з вікна крізь безлисту ще берестову гілку, зробилася густо-синьою – то впала на неї тінь од круч» [Тютюнник, с. 705]; «На церкві вдарило у **дзвони**. Бем... бем... бем...» [Тютюнник, с. 468];

– **найменування різноманітних предметів для проведення християнського обряду**: **ікона** || **образ** 'живописне, мозаїчне або рельєфне зображення Бога або святого, якому поклоняються віруючі' [СУМ Т. 4, с. 16]; **кадило** 'металевий посуд на довгих ланцюжках із прорізною накривкою для куріння ладаном під час відправи православного культу' [СУМ, Т. 4, с. 68]; **олива** 'нижчий гатунок олії, який добувають з плодів цього дерева гарячим пресуванням і використовують для освітлення (перев. у лампадах), для змащування чого-небудь і т. ін.' [СУМ, Т. 5, с. 688]; **крижмо** 'полотно або інша тканина, у яку сповивають дитину хрещені батьки після обряду хрещення' [СУМ Т. 4, с. 343]; **лампадка** 'наповнена оливою невелика досудина з гнотом, яку заплюють перед іконами' [СУМ, Т. 4, с. 422]; пор.: «Бас його приглушено рокотав до **ікон** і то гучнішав, то спадав до проникливого шепоту; час від часу він хрестився тричі, пружно та замайно (тоді хрестилася й матушка) і вклонявся іконам – самою головою, як розбалуваний увагою публіки актор» [Тютюнник, с. 262]; «У світлиці, завішаній **образами** – в рушниках і без них, стояла півсутінь, бо віконниці од сонячного боку було зачинено, на покутті тихо горіла лампадка, і пахло пирогами з капустою» [Тютюнник, с. 261]. «Потім, ідучи попід тинами, я чув, як баби говорили про нього в гурті: «Хіба це батюшка? Осьо тьху! Махає **кадилом**, як шаблею» [Тютюнник, с. 474]; «У світлиці запахло **оливою**» [Тютюнник, с. 262]; «Попробував пальцем воду, зняв миску й поставив її на стілець, ближче до покуття. – **Крижмо** є? – спитав, ідучи до дверей, що вели, мабуть, на кухню, де побрязкував посуд» [Тютюнник, с. 261]; «Борко, голенький, загорнутий лише в ситець – «крижмо», – вп'явся опуклими оченятами в **лампадку**, посміхався і вказував на неї пальцем» [Тютюнник, с. 262]; **свічка** 'паличка воску, лою, стеарину з гнотом усередині, яку використовують для освітлення' [СУМ Т. 9, с. 97]; «**Свічки** на столі тихо горіли, поблмували, як хтось одчиняв двері до світлиці, опливали гарячим воском», **Свічки** одразу ж погасли, зате калина леліла в сонячному промінні, як весільне знамено [Тютюнник, с. 258];

– **назви релігійних обрядів**: **хрестини** 'релігійний обряд, який відправляють над новонародженим чи дорослим на знак прилучення їх до християнської церкви' [СУМ, Т. 11, с. 140]; **поминки** 'обрядовий обід за упокій померлого після похорону або в день річниці його смерті' [СУМ Т. 7, с. 121]; **проводи**: «Ходім швиденько до автобуса, бо пече так, що ще й м'ясо пропахне, то будуть нам **хрестини**» [Тютюнник, с. 263]; «Завтра дасть Бог неділю, подамося в Опішнє або Покровське й **похрестимо**» [Тютюнник, с. 257]; «– Та щоб **поминала**, гляди. Там є за що» [Тютюнник, с. 281]; «Ти святу муку сієш – і в добро, і в недобро: на **хрестини** й на **поминки**, на весілля й на минини...» [Тютюнник, с. 120]; «Був колись на кладовищі на Проводи – нікогісінько» [Тютюнник, с. 252].

– **номінації церковних свят**: «За інших обставин Антін, звичайно, нагримав на дружину або сказав такб «Ану не гавкати!» – але сьогодні, як бувало на **Святвечір**, лайка не йшла йому на язик» [Тютюнник, с. 78]; «Щоправда, отам відразу по війні одважився був понести дядькові вечерю на **Різдво**» [Тютюнник, с. 409]; «– Нічого! Дасть Бог, обізвуться... – І поквалливо додала: – Таки ж вітряно сьогодні, буде як на **Покрову**» [Тютюнник, с. 487]; Спочатку прокинулися більма – невеликі, з макове зерня, потім почали рости, щодень потрохи затуляючи від баби річку, луки й околиці Княжої Слободи, котрі стара вечорами, на заході сонця, любила розглядати з-під долоні, впізнаючи здалеку старовинні, з плетеними бовдурами хати своїх однолітків, до кого ходила, доки була прудкішою, на **храм**, празникувати або й так собі на одвідини» [Тютюнник, с. 178]; «Якось у неділю, на храмний день, назмітала Стеха сякого-

такого борошна, стулила з чим придумала жаровню пирогів: кілька з макушкою та калиною, кілька з квасолею» [Тютюнник, с. 175]; «*Діло восени було, десь отак після **Спасівки***» [Тютюнник, с. 170].

До лексики, вживаної Г. Тютюнником, що пов'язана з богослужінням, належать і номени, засвідчені спорадично, проте з потужним функційним навантаженням: **молитва** 'дія за значенням молитися, моління' [СУМ, Т. 4, с. 783]: «*Баби наввипередки радили їхати в Покровське: там батюшка молодий, має добрий бас і **молитву** читає всю*» [Тютюнник, с. 262]; **янгол** 'у релігійному культі – надприродна істота, посланець, вісник Бога' [СУМ, Т. 1, с. 44]: «*–Еге ж, за десятку можна і в **янгола** обернутися*» [Тютюнник, с. 263]; **ґріх** 'те, що суперечить Богові, порушення релігійно-моральних догм, настанов' [СУМ, Т. 2, с. 171]: «*Це буває і з нами, **ґрішними***» [Тютюнник, с. 483]. Прикметник **ґрішний** виступає тут як постійний епітет і означає визнання власних помилок; **півча** 'жінка з церковного хору' [СУМ, Т. 6, с. 389]: «*Нема зараз путніх понів. Музики теж не треба. **Півча** хай співає...*» [Тютюнник, с. 282].

Ще одним важливим атрибутом християнського світогляду є лексема **хрест** 'предмет і символ культу християнської релігії, який являє собою стрижень із однією або кількома поперечками у верхній половині (за євангельською легендою, на стовпі з перехрестям був розп'ятий Христос)' [СУМ, Т. 11, с. 139]. Символ **хреста** у творчості письменника-шістдесятника набув таких значень, зреалізованих у відповідних мовних контекстах:

– молитовний жест християн – «*Коли Климко вже вийшов на танок, вона догнала його з шістьма сухарями у фартусі, швидко, дрібно **перехрестила** перед самими очима і прошепотіла щось сама собі тонкими сердитими губами*» [Тютюнник, с. 538]; «*– Ти щасливий, багатий, уторгував за свинку, не поспупись на те, що правду скажу. Я не циганка, а серб'янка, **ось тобі хрест** – їй-богу!..*» [Тютюнник, с. 212];

– символ культової споруди – «*Прокидаюся я щосуботи од сонця й золота, що, здається, тече крізь вікно з недавно **позолочених хрестів** на Андріївській церкві. Я дивлюся на хрести й уявляю собі, куди сягала їхня тінь, коли сонце тільки-но зійшло*» [Тютюнник, с. 644];

– символ правдивості й дотримання обіцяного: «*Ні-ні-ні, дядечку! – аж похлинається від щирості Марфа. – Ось вам **хрест** святий!*» [Тютюнник, с. 278].

Важливим складником художнього ідіостилу письменника є абстрактні релігійні лексеми. Однією з найважливіших і найзагадковіших категорій християнського світу є душа. Ще з давніх дохристиянських часів людина вірила в те, що, крім тіла (фізичної оболонки), існує **дух, душа** 'за релігійними уявленнями – безсмертна нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом психічних явищ і відрізняє її від тварини' [СУМ, Т. 2, с. 145], пор.: «*Десь тут коло мене ходить Марфина **душа** нещасна*» [Тютюнник, с. 285].

Вустами одного із своїх героїв Григорій Тютюнник пояснює феномен української душі, але не як внутрішній психічний стан людини, з її настроями, переживаннями та почуттями, а як символ національного єднання: «*Їгор підхопився, вихопився з-під бантини кілька стебел дерев'я, надломив одне. – Чим пахне? Дерев'єм! А це? А це? Теж. **От таким повинен бути народ! Єдиний дух, душа в душу***» [Тютюнник, с. 162].

Відгуки релігійності українського народу проявляються і в уживаних письменником застарілих мовних сталих зворотах із лексемою душа + порядкові чи кількісні числівники, наприклад: «*Беріть **десять душ** – і на дорогу*» [Тютюнник, с. 643]; «*В нього й зараз **шість душ***» [Тютюнник, с. 272].

Як відомо, для християн особливо сакральними були числа три, сім, дванадцять, тому й не дивно, що у новелах та повістях письменника найчастіше фіксуємо вживання саме цих числівників: «*Після доброї чарки, випитої до свіжини, Кузьма розчулився, **разів зо три** бажав Катрі, щоб їй за чоловіком жилося «як з гори котилося», щоб дітей «навела» багатенько та не забувала батька з матір'ю в «чужім, дальокім краю: Кузьмі здавалося, що Донбас за морями десь та за горами високими*» [Тютюнник, с. 219]; «*– Та є душ **семеро***» [Тютюнник, с. 418] «*Дванадцять, найдрібніших, він спік, їв помаленьку, вмочаючи в корбочку з сіллю: помаленьку – щоб довше, та й живіт не заболить*» [Тютюнник, с. 540]. Спостерігаємо підсвідомий художній потяг до сакральних чисел, що увійшов у ментальність українців від предків, і це акумулювалося в мові Г. Тютюнника.

Інколи для емоційного підсилення автор вживає лексему **святий** (і похідні від неї) 'пов'язаний із релігією, Богом, наділений божественною силою' [СУМ Т. 9, с.101]. У творчості Григора Тютюнника ця лексема вживається: як постійний епітет до слів, пов'язаних із місцями чи предметами культового поклоніння: «*Ні-ні-ні, дядечку! – аж похлинається від щирості Марфа. – Ось вам **хрест святий!***» [Тютюнник, с.390]; як знак особливої шани чи поваги: «*Уважте вже, **святий отче**, – заблагала Дзякуниха*» [Тютюнник, с. 261]; як ознака найвищої достовірності: «*Скажи ж мені **свату** правду*» [Тютюнник, с. 120]; як постійний епітет до реалій свят, визначених християнською релігією: «*Діти заходилися їсти – повільно, ошадливо, смакуючи **святкове** їство*» [Тютюнник, с. 175].

Своєрідними є лексеми на позначення потойбіччя: «*– На часточку, батюшка, запишете Микиту, Марфу і **новопреставленого** Мефодія. – Гаразд, – пообіцяв молодик, навіть не пробуючи запам'ятати імена **усопиших***» [Тютюнник, с. 266].



Поодинокі побутують лексеми **чорт, мара** на позначення язичницьких, міфічних істот як заперечення християнського світу, що найчастіше уособлюють зло і негатиї: «- *Ні, це не я, – озивається вона і потихеньку сміється. – Це – мара...*»; «*бо то дівка з тієї куряви, що чорти на дорогах крутять! – Просто в неї міцний характер, – кажу спокійно, аби швидше виприснути з дому. – Еге ж, – бубонять, – і тюрма міцна, та чорт їй рад...*» [Тютюнник, с. 178]; «*І перед кожним полюванням він собі очі вовчою жовчю маже – тоді видно чорт куди...*» [Тютюнник, с. 255].

Оригінального звучання у мовній палітрі письменника набули архаїзми, цитати з Біблії та молитви, які свідчать про глибоку релігійність автора, його обізнаність із конфесійними реаліями: «- *То ти, зна- чить, яко наг, яко благ, яко нет нічого?*» [Тютюнник, с. 474]; «*Жона – да убоїться мужа!*» [Тютюнник, с. 128]; «*Розпутниця окаянна!*» [Тютюнник, с. 466]; «*Та ось батюшка вмовк, узяв зі столика ножиці й вистриг у Борковому чубчиків хрестик, промовляючи: «Во ім'я отця, і сина, і святого духа».* Тоді вмі- сив пучку рудого волосся у віск і кинув у миску з водою. Матушка розгорнула Борка, подала голень- кого на руки батюшці, і він умочив його ноженнями в воду – раз, вдруге і втретє, примовляючи через паузи: «Во ім'я отця... і сина... і святого духа. Амінь» [Тютюнник, с. 262].

**Висновки.** Отже, проаналізувавши засоби вираження релігійності в художній тканині мовотворчості Г. Тютюнника, встановлено, що ідіолект письменника відображає особливості українського повсякден- ного мовлення, в основі якого – глибока віра, богошанування, народна мудрість, милосердя й любов до ближнього. Зафіксовані й прокоментовані, описані насамперед лексико-фразеологічні мовні констру- кції, що відбивають релігійність українців, доповнюють духовну скарбницю нашого народу. Спостере- жено, що в мовотворчості автора широко представлено лексеми й фразеологічні одиниці, пов'язані з найменуваннями Божих осіб, а звернення персонажів у своїх молитвах уголос і про себе, тобто подумки, до Господа, Матері Божої містять сильний психологічний заряд, який експлікує потужний експресив- ний потенціал світобачення й мовомислення автора.

#### Список скорочень:

СУМ – Словник української мови : в 11-ти т. / [заг. ред. І. К. Білодіда]. – К : Наук. думка, 1970–1980.  
Тютюнник – Тютюнник Г. Холодна м'ята: Оповідання, повісті, твори для дітей / [Упоряд. і передм. П. П. Засенка] / Г. Тютюнник. – К. : Укр. письменник, 2009. – 843 с.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонів О. Особливості субстантивантів у системі богословської лексики / О. Антонів // Християнство й українська мова : матеріали наук. конф. (Київ 5–6 жовтня 2000 р.). – Львів [б. в.], 2000. – С. 111–117.
2. Біблія і культура : зб. наук. статей / [За ред. А. Є. Нямцу]. – Чернівці : Рута, 2000. – Вип. 2. – 213 с.
3. Грималовський І. С. Мова української духовної поезії XVIII – початку XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. С. Грималовський. – Чернівці : Чернівець. нац. ун-ет ім. Ю. Федьковича, 2006. – 20 с.
4. Дмитрів І. І. Християнська символіка у поезії католицьких письменників Західної України міжвоєн- ного періоду XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01. «Українська література» / І. І. Дмитрів / Львів : Дрогобиць. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка, 2007. – 20 с.
5. Звонок Н. С. Релігійний аспект духовних пошуків (на матеріалах української та російської художньої літератури 60– 80-х років) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11 «Релігієзнавство» / Н. С. Звонок. – К. : НАН України; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди, 1999. – 19 с.
6. Коваль А. П. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. П. Коваль. – К. : Либідь, 2001. – 312 с.
7. Ковтун А. А. Інноваційні процеси в церковно-релігійній лексиці (на матеріалі української прози XX ст.) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01. «Українська мова» / А. А. Ковтун / Івано-Франківськ, Чернівець. нац. ун-ет ім. Юрія Федьковича, 2006. – 274 с.
8. Тележкіна О. О. Конфесійна лексика в поетичному трактуванні Дмитра Павличка / О. О. Тележкіна // Лінгвістика : зб. наук. праць. – Луганськ : ДЗ «ЛНУ ім. Т. Шевченка», 2012. – № 1(25). – Ч II. – 93–98.
9. Федик О. Мова як духовний адекват дійсності / О. Федик. – Львів : Місіонер, 2000. – С. 23–29.
10. Федонюк В. З історії розвитку християнської лексики / В. Федонюк // Сучасна українська богослов- ська термінологія: від історичних традицій до нових концепцій : матеріали Всеукр. наук. конф. (Львів, 13–15 травня 1998 р.) – Львів [б. в.], 1998. – С. 146–152.

УДК 811.161.2'373.421

Вікторія Щербатюк, Наталія Лисенко

### СИНОНІМИ В МОВОТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО (НА ПРИКЛАДІ СИНОНІМІЧНИХ РЯДІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ПРОЦЕСУ МИСЛЕННЯ)

*У статті розглянуто особливості функціонування лексичних синонімів у мовотворчості Ліни Костенко; проаналізовано синонімічні ряди на позначення процесу мислення з домінантами **думка, розум, думати**; встановлено зв'язки між лексичними одиницями та визначено їхню стилістичну роль в організації художнього тексту.*

**Ключові слова:** синонім, синонімічний ряд, лексема, домінанта, мовотворчість, ідіостиль.

*В статье рассмотрены особенности функционирования лексических синонимов в языковом творчестве Лины Костенко; проанализированы синонимические ряды с доминантами **думка, розум, думати**; установлена связь между лексическими единицами и определена их стилистическая роль в организации художественного текста.*

**Ключевые слова:** синоним, синонимический ряд, лексема, доминанта, языковое творчество, идиостиль.

*The peculiarities of lexical synonyms in Lina Kostenko's linguistic creativity are clarified in the article; the synonymous series with dominants **думка, розум, думати** are analysed; the connections between lexical units are established and their stylistic role in the literary text is defined.*

**Keywords:** synonym, synonymous series, lexeme, dominant, linguistic creativity, individual style

Творчість відомої поетеси Ліни Костенко по праву називають унікальним явищем не тільки української, а й світової літератури ХХ–ХХІ століть, бо її вірші – це безмежний світ почуттів, думок, оцінок, явлений у слові. «Гармонія крізь тугу дисонансів», – як говорила сама поетеса. Поява кожної нової збірки переконувала читачів, що в літературу прийшла сильна творча особистість. Тому не випадково почали з'являтися літературознавчі розвідки, у яких давали позитивні оцінки самотньому таланту письменниці, вказували на оригінальність, інтелектуалізм та емоційність її поезій. М. Слабошпицький наголошував, що творчість Ліни Костенко – це «афористично точний вислів, рідкісна стилістична прозорість і лірична одухотвореність...» [11, с. 121].

Мовотворчість Ліни Костенко стала об'єктом дослідження як літературознавців, так і мовознавців. Серед літературознавчих розвідок варті уваги праці В. Брюховецького, С. Барабаш, І. Дзюби, Т. Коляди, М. Слабошпицького та інших.

Окремі аспекти мовної майстерності Ліни Костенко розглядали також мовознавці, серед яких Т. Вавринюк, І. Дишлок, С. Єрмоленко, Н. Зубець, В. Калашник та Л. Савченко, Ю. Карпенко, М. Мельник, Н. Місяць, У. Міщук, Н. Піддубна, О. Степанюк, І. Турська, Н. Яценко та інші. Так, Ю. Карпенко та М. Мельник розкрили особливості ономастичного простору, його наповнення та функціонування в поезіях Ліни Костенко [5]; лексико-семантичне поле кольоративів у мові авторки дослідила Г. Губарева [1]; мовно-естетичні знаки *душа* – *печаль* – *слово* в поетичному світі Ліни Костенко вивчали В. Калашник та Л. Савченко [4]; про естетичне багатство слова в поетичному мовленні українського митця писала Н. Зубець [3]; полонізми у творах сучасної поетеси досліджувала Н. Місяць [10] тощо. С. Єрмоленко зауважувала, що рідне слово Ліни Костенко належить до мірил вічності [2, с. 3-4]. Та й сама поетеса завжди відчуває «потребу слова, як молитви».

Серед значної кількості мовних засобів, що допомагають увиразнювати естетику слова, уточнювати авторську думку, особливе місце в мовотворчості Ліни Костенко посідають синоніми. О. Єфімов уважав синоніміку сферою нескінченних можливостей мовної творчості. Ліна Костенко постійно працює над стилем, точно добирає лексичні засоби відповідно до свого світовідчуття та розширює можливості слововживання. Проте синонімію в поетичній мові Ліни Костенко науковці розглядали здебільшого лише фрагментарно, не вивчаючи й досі в комплексі, спеціально. Ніхто з дослідників ідіостилу поетеси не порушив питання щодо виділення рядів мовносистемних та контекстуальних синонімів, поділу за тематичними групами, складом, характеристики підгруп рядів контекстуальних синонімів. Ці та інші чинники логічно підводять до думки, що виникла потреба в спеціальному дослідженні, присвяченому аналізу синонімічних рядів лексичних одиниць поетичної творчості Ліни Костенко. Це дає змогу дійти висновку про актуальність окресленої теми.

**Метою** нашого наукового пошуку є дослідження синонімічного багатства в мовотворчості Ліни Костенко. Для досягнення мети було виконано такі **завдання**: згруповано синонімічні ряди на позначення

процесу мислення в поетичних текстах Ліни Костенко, проведено їх семантико-функціональний аналіз, з'ясовано стилістичне навантаження синонімів у мовотворчості поетеси.

Семантичну парадигму процесів мислення у творах Ліни Костенко представляють лексеми, що входять до синонімічних рядів з ядерними словами **думка, розум, думати**.

Домінантою синонімічного ряду, що позначає продукт мислення, є іменник **думка**, який передає основне значення й найчастіше вживається в поетичній мові авторки. Зауважимо, що в більшості випадків цей іменник має форму множини: «Гіркі **думки** не сходили з чола» [8, с. 38]; «Колись **думки** на слово були скорі, тепер **думки** самі уже в собі» [8, с. 112]; «Але під цим небом синім, аж поки земля жива, – витають **думки** нетлінні» [9, с. 126].

Крім ядерного слова, аналізований ряд представляють синоніми **дума, мисль, мислія, розмисли, ідея, мрія, задума, гадка**.

Для надання говореному відтінку урочистості, високопарності поетеса використовує іменник **дума**: «І не було захопленого блиску в його очах, – а тільки **думи** тінь» [9, с. 143].

Серед часто вживаних синонімів ряду є також лексема **мисль**, у якій наявний певний відтінок вагомості, значущості результатів розумового процесу: «А вже гадають, хто кому на **мислі**, а хлопці зносять до багаття хмиз» [8, с. 40]; «Усе жаліла я його чомусь. Або до Галі **мислями** звернусь» [8, с. 47]; «Щоб **мислі** трималися купи, він буде ходити в якійсь чудернацькій чалмі» [9, с. 229].

З аналогічним значенням, але з певною стилістичною метою (надання висловленому відтінку патетицистості), використано іменник **мислія**: «Мені не треба слави, ані грошей, ані щоб сильний світу похвалив, – аби хто-небудь, **мислію** возрослий, до мене часом слух свій прихилив» [8, с. 100].

Глибокий процес думання, міркування конкретної особи Ліна Костенко відтворює за допомогою синоніма **розмисли**: «Три дні дали на **розмисли** мені, а нащо вже тим смертникам три дні?» [8, с. 35].

Зустрічаємо в поетеси лексему ряду **ідея**, тобто думку про що-небудь, міркування з приводу чогось: «Дивіться, ви, що **ідеї** розплямкали, чийми руками ту стелю роблено, – воскресла **думка**, встає над уламками, живою водою правди покроплена!» [9, с. 242]; «Майстрували нам стелю, до млости, до одуру, із найкращих **ідей**, з настановами згідно, знявши мірку з пресованих бовдурів і пружинно-спіральних негідників» [9, с. 241].

Синонім **мрія** вказує на думку про щось бажане, приємне: «Оце і вся різниця поміж возом і **мрією** про той же самий віз» [9, с. 183].

На означення процесу мислення, міркування Ліна Костенко вживає синонім **задума** в такому контексті: «Є тиша мудрої **задуми** і недосягнутих світів» [6, с. 296]. Експресивність посилює означення **мудрої**: якщо **думка, ідея, мисль** можуть бути позитивними чи негативними, то **задума** в Ліни Костенко **мудра** (метафоризований образ).

Продукт мислення передає іменник **гадка**: «Я маю іншу **гадку**» [8, с. 79].

Інтелектуальні здібності людини в поетичних творах Ліни Костенко відтворено синонімічним рядом **розум, ум, глузд, клепка, кебета, голова**. Найбільш уживаною серед зазначених вище є лексема **розум**, якою передано здатність людини мислити, відображати й пізнавати об'єктивну дійсність: «Суровий вчитель, **розум** неблаганний, немов дитину, серце навчає» [9, с. 121]; «Буває **розум** – як горіння горна, як спалах дня, як пінисте вино» [9, с. 143]; «Чи ти вже зовсім **розуму** одбіг?» [9, с. 244].

Рідше вживає поетеса абсолютний синонім **ум**, переважно в розмовних текстах. Це видно з такого прикладу: «Таке нещастя хоч кого знеможе. Це ж можна тут рішитися **ума**» [8, с. 17].

Певну експресивність у значення цього ряду вносить розмовний синонім **глузд**, що несе таке ж семантичне навантаження, як і **розум**: «Вона у мене, як була молодша, була предивна, як на людський **глузд**» [8, с. 36].

У деяких контекстах Ліна Костенко використовує іменник **клепка**, який виражає зневажливе ставлення поетеси до персонажа: «Якусь там **клепку** виб'є снаряд в **умі**» [9, с. 229]. Експресивність значення посилено вживанням поруч із цим іменником синоніма цього ряду **ум**, який несе на собі відбиток поважності.

Семантичним відповідником до ядерного слова є розмовний синонім **кебета**: «Бо людські, сину, невістки і дочки співали зроду, сину, і тепер: «Посіяла огірочки» та «Натіпала конопель», «Йшли корови із діброви», «Нащо мені чорні брови», – а про любов, походи і лабети – на це дівкам не вчеплено **кебети**» [8, с. 57]. Як видно з наведеного прикладу, синонім **кебета** вживають тоді, коли хочуть підкреслити, що в когось не вистачає розуму.

До синонімів ряду відносимо розмовне слово **голова**, що закріпилося з переносним значенням **розум**. У досліджуваних поезіях іменник фіксуємо в мові старої Бобренчихи, обмеженої, але зазнайкуватої жінки, та в мові персонажів, що перебувають у нервово-збудженому стані на суді Марусі Чурай: «Таких дівок на світі не буває, хіба для цього дівці **голова**?» [8, с. 57]; «Козак сказав: – Замудрувались ви. Тут треба тільки серця й **голови**» [8, с. 17].

Широкою є палітра характеристик інтелектуально-аналітичної діяльності людини, що виражено лексичними одиницями синонімічного ряду з ядерним словом **думати**: **подумати, задуматись, надума-**



*ти, здумати, гадати, думати-гадати, міркувати, розмірковувати, зміркувати, думу думати, думки подумати, думка промайне, гули думки, думка не полиша, замислена думками, зібратися думками, думка обпалить, думки не сходили з чола, минають ночі думами, думки самі в собі, обличчя в борознах думок, думки шукали притулку, думками душу натовити, спіткнутися об мисль, звернутися мислями, мисль запала, будити мисль, заплітати мислі, мислями ширяти, помислити уму, мати гадку, спорудити припущення.*

Загальноновживане дієслово *думати* у творах Ліни Костенко найчастіше використано в авторській розповіді для простої передачі розумового акту без будь-яких стилістичних барв. Процес розмірковування має здебільшого мимовільний характер. Він набуває довільного характеру, коли скерований якоюсь спеціальною метою: «Сів дід на сплячому осокорі, *думає*» [7, с. 40]; «А я дивлюсь і *думаю* про вірші» [7, с. 324].

Синонім *думати* в поетичних творах Ліни Костенко має низку різноманітних префіксів, які не тільки передають відтінки значення цього слова, а й створюють нові значення: а) *подумати* – позначає докonalний процес і його результат: «Чого ж ти *подумав* про майбутнє?» [7, с. 487]; «А я таки чогось *подумав* зразу, – аж де зійшлись, чого б то за селом?» [8, с. 6]; б) *задуматись* – зосереджено думати, розмірковуючи над чимось, про когось: «Увечері, бувало, сидимо, – *задумаюсь*, затихну, засумую» [8, с. 44]; в) *надумати* – міркуючи, прийти до якоїсь думки: «А що не могла їх взяти силою, то *надумала* взяти хитрістю» [7, с. 414]; г) *здумати* – з тим же значенням: «Чи необачно *здумав* припочити?» [7, с. 419].

Проте поетеса не зупиняється лише на дієслові *думати* і його приросткових формах. Коли необхідно відтворити характер протікання процесу мислення з усією різноманітністю емоційно-експресивних відтінків, Ліна Костенко добирає влучні слова, звороти й словосполучення, які своєю семантикою близькі до ядерного слова.

Синонім *гадати* використано поетесою, коли потрібно наголосити, що думка не підкреслена достатніми фактами чи не має переконливих підстав: «І що воно, *гадаю*, за проява – дві тіні, млин і місяць на воді» [8, с. 6].

Щоб удосконалити художні якості мови, увиразнити поетичний контекст, Ліна Костенко використовує часто синоніми цього ряду парами, у яких одна лексема посилює іншу. Двокомпонентна сполука *думати-гадати* служить засобом емоційно-експресивного вираження ознаки, її підсилення: «То, що ж ми будемо *думати-гадати*, як і про це закон є акурат» [8, с. 21]; «Проплакала всю ніч, щоб *мати* не почувла, і *думала-гадала* без кінця» [9, с. 258].

Процес думання, у якому до уваги беруть різні мотиви й думки, що ведуть до логічно обґрунтованих суджень чи умовиводів, поетеса позначає дієсловом *міркувати*: «*Міркуєш*, Марку, так то воно так, а все не так, ти *міркуєш* марно» [7, с. 77]; «Де бджоли носять сонячний пилок і муравель над здобиччю *міркує*, – ледь я зміню дистанцію на крок, він перепурхне й далі чимчикує» [7, с. 67].

Префіксальні форми цього дієслова – *розмірковувати, зміркувати* – загалом мають сильніше вираження ознаки дії, ніж споріднені з ними безпрефіксальні синоніми: *розмірковувати* – прикидати в думці, намагаючись зрозуміти що-небудь, розібратися в чомусь: «А цей примружить плетиво повік, все *розміркує*, зважить, не погребує» [8, с. 41]; *зміркувати* – надумати, зібратися з думками: «А що *зміркуєш* тою головою?» [8, с. 77].

Дбаючи про уникнення одноманітних слів у тексті, авторка часто залучає фразеологічні одиниці, образно-експресивні звороти та словосполучення, які відтворюють найрізноманітніші відтінки перебігу мислительної дії: *думу думати*: «...*Думу думали* арбітри» [7, с. 373]; *думки подумати*: «Уже й *думки подумали* жаски» [7, с. 450]; *думка промайне*: «Та ще й в очах таке щось незбагненне, що в мене часом *думка промайне*: чи, може, він щось має проти мене, чи, може, він ненавидить мене?» [8, с. 46]; *гули думки*: «*Гули думки*, сполошкані, як рій» [8, с. 40]; *думка не полиша*: «Яка вас *думка* все не *полиша*» [7, с. 39]; *замислена думками*: «На сто *думок замислена* Полтава вербові гриви хилить до води» [8, с. 26]; *зібратися думками*: «Пряду куделю. Не зберу *думками*» [8, с. 65]; *думка обпалить*: «*Обпалить* часом *думка* крижана – ось люди йдуть, а скрізь одна руїна» [6, с. 21]; *думки не сходили з чола*: «Гіркі *думки не сходили* з чола» [8, с. 38]; *минають ночі думами*: «*Минають* ночі *думами*, півснами...» [8, с. 118]; *думки самі в собі*: «Колись *думки* на слова були скорі, тепер *думки самі* уже в собі» [8, с. 100]; *обличчя в борознах думок*: «Мов колодки, поцюкані в дровітні, – *гіркі обличчя в борознах думок*» [8, с. 89]; *думки шукали притулку*: «Мої *думки*, як дикі голуби, в полях *шукали* синього *притулку*» [7, с. 293]; *думками душу натовити*: «*Думками* за ніч *душу натовив*» [6, с. 103]; *звернутися мислями*: «Або до Галі *мислями звернусь*» [8, с. 40]; *мисль запала*: «Блюзнірська *мисль запала* мені в душу: «Чому на них молитися я мушу?» [8, с. 105]; *розплітати мислі*: «Ти *розплітаєш* *мислі* і косу» [7, с. 256]; *мислями ширяти*: «То ж іде грек, ріку пересікає, та так і зирить, *мислями ширя* – чи де не вийде ніжна Навсікая, струнка дочка Супойського царя» [7, с. 461]; *помислити уму*: «А там в тюрмі, у тиші на відлюдді, є час про все *помислити уму*» [6, с. 91]; *мати гадку*: «Я *маю* іншу *гадку*» [8, с. 79]; «А ми ж про це не мали й *гадки*» [7, с. 65]; *мати кебету на плечах*: «Вона його однолітка, панове. Пора *кебету мати на плечах*» [8, с. 11]; *спорудити припущення*: «Та тільки хто б на чому не спинявся,



яких *припущень* ми б не *спорудили*, – коли цим горам Київ ще й не снівся, тут люди вже на мамонта ходили» [7, с. 428].

Отже, таке різнопланове використання лексичних одиниць сприяє не тільки урізноманітненню контексту. Під час уважного спостереження над словами та словосполученнями можна побачити помітні відтінки в значенні, підпорядковані естетичній настанові. Синоніми на позначення процесу мислення слугують могутнім стилістичним засобом влучної і дохідливої передачі думки й водночас надають мові поетичності, колоритного звучання.

Художній світ Ліни Костенко – захопливий і неповторний, багатий на синонімічні засоби, які допомагають точно й правдиво відтворювати найрізноманітніші нюанси людської душі й життя.

Уважаємо за доцільне в подальших дослідженнях дати системний опис інших синонімічних рядів, що функціонують у поетичних творах Ліни Костенко.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Губарева Г. А. Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко : авто-реф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / Г. А. Губарева. – Х., 2002. – 20 с.
2. Єрмоленко Є. Я. «Мого народу гілочка тернова» (Про поетичне слово Ліни Костенко) / Є. Я. Єрмоленко // Культура слова. – К., 2000. – Вип. 55-56. – С. 3-4.
3. Зубець Н. О. Естетичне багатство слова у поетичному мовленні (на прикладі творчості Ліни Костенко) [Електронний ресурс] / Н. О. Зубець // Вісник ЗНУ. – 2001. – Вип. 1 : Філологічні науки. – Режим доступу : <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/625.pdf>. – Назва з екрана.
4. Калашник Володимир Мовно-естетичні знаки душа – печаль – слово у поетичному світі Ліни Костенко / Володимир Калашник, Любов Савченко // Культура слова : збірник наукових праць. – 2010. – № 73. – С. 16–22.
5. Карпенко Ю. О. Літературна ономастика Ліни Костенко / Ю. О. Карпенко, М. Р. Мельник. – Одеса : Астропринт, 2004. – 215 с.
6. Костенко Л. В. Берестечко: [історичний роман] / Ліна Василівна Костенко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 157 с.
7. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
8. Костенко Л. В. Маруся Чурай: [іст. роман у віршах] / Ліна Василівна Костенко. – К. : Дніпро, 1982. – 135 с.
9. Костенко Л. В. Поезії / Ліна Василівна Костенко. – Baltimore-Paris-Toronto: Українське Видавництво СМОЛОСКИП ім. В.Симоненка, 1969. – 357 с.
10. Місяць Наталія. Полонізми в творах Ліни Костенко / Наталія Місяць // Українська полоністика. – 2009. – Вип. 6. Філологічні дослідження. – С. 145-157.
11. Слабошпицький М. Ліна Костенко / М. Слабошпицький; за ред. чл.-кор. НАН України В. Г. Дончика // Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. – К., 1998. – Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. – С. 121.

УДК 821.161.2-1.09.19

Галина Бондаренко, Оксана Сушко

**МОТИВИ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ В.СТУСА**

*У статті приділено увагу питанню розкриття невідомих сторінок життя і творчості українського поета Василя Стуса, зокрема розглянуто проблему екзистенції страждання. Чільне місце у поезії В. Стуса посідає парадигма страждання, що виявляє загальнолюдський філософський зміст – одвічний пошук людиною втраченого раю, гармонії внутрішнього світу. Провідною темою творчості поета є тема любові до України, вболівання за долю її народу, біль і туга за рідним краєм.*

**Ключові слова:** екзистенція, гармонія внутрішнього світу людини, страждання, духовне існування.

*В статье уделено внимание вопросу раскрытия неизвестных страниц жизни и творчества украинского поэта Василия Стуса, в частности рассмотрено проблему экзистенции страдания. Важную роль в поэтике В. Стуса играет парадигма страдания, что являет собой общечеловеческое философское содержание. Извечный поиск человеком потерянного рая, гармонии внутреннего мира. Основной темой творчества поэта является тема любви к Украине, переживание за судьбу ее народа, боль и страдание по родному краю.*

**Ключевые слова:** экзистенция, гармония внутреннего мира человека, страдания, духовное существование.

*Much attention is dweted to the question the unknown aspects of life and creative work of Ukrainian poet of the Vasyl Stus is spared in the article, the problem of eksistencii, suffering is examined in particular. An operation place in the poetics of V.Stus occupies paradigm of suffering which finds out the national, philosophical maintenance – eternal seare of its people, pain, suffering after a native land bu the man of the lost paradise, harmony of the internal world. The leading theme of creation of poet is a theme of love to Ukraine, experiencing for the fate.*

**Key words:** ekzestenciya, harmony of the internal world of man, suffering, spiritual esistence.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Сьогодні людство зазнає духовного та морального падіння. Занепадають такі цінності, як: доброта, чесність, милосердя. Нехтують здобутками національної культури. Ми повинні перейти межу, за якою людство перестає бути організованою спільністю, що існує на засадах взаємоповаги та взаємодопомоги.

Літературі, безумовно, відводять одне з найпочесніших місць у цій виховній системі. Бо саме вона є невичерпною скарбницею духовності, нашим безперервним зв'язком із минулим та майбутнім; завдяки їй ми маємо можливість спілкуватися з прабатьками, вбирати досвід й мудрість поколінь. Тільки літературі, яка в центр уваги ставить людину, її духовний світ, творчий потенціал, підвладне відродження втрачених критеріїв моральності, утвердження вічних загальнолюдських уявлень про совість, честь, поняття добра і зла.

Протягом кількох десятиріч ці проблеми обговорювали і вирішували багато науковців, філософів, їх висвітлювали на сторінках розвідок та періодичних видань (Н.І.Бернадська, Т.Беценко, А.Богомольченко, А.Бондаренко, М.Ільницький, В.Макарчук, В.Я.Неділько, Д.В.Стус тощо). Українська поезія тісно пов'язана з багатостраждальним життям народу, визначилась ним і визначала його, була вершиною його духовності. Література є предметом виховання, і велика роль у ній належить насамперед класикам, серед яких видатний український поет-шістдесятник Василь Стус.

Поезія Василя Стуса стала помітним явищем не тільки української та світової літератури, а й усього нашого суспільного життя. Непересічний талант поета, його трагічна доля, відчайдушна боротьба в тоталітарній державі «розвинуеного соціалізму» за національну незалежність українського народу, розвиток його самобутньої культури, відродження духовності, історичної пам'яті, сміливі виступи проти облудної комуністичної ідеології викликали в людей, особливо в молоді, великий інтерес до його особи. Заборона друкувати вірші в СРСР і водночас вихід книжок поета на Заході ще більше посилили цей інтерес. Вірші його, як і багато творів Василя Семеновича та Ліни Костенко, ходили в рукописних списках, видавалися самвидавом, заучувалися напам'ять.

Початок творчості В.Стуса припав на початок 60-х р.р. – на роки хрущовської відлиги. Тоді в літературу прийшла когорта митців, які не хотіли миритися ні з рештками сталінської тиранії, ні, пізніше, із задушливою атмосферою застою. Серед проблем, порушених поетами у творах, важливе місце посідають національні, філософські, інтимні, екологічні, моральні та ін. І.Світличний, М.Вінграновський, В.Симоненко, Є.Гуцало, Гр.Тютюнник, І.Драч, Ліна Костенко, В.Шевчук, І.Дзюба шукали справедли-

вості в суспільному житті, утверджували високі гуманістичні ідеали, загальнолюдські цінності добра, любові та поваги до кожної людини, рівність і свободу для всіх націй. У своїй творчості вони були новаторами, свіжо, по-новому бачили світ і шукали нових, незвичних форм, засобів образотворення, зазначає Н.Бернадська [1, с. 255].

Вивчення поезії Василя Стуса в школі має низку особливостей. На нашу думку, без творчості Василя Семеновича Стуса українська поезія минулих кількох десятиліть була б позбавлена цілих тематичних пластів, які характеризують епоху застою, що нещодавно знищувала будь-яку свіжу думку і тих, хто наважувався її відкрито висловлювати.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** науковців, літературознавців та філософів є досить цікавим свідченням того, що В.Стус у своїй творчості надає великого значення особистості, веде боротьбу за її формування та утвердження. Тому і звертається поет до філософських роздумів про сенс життя, до екзистенціалізму як до філософії пізнання повноти духу «Я»-особи, всупереч будь-якому тискові світу не-«Я», світу реалій, позбавлених духовності. Тож метою статті є висвітлення художньої майстерності Василя Стуса у змалюванні страждання за Україну, майбутнє якої тривожило поета набагато більше за його власне життя. дослідити ліричну творчість поета як представника великої епохи шістдесятників.

Для дослідження **мети** були поставлені такі **завдання**:

- дослідити ліричну творчість поета як представника великої епохи шістдесятників;
- виявити вплив поезії Василя Стуса на формування духовного патріотизму внутрішнього світу особистості.

**Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Безперечно, Василь Стус належить до поетів свого покоління, до кращих із них, зазначає М.Ільницький у своїй статті «Про творчість українського поета»

У чому ж полягає своєрідність таланту Василя Стуса як поета? Дослідники в один голос твердять, що оцінювати його – справа складна, і не наважуються розділяти на складники його творчу манеру. Але насправді новаторська творчість письменника, в якій немає меж досконалості, письменника, що творив наодинці з собою у стані «звільненості» від обставин, оточення, і «цей стан самоти є шляхом найбільшої відкритості усьому світові і серцям людей, що сприймають цю поезію у стані такої ж духовної очищеності» [3, с.14], заслуговує нашої уваги, бо вже сьогодні активно впливає на літературний процес, є його частиною. Хоча іноді висловлюють думку, що вся сила поезії Стуса – у тих ідеях, які вона несе в собі, в образі автора, що постає у ній, тоді, як суто поетичних відкриттів тут небагато. На цій підставі його навіть протиставляють таким непересічним постаттям у нашій поезії, як Василь Голобородько або Ігор Калинець, як традиціоналіста – новаторам. Однак, таке протиставлення не відповідає істині і свідчить про поверховість підходу до вивчення поетичного доробку В.Стуса. Майстерність митця не лежить на поверхні, вона – в умінні віднайти різні смислові шари й глибоко заховані асоціативні зв'язки, символіку слова й образу. Така «традиційність» не суперечить новаторству, а передбачає його. А.Бондаренко помічає органічне злиття народнопісенного начала з інтелектуальним, що об'єднує пошук буттєвих істин. У творчості поета розкрито особистість в умовах чужого їй світу, збудованого за принципами абсурду; співвідношення зовнішнього і внутрішнього світу. У філософських творах переважає тема пошуку власного призначення, своєї місії у світі. У поезіях звучать моменти, що зближують систему образів та ідей В.Стуса й екзистенціалістів. Ліричний герой В.Стуса бачиться в тюремному оточенні, яке зображено скупими штрихами «частокіл огорожі», «утлі вікна». Він ніби перебуває в пошуках такої форми тлумачення світу, яка б допомогла йому знайти душевний затишок [2, с.8].

Поезія Стуса – різнопланова. Поряд постають вірші, різні за стилістикою та за характером образності, органічно поєднуються глибока філософська ускладненість і фольклорні інтонації, поезія нестерпного болю за долю рідного народу і прозора яскравість заповітної мрії, щасливого майбуття. Зовні традиційний вірш В.Стуса позбавлений канонічності завдяки новому інтонаційному звучанню. Є у поета багато віршів, написаних вільним неримованим прозовіршем (зокрема у збірці «Веселий цвинтар»). Є підстави говорити, що Василь Стус зробив перехід до якісно нової стилістики у своїх останніх поезіях збірки «Синій птах», яка лишилася загубленою для читача, бо після смерті поета рідним її не віддали.

Вражає щирість, довірливість, доброта, яку так і не змогла знищити система, викликає глибоку повагу вірність внутрішній правді, прагнення попри все лишитися самим собою. Тому-то й намагаються дослідники творчості поета розпочати справжній діалог В.Стуса з читачем, справді широке знайомство з його поезією.

Ми стоїмо на порозі глибокого пізнання поетичного доробку цього самотнього митця, поета з оригінальною системою світобачення, образного мислення, людини високої ерудиції і небуденного розуму, і не лише в українському літературному контексті, а й у контексті світової літератури.

У поезії і в листах Стуса неодноразово у різних варіаціях висловлена думка про те, що нашій культурі, самосвідомості, нашому національному буттю завжди бракувало неперервності, розвитку.

Ліричний герой Стусової поезії – людина внутрішньо вільна – завжди аргіогі вільна, незважаючи на обставини, всупереч їм. Уже з юності В.Стус будував у собі такий бастион власного «я». Це дало йому

змогу лишитися людиною і Поетом, перетворивши табірну дійсність на свій «Парнас». Із цим пов'язане незмінне в різних життєвих ситуаціях підкреслення вірності своїй долі, небажання «переховуватися від долі», проголошення примату Долі над Розумом: «Слава Богу, що доля вершить нами...»

Як зазначає Д.Стус, особливу увагу Василь Стус зосереджує на тематичній стороні своєї творчості. У середині шістдесятих років прямих текстових запозичень не так і багато, зате тематичне розмаїття є. Далі – лише розростання, поповнення тематичних площин ушир і заглиблення у психологічні мотивації ліричного героя. У цей період В.Стус ґрунтовно ознайомлюється з класичними традиціями Давньої Еллади. Тут навіть бачимо прагнення видати бажане за дійсне, адже єдиною відповідною на той час ознакою була кількість рядків вірша. Але ні римування, ані розмір не витримано в класичному стилі. Ще варто зауважити у цей період глибоку зацікавленість античністю, особливо трагедійною та історично-філософською [5, с. 27].

Образи такої тональності узагальнюємо в образ самої України, зрадженої й зрадливої, моєї й чужої мені, божевільної «вичужилої вітчизни», «храму, зазналого скверни», «нестерпної рідної чужини» – України, де нема живих людей –

*Горить свіча –  
А спробуй відшукай людину  
На всю велику Україну [4]*

Комплекс почуттів, якому короткий вислів дав Іван Франко, коли заявив свою **нелюбов** до батьківщини: «Я не люблю її з великої любові». Бо і звідки б бралися ці прокльони, інвективи, дорікання, якби Україна не боліла кожним нервом, кожною краплею крові, кожною думкою?

Єдиний можливий логічний висновок: «Пора ненависти заходить», «потрібен янгол помсти»,

*Боже, розплати шаленої,  
Боже, шаленої мсти,  
Лютости всенаученної  
Нам на всечас відпустити [4]*

Якби це було політичною програмою, можна було б сказати, що вона далеко виходить поза межі легалізму гетьманських груп. Але Стус не політик і не вождь нації, він людина і поет, і він широко відкритий і просто протилежним почуттям – не мститися, а прощати, не нищити, а покрити омофором любові:

*Вертай назад і, добротою хорий,  
Розтань росою димною між трав, [4].*

Щоб у тому ж вірші знову бути охопленим гнівом і вигукувати «шалій, шалій, моя ненависте».

Страждання виявляє у творах В.Стуса загальнолюдський філософський зміст: це – «по вітчизні вічні страсті» – одвічний болісний пошук людиною втраченого раю, землі обітваної, не лише як ідеального територіального, соціокультурного середовища, а насамперед як пристанища духу, гармонії всередині внутрішнього світу» [4, с.3]. Василь Стус належить до шістдесятників, до тієї когорти поетів, для яких цінність внутрішнього світу людини, його досконалість, морально-етична довершеність посідає провідне місце. Багато важить для поета розвиток особистості, «занурення» в самого себе, спроби якнайглибше пізнати навколишній світ через власні почуття, знайшовши своє місце в ньому, – одне з головних завдань Стуса-людини і Стуса-поета.

Суть поезії Стуса у знайденні себе у світі шпиків, сексотів, стукачів, колючих дротів і знелюднення. Знайдення себе – це знайдення української людини. І в підсумку знайдення в собі людини й української людини – запорука політичних змін. Сила Стуса не тільки в знайденні та сформулюванні гасел, не тільки в послідовності його невгнутої чесності, але і в конфліктах його емоцій і настроїв, в тому діалозі протилежностей, яким є його поезія, і, повторюючи, – у знайденні себе в плетиві протилежностей любові й ненависті, зневаги й захоплення, віри й зневіри.

Особа в Стуса неповторна, і її духовне життя не збігається з життям інших, але вона відкрита іншим людям і космосові.

У світлі цих спостережень і міркувань цікаво ще раз поглянути на один із панівних у Стуса образів – образ України. У дусі шевченківсько-романтичної традиції Україна – це рай, але рай сплюндрований. Звідси образ України протистоїть образам тюрми-Колими, доповнює їх і – через факт сплюндрованості – зливається з ними.

Частіше Україна – конденсація історії, загальна концепція якої йде від «Історії Русів», найімовірніше через поезію Шевченка: козацька романтика, козацька героїка, чумаки, самі постаті Шевченка й Максимовача.



Пейзажне може поєднуватися з історичними символами-натяками:

*...в леготі-вітрі кучериться клен,  
...сонях кружляє, калина цвіте.  
Спасибі й на тому, що десть ви єсте,  
Що ревом німим задихнувся Дніпро,  
Де в Нестора апокрифічне перо... [4]*

Але пейзаж чи історія, натяк чи настрій – образ і поняття України, як і всі провідні образи й поняття в поетичній системі Стуса здатні на семантичні зсуви. Зсуви ці можуть відбуватися від вужчого до ширшого: Україна→світ→життя (і не тільки поетове, життя взагалі) –

*Це все – одне прощення понадмірне –  
З Вітчизною, зі світом, із життям, – [4].*

Або від ширшого до вужчого: життя→світ→Україна. Матерія в Стуса може бути в стані застигlosti й спокою, дух – ніколи. А світобачення й себебачення – це функції духа. Стусові образи України – могли тужать, і «Дніпро далекий в низькі басы всияє хлопіт свій» несуть у собі весь комплекс Шевченкової романтичної лірики:

*Зрадлива, зраджена Вітчизна в серці дзвонить  
І там росте, наш пригнітивши дух [4].*

Поет, як зазначає В.Стус, повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільняється од неї, як од скверни. Поет – це, насамперед, людина. А людина – це, насамперед, добродій [4, с.4].

**Висновки.** Є в поезії Стуса кілька скупих самоокреслень. На них треба зважати, характеризуючи її. «Біда пише мною» – цей вислів веде нас, з одного боку, до біографічних джерел Стусової поезії, з другого, вказує на залежність поета від своєї поезії, на внутрішній примус творити поезії, знаходити в них себе і світ. Як зазначає автор, не твори виступають як дія творця, а творець самотвориться і як поет, і як людина власною поезією. Поезія Стуса не тільки крик душі, але й відповідальність, а тим самим катарсис – себе і читача.

Отже, кожен повинен, збагнувши насамперед самого себе, свою суть, іти далі – пізнавати світ, життя, своє місце в ньому, відповідно до того, чого воліє, прагне, за чим скніє душа. Таким чином, чуттєві образи, що є своєрідним процесом адаптації складного внутрішнього світу до соціальних умов, відбивають найбільш значимі для людини думки, бажання, страхи.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бернадська Н. І. Українська література ХХ століття / Н. І. Бернадська. – К. : Знання-Прес, 2006. – С. 253–258.
2. Бондаренко А. Спроба аналізу філософських творів Василя Стуса / А. Бондаренко // Дивослово. – 1998. – № 8. – С. 7–12.
3. Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса: [Про творчість українського поета] / М. Ільницький // Вітчизна. – 1990. – № 3. – С. 14–16.
4. Стус В. Золотокося красуня: Вірші / Упоряд. Д. Стус. – К. : Слово і час, 1992. – 48 с.
5. Стус Д. В. Життя і творчість Василя Стуса / Д. В. Стус. – К. : Фотовідеосервіс, 1992. – 87 с.

УДК 82 – 94.09

Артем Галич

**ІРИНА ЖИЛЕНКО ТА ВОЛОДИМИР ДРОЗД:  
АВТОПОРТРЕТ І ПОРТРЕТ У МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ**

*Портрет, автопортрет, родинний портрет у спогадах І. Жиленко «Homo feriens», написаних на початку ХХІ ст., дозволяють доповнити риси зовнішності поетеси та її чоловіка В. Дрозда зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність цих українських шістдесятників, а й показують їхню роль у тодішньому літературно-мистецькому житті в період короткочасної хрущовської відлиги.*

**Ключові слова:** мемуари, портрет, автопортрет, родинний портрет, шістдесятники.

*Портрет, автопортрет, семейный портрет в воспоминаниях И. Жиленко «Homo feriens», написанных в начале ХХІ века, позволяют дополнить черты внешности поэтессы и ее мужа В. Дрозда зримыми эмоциональными деталями, которые передают не только индивидуальность этих украинских шестидесятников, но и показывают их роль в тогдашней литературно-культурной жизни во время краткой хрущевской оттепели.*

**Ключевые слова:** мемуары, портрет, автопортрет, семейный портрет, шестидесятники.

*Portrait, self-portrait, domestic portrait in the literary memoirs of Irine Jilenko «Homo feriens», written at the beginning of the ХХІ century, allows to complement the lines of specific features of the poetess and her husband V. Drozd by visible emotional details, which describe not only the individuality of Ukrainian Sixtiers, but also show their role in the literary-cultural life during the short Khushchev' thaw.*

**Keywords:** memoirs, portrait, self-portrait, domestic portrait, Sixtiers.

У мемуарній творчості українських шістдесятників початку ХХІ ст. репрезентовано багато документальних постатей, через портретні характеристики яких письменники прагнуть збагнути у всебічно пізнати справу їхнього життя, а також час, який відбився в кожній такій особистості. Портрети, які містять свідчення про окремі деталі зовнішності реальних людей, такі як поза, жест, хода, костюм, звички, схильності допомагають глибше побачити масштаб їхньої особистості, величину обдарованості. Ірина Жиленко в мемуарному творі «Homo feriens» спробувала показати цілу галерею постатей українських шістдесятників, створити їхні індивідуальні портрети через призму власного бачення їх тоді у реальному часі й сьогодні через певну часову дистанцію. Природно, що об'єктами портретування в її творі є вона та її чоловік В. Дрозд. З'ясування особливостей їхнього портретування бачиться як досить актуальна проблема вивчення новітньої документальної літератури.

Своєрідність творення словесного портрета, як і портрета в живописному тексті, зумовлено передусім прямим звертанням письменника до індивідуальності певної особи, вигаданої (в художньому тексті) чи реальної (в документальному). «Портрет (франц. portait) – засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися і є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, авторською розповіддю або оповіддю наратора» [8, с. 249].

**Мета** праці полягає в з'ясуванні особливостей творення портретів українських шістдесятників І. Жиленко та В. Дрозда в спогадах «Homo feriens».

Особливості портретування в художній літературі стали предметом студій К. Сізової [11], Н. Демчук [5], Е. Костюк [7], І. Семенчук [9], Г. Сириці [10], І. Бикової [2]. Проте художня література розвивається за власними естетичними законами, що мають чимало відмінностей від документальної літератури, яку на Заході називають літературою non fiction. На сьогодні майже відсутні наукові праці, у яких би вивчалися особливості портретування в мемуарній літературі та окремих її жанрових формах. Виняток становлять хіба що дослідження В. Барахова [1], Б. Галанова [3], В. Гречнева [4]. Твір же І. Жиленко під таким кутом зору ще не аналізував ніхто.

У мемуарах І. Жиленко, яка теж належала до покоління шістдесятників, представлені розгорнуті портретні характеристики лідерів цього молодого покоління, яке породило мистецький та громадсько-політичний рух, що в умовах хрущовської відлиги став опозиційним до тодішньої радянської політичної системи та її ідеології. Найбільше місце в спогадах І. Жиленко відведено постатям Л. Костенко, Д. Павличка, І. Драча, І. Дзюби, М. Вінграновського, А. Горської та інших митців того часу. Їхні портрети, а деякі з них подані в діалектичному розвитку, що поступово поглиблювалися й обростали вражаючими деталями, допомагають краще уявити їхню роль у літературному та суспільному житті шістдесятих років.

Значну увагу І. Жиленко приділяє створенню автопортрета та портрета її чоловіка, а також їхнього родинного портрета.

Передусім у мемуарах І. Жиленко яскраво репрезентований родинний портрет, у якому, ніби на весільному фото, постають обидва письменники в щасливий для них день: «Володя – у класичному, чорно-білому, з величезною «сніжинкою» на відлозі. Я – у білім, у срібні іскорки... І теж – зі «сніжинкою». Ми були прекрасні – аж неземні – діти, прекрасні високою чистотою наших помислів і наших стосунків» [6, с. 98]. Письменниця звертає увагу на окремі деталі їхнього вбрання, підкреслюючи цим самим щастя від узаконення стосунків. В іншому місці вона деталізує портретну характеристику подружжя, наголошуючи, що обидва були молодими і бідними, а тому не могли мати належних для такої події костюмів та інших весільних атрибутів: «Не було на мені ніякої фати, а на Володі – флер доранжів. 27 жовтня був яскравий осінній день. У скромному білому платтячку (з випускного вечора) і сірому пальті, з велетенським букетом білих айстр – це я. Володя – в темному новому костюмі, першому в його житті справжньому костюмі, пошитому вперше (та і востаннє) в київському ательє. До речі, дуже неоковирно пошитому» [6, с. 147].

Згадуючи шістдесяті роки й початок шляху в літературу, І. Жиленко також удається до змалювання родинного портрета, де через відтворення вікових деталей, і згадування про кольорові кульки в руках, вона передає роздратування тодішніх, маститих літераторів, яким не до вподоби було молоде покоління письменників, що інакше дивилися на світ у короткотривалу добу хрущовської відлиги: «Ми з Володею були на вигляд дуже юними і дуже зухвалими. Володі давали не більше 18 років, а мені всі... 15. Ошатні, з кольоровими кульками в руках, відвідували ми Храм Літератури, дратуючи літературних метрів» [6, с. 149].

Індивідуальний портрет чоловіка поетеси, В. Дрозда, також поданий у спогадах «Homo feriens» у розвитуку. Однак під час його створення І. Жиленко робить акцент не на окремі деталі вбрання чи зовнішності, а на глобальні характеристики характеру героя, через відтворення одержимості у творчій праці, яку В. Дрозд уважав сенсом свого життя: «Володя Дрозд – фанатичніший продукував «слова». Він буквально запрограмований Богом на писання книг. Він весь – із головою – в літературі. Те, що – хоч на вершечок – витикається назовні, те, врешті, носить поверховий характер. Витикається з літератури хіба що його слово гостре, аж болісне, почуття обов'язку перед рідними людьми і перед дорученим йому ділом. Він не любить ні розваг, ні подорожей, ні свят, ні громадських пошанувань. Врешті, він терпіти не може себе самого, свого тіла, своєї зовнішності. День, коли Дрозд не пише, – це день, викреслений із життя» [6, с. 189]. І. Жиленко змальовує свого чоловіка як самотника, для якого не існувало нічого, окрім літературної праці. Він нещадно, без будь-якої дипломатичності, висміював бездарів, особливо серед підготовлених владою підлабузників, при цьому часом був несправедливим в оцінках: «Мій чоловік був тоді похмурим самотником із відтінком мізантропії (до літературного оточення), в'їдливим і повністю позбавленим дипломатичної комунікабельності. Він нещадно висміював усіх, був несправедливим, неможливим, розігнав моїх друзів і створив довкола мене вакуум» [6, с. 436]. Пізніше, з роками, В. Дрозд дещо змінився. Він став, на думку мемуаристки, більш розважливим, а тому вона показує еволюцію характеру чоловіка: «... Володя з роками став м'якшим (не хочу сказати – добрішим, бо добрим він був завжди), терплячішим, тобто навчився жити із собою і в собі» [6, с. 436]. Порівнюючи чоловіка з собою, І. Жиленко наголошує на громадському його темпераменті, якого сама не мала, а ще на вмінні В. Дрозда передбачати майбутнє: «Він мав яскраво виражений громадський темперамент (якого я позбавлена). Був далекоглядний аж мовби не по-людськи, бо мав якісь екстрасенсорні здібності: багато що передбачав і у дрібницях, і у значних речах» [6, с. 744].

Автопортрет І. Жиленко також деконцентрований по всьому тексту спогадів. Спочатку в ньому проглядаються лише окремі портретні деталі, наприклад, косички: «Івану (Драчу – А.Г.) дуже сподобали мої косички. Попросив сфотографуватися і подарувати йому фото» [6, с. 98]. Наступною портретною деталлю є ніс героїні, червоний від морозу: «Морозяка робить із носів перчини і помідори. Я довгоноса, отже, у мене – перчина» [6, с. 102]. А далі І. Жиленко згадує про такі деталі свого вбрання як спідниця та кофтина: «І найперший гонорар, завдяки якому круг юного стану журналісточки з'явилася летюча біла спідничка-сонцекльош, розмальована ясно квітцям. І пронизливо-синя кофтинка» [6, с. 144]. І лише після цього вона звертається до розгорнутого автопортрету, де портретні деталі (очі, слух, дотик), посідають значно менше місця, ніж розкриття внутрішнього світу, у якому на першому місці – естетський максималізм: «Я інша. Гедоністка й естетка. Мої очі тануть від краси світу Божого, як дві крижинки в золотому вині. Слух, зір, дотик, нюх – усе функціонує гостро й наркотично допінгує. Я вся сповнена неймовірної вдячності до Бога за те, що є оцей світ, і в ньому – я, отака як є, бо, свідомо своєї недосконалості (і зовнішньої і внутрішньої), – я себе люблю. Я себе прикрашаю і вдосконалюю. І якщо в зовнішньому вдосконаленні себе я мало що можу, то у внутрішньому – можу багато. Усе життя я творю себе. Свою душу. А вірші – це лише надлишковий продукт моєї екзальтації. Здавалося б, що людина, зосереджена на собі такою мірою, як я, мусить бути егоїстичною і боягузливою, бо ж, обороняючи себе, береже «скарб». Але це не так. Якби я заради своєї безцінної особи вчинила підлість, – я вмерла б у своїх

очах. Я була б мер-зен-на. З цим усвідомленням такої естетській максималістці, як я, жити неможливо. Отже, любов до себе зовсім не тотожна егоїзмові, як гедонізм, врешті, не протилежний аскетизму, бо насолоджуватись можна і тим, що не коштує ні копійки.

Я мушу бути гарною, чесною, доброю і працьовитою – інакше я не зможу жити. Я не спускаю з себе ока і знаю про себе все. І оті невеличкі намули неідеальних думок і вчинків, які мимоволі накопичуються в людській душі, як і шлаки в людському тілі, – тільки вони винні (я впевнена в цьому), що хода моя важчає з роками, а гострота чуттів слабне» [6, с. 189]. Той факт, що до портретної характеристики потрапляє ще й обважнілість ходи письменниці, свідчить, що для усвідомлення себе, змалювання власного повнокровного автопортрета, І. Жиленко знадобилися роки. Вона стала іншою, змінилася її зовнішність, сама вона постарішала, у неї вже немає тієї молодечої безтурботності, що виявляла себе в 60-і роки. Чорнобильська катастрофа здається їй, і не безпідставно, вселенським лихом, від якого відволікати може лише творчість: «І коли я згадую дивовижний літній вечір на даху, над Києвом, і гурт молодих людей (ще тільки на порозі життя), які весело відкорковують рислінг, – я не можу не побачити за ним себе іншу. Немолоду матір маленького сина, втікачку з Києва, зчорнілу і сплакану од страшних чорнобильських дум. У червні 1986-го далеко за Карпатами, вклавши спати синочка, я до ранку курю на маленькій кухоньці, плачу і пишу вірші про життя, здавалось би, втрачене навіки» [6, с. 190].

Портрет, автопортрет, родинний портрет у мемуарному тексті, що їх автор відтворює з певної часової дистанції, дозволяє наповнити риси зовнішності І. Жиленко та її чоловіка В. Дрозда зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність цих українських шістдесятників, а й показують їхню роль у тодішньому літературно-мистецькому житті в період короткочасної хрущовської відлиги.

Дослідження в цьому напрямку є перспективними, оскільки дозволяють глибше й ширше побачити потенційні можливості портретування в документальному тексті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барахов В.С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) : монография / В.С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 321 с.
2. Быкова И. А. Типология портрета персонажа в художественной прозе А.П. Чехова / И.А. Быкова // Языковое мастерство А.П. Чехова. – Ростов н/Д., 1990. – С. 38–46.
3. Галанов Борис. Живопись словом / Борис Галанов. – М.: Сов. писатель, 1974. – 344 с.
4. Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького / В. Я. Гречнев. – М. – Ленинград : Наука, 1964. – 132 с.
5. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
6. Жиленко Ірина. Номо feriens : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
7. Костюк Е.Н. Поэтика портрета «разочарованного» героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е.Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
9. Семенчук І.Р. Мистецтво портрета : навч. посібник / І.Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
10. Сырица Г.С. Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского : монография / Г.С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
11. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія / К. Сізова. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 356 с.



УДК 821.161.2:111-055.2

Соломія Ушневич

**«ЖІНОЧЕ БУТТЯ» КРИЗЬ ПРИЗМУ ТІЛЕСНОСТІ У МАЛІЙ ПРОЗІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗАВ'ЯЗЬ»)**

*У статті осмислено концепцію людини, розгорнуту через образи жінок (дівчини, матері, бабусі); досліджено дискурс тілесності на рівні художнього вираження у малій прозі Григора Тютюнника. Проаналізовано художньо-видові модифікації тілесності: тіло як носій духу, як виразник душі; тіло як будова; як інструмент; тіло як засіб спілкування. Важливо зауважити, тілесність у творах Григора Тютюнника є одним із структурних елементів літературної концепції письменника.*

**Ключові слова:** тілесність, жінка, концепція, мала проза.

*В статье осмыслено концепцию человека, разворачивающуюся благодаря женским образам (девушка, мать, бабушка), исследовано дискурс телесности на уровне художественного выражения в малой прозе Григора Тютюнника. Анализируются художественно-видовые модификации телесности: тело как носитель духа; как показатель души; тело как строение; как инструмент; как способ общения. Стоит отметить, что телесность в произведениях Григора Тютюнника является одним из структурных элементов литературной концепции писателя.*

**Ключевые слова:** телесность, женщина, концепция, малая проза.

*The paper interpreted the concept of man rolled over images of women (girls, mothers, grandmothers), examines the discourse of physicality at the level of artistic expression in the small prose Gregory Tyutyunnik. Analyzes the art-specific modification of corporeality: the body as a carrier of the spirit, as the spokesman of the soul, the body as a structure, as a tool, the body as a means of communication. It is important to note physicality in the work of Gregory Tyutyunnik is one of the structural elements of the concept of literary writer.*

**Keywords:** physicality, woman, concept, small prose.

Комплексне осмислення літератури 60-х років потребує часового дистанціювання, як відомо, це відносно короткий період розвитку новітнього письменства. Усвідомлення авторами обмеженості соціалістичного реалізму спричинилося до інтенсивних пошуків нових методів, способів художнього узагальнення, стилісового і жанрового розмаїття. Ці тенденції проектує на прозу Григора Тютюнника, творчий доробок якого аналізовано у працях В. Дончика, І.Дзюби, М. Жулинського, В. Мельника, Л. Мороз, В. Нарівської, В. Панченка, Г. Сивоконя, В.Фашенка, Г. Штона. Хоча, тютюнникознавство не мало чітко сформульованої науково-дослідницької стратегії, ті чи інші аспекти психологізму письменника час від часу були об'єктом дослідження (В. Даниленко, Н. Заверталюк, І. Захарчук, О.Пахльовської Н. Тульчинської, М. Хороб).

Необхідність сучасного прочитання художнього доробку Григора Тютюнника продиктована тим, що концептуальне осмислення жіночого начала у творах письменника дає можливість простежити еволюцію його світобачення. Є невеликі наукові розвідки, які торкаються специфіки жіночих образів у творчості автора: питання жіночої антропонімії (С. Бирик), проблеми «жінки у художньому світі» (О. Данилша), амбівалентності жінки- матері у підсвідомості письменника (Л. Висоцька), компаративного аналізу образу матері у прозі В. Шукшина і Г. Тютюнника (С. Ленська). Відтак, потребує аналізу дискурс жіночої тілесності як запоруки повноцінного існування жінки у художньому тексті письменника - «...жіноча тілесність – то є буття, жіноче тіло є постійно відкритою онтологічною можливістю перживання жінкою себе як жінки, тобто є умовою можливості самореалізації жінки у своїй жіночості».

**Метою статті** є аналіз концепції людини, розгорнутий через образи жінок (дівчини, матері, бабусі); осмислення дискурсу тілесності на рівні художнього вираження у малій прозі Григора Тютюнника.

На зламі XX-XXI ст. учені констатують суттєву зміну ставлення до тіла, розмежовуючи концепти тіло та тілесність. Як відомо, вони відрізняються вже за обсягом: тіло входить до тілесності як її ядро, проте остання займає більший простір [3, с. 90]. Необхідність сучасного прочитання творчого доробку Григора Тютюнника продиктована прагненням заглибитись у художню тканину прозових текстів, у яких закодовані множинні смисли.

Оповідання зі збірки «Зав'язь» (1966 р.) – це яскраві малюнки з життя, сповнені яскравою образності та гостроти. Цей жанр цілком відповідав і характеру письменника, вимогливому до себе та інших, оскільки потребував суворой самодисципліни та інтенсивності думки, максимальної зібраності та зосередження. І письменник умів у короткій новелі повно, багатогранно розкрити внутрішній світ героя. Здавалося б, такий суворий чоловік не може заглибитись у психологію жінки, зрозуміти особливості світовідчуття,

відчутти порухи її душі. Однак, зображуючи життя героїнь, світу, в якому вони побутують, прозаїк тонко відчуває і розкриває драматизм жіночої долі, закинutoї у лихоліття воєнного та повоєнного життя. Практично всі жіночі персонажі Григора Тютюнника взяті з власного життя письменника й відповідно були об'єктом захоплення чи несприйняття, символом самореалізації його чоловічого «Я».

Новела «Зав'язь» окреслює світоглядну проблематику художнього мислення автора, презентує концепцію людини на рівні зображення взаємин між чоловіком і жінкою, що перебувають у стадії формування й становлення особистості. Саме поняття «зав'язь» стає у творі символом зародження нового у природі та в житті героїв. Симпатія юнака та дівчини схожа на весняну зав'язь, а квітучий сад, бруньки на деревах символізують очікування нового дорослого, непізнаного. Відтак, поняття тілесності у цьому творі не можна обмежити до уявлення про тіло як організм, це «світ символів, асимільований у тілі» [4, с. 66]. У творі є лише натяк на перше кохання, природа стосунків молодих людей має яскраво виражену сексуальну складову. До речі, колоритний дід добре усвідомлює, що відбувається з онуком: «Ото женишся на тій прояві, то кислички тобі, внуче, не тільки снитимуться, а ще й привидяться... бо то дівка з тієї куряви, що чорти на дорогах крутять!» [6, с. 26]. Варто наголосити, людське тіло зображується Григором Тютюнником на рівні відчуттів, без оголення і надмірностей, крізь призму жіночої сексуальності: «Соня раптом зупиняється, стає навшпиньки і потихеньку, обома долонями, нахилиє до себе мою голову. На якусь мить я бачу її сухі вимогливі очі і чую сором'язливий шепіт» - головний герой, перебуваючи в полоні юнацької пристрасті, «...вже нічого не бачить і не чує», дідові настанови залишаються в іншому вимірі. Письменник делікатно, але у звичній для себе реалістичній манері описує силу людської фізіології, адже саме лібідо відповідає за продовження роду, самореалізацію чоловічого і жіночого начала. Тіло визнають найважливішим виміром людяності й розглядають як основний предмет гуманітарного знання, ґрунтованого на досвіді. Важливою тезою при цьому є мислення через тіло: «Тіло – не лише суттєвий вимір нашої людської природи, але й основний інструмент усіляких людських звершень» [1, с. 45]. Зосереджуючись на конкретних питаннях, Григор Тютюнник у художніх параметрах аналізує те, що складає йоточує людину.

Психоаналітичну складову має оповідання «У сутінки». Зигмунд Фройд у праці «Леонардо да Вінчі» зауважив, що першопоштовхом у творчій біографії митця може бути психічна травма. В цьому сенсі творчість варто розглядати як художньо відтворену реакцію душевного болю. На думку молодшої дослідниці Лесі Висоцької, «акцент на больових відчуттях свідчить про пережиту в дитинстві Григором Тютюнником психічну травму». Головний герой твору переживає внутрішній конфлікт із матір'ю, з самим собою, можливо, зі світом, спровокований давньою зрадою найріднішої людини. Григор Тютюнник не уникає заглиблення у цю проблему, правдиво описуючи події, які травмували тоді ще малого хлопця: «...вони ждуть його увесь вечір та й цілий день ждали. Знають, що в нього жінка і діти, знають, що завтра наші ворота будуть облиті дьогтем». Почуття провини за батька, нереалізованої помсти кривдникам, переростає у відчуження і біль. Описуючи жіночу привабливість матері («красиве дівоче лице, з чорною родимкою на підборідді. Довге волосся, скручене кубликом, або ж розсипане звивистими струмочками по плечах»), автор наче відволікається від душевних мук. Однак, сприйняття крізь призму тілесності розщеплює свідомість героя, він раптом розуміє, що це - «...чужа красива жінка, котру я чомусь називаю матір'ю» [6, с. 31]. Акцентуючи на фізичній зраді, письменник поглиблює прірву між матір'ю і сином, незважаючи на її запізніле каяття: «Я й так все життя каратиму себе, хоч і не багато вже осталося жити...». Німецька дослідниця А. Ассманн у зв'язку із пам'яттю тіла буквально говорить про «втільнення»: моральними свідками вона називає тих, у чий тіла й душі безпосередньо вписане насильство. «Тіло катованого й травматизованого є постійною ареною злочинного насильства і тим самим водночас «пам'яттю» свідків, яку не можливо так просто оприлюднити у вигляді переданого кимось послання. Моральний свідок не є вмістилищем послання, вмістилище тут саме є посланням» [8, с. 90]. У випадку автора, травма, нанесена матір'ю, спровокувала зболений тип світосприйняття і світовідображення, появу письменника з відкритою раною в душі. Традиційний образ жінки-матері, як втілення ніжності, ласкавості, вміння розрадити і втішити, реалізовано дуже скупко, без авторського заглиблення в цю ділянку жіночої душі (оповідання «Дивак», «Перед грозою», «Смерть кавалера», «Сито, сито...»). Матері у творах Тютюнника поділено на два типи: демонічні жінки, які прагнуть кохання, і примітивізовані жінки-господині. Образ Матері змінено під впливом глибоких внутрішніх суперечностей художника «правди життя».

Еволюцію художньої концепції Григора Тютюнника простежуємо через інтерпретацію образу жінки в оповіданні «Комета», яке недооцінене критикою. Головною темою цього твору можна вважати любов і смерть, Ерос і Танатос. У житті старого самітника Юхима було дві пристрасті – юна Тетянка і маленьке лоша, першу забрала смерть, а коника вкрали люди. Кількома штрихами письменник змальовує молоду дівчину, але робить це у звичній для себе манері: «Юхим собою гарний був, сказать, показний. Та й Тетяна чепуренька. Було, зустрінуться на леваді, та як пообнімаються, то так наче й повмирають...» [6, с. 36] Варто звернути увагу, що тілесний аспект кохання залишає у свідомості героя настільки сильний спогад, що він так і не створює сім'ю, не знає родинного щастя. Тілесні повідомлення у вигляді

інтенсивних моментів щастя, а ще частіше травм та болю передають особистісну, культурну чи соціально-історичну інформацію, будучи безпосередньо пов'язаними з «пам'яттю тіла». Григор Тютюнник дає старому шанс на душевне зцілення в образі коника «Комети», але бажання автора зіштовхується з жорстокою реальністю.

Концептуальним підґрунтям творчих пошуків Григора Тютюнника було формування такої моделі людських відносин, яка має реалістичну автобіографічну будову. У його текстах і «саме тіло все більше підлягає читанню, розумінню, інтерпретації, генетичному розшифровуванню...» [1, с. 66]. У контексті вищесказаного, цікавим, на наш погляд, є оповідання «Печена картопля», головною героїнею якого є Палажечка – «чепурненька, метка, хоч уже трохи й підтоптана дівчина». Аналізуючи цей твір, спостерігаємо прорив тілесності у свідомості молодой жінки, вона є носієм сильного чуттєвого потягу. Тілесність у цьому конкретному випадку становить собою не тільки самореалізацію сексуальної функції, а включає чисельні психологічні репрезентанти: фантазію, потяг, мотивацію, емоції. Героїня використовує можливий арсенал засобів для досягнення мети: «Тимоха підвівся й, опинившись лицем до лица з Палажечкою, побачив, як затремтіли її блискучі, зламані посередині брови, а її миттю злетіли вгору, одтуливши терпкі смоляні очі» [6, с. 95]. Як відомо, тілесна ідентичність жінок має сексуальну семантику, яка реалізується через еротичність, упевненість, сексуальність. З віком позиціонування себе через «соціальну привабливість» (орієнтовану на суспільні стандарти жіночого тіла) змінюється «сексуальністю», яка відображає сформованість сексуального лібідо.

Тілесність у новелі «Холодна м'ята» представлена у вигляді створення психологічного портрета за допомогою опису зовнішніх, тілесних особливостей персонажа. Письменник знайомить нас із трьома жінками – носіями різних типів тілесності. Старшокласниця Леся, захоплена Андрієм із часів його офіцерства, постає у сором'язливій юнацькій красі: «Тепер перед ним стояла дівчина, на яку вже неможливо було просто кинути погляд, але й милуватися нею, тим більше йому, жонатому чоловікові, теж було незручно» [6, с. 65]. Несподіваною появою дівчина повертає героя у щасливе минуле, провокує «відвертий і сміливий погляд». Вони удвох можуть почути аромат холодної м'яти, який позбавляє Андрія сну: «...не можна так мислити і жити, коли земля пахне торішніми травами і молододу м'ятою, вічністю і миттю...» [6, с. 67]. Образ Лесі виражає такий аспект тілесності як тіло – носій духу, виразник чистоти душі.

Тип зрілої сформованої сексуальності втілює Клава – дружина головного героя, стосунки з якою зведено до «якогось хворобливого фізичного примирення», а відсутність кохання «заганяє в куток»: «Тоді він ненавидів у ній все: тонку викохану талію, гарячі ноги і навіть ім'я: Клава, вокал... – чортзна-що!» [6, с. 65]. Жіноча чуттєвість егоїстичної дружини реалізована крізь призму тілесності й персоналізована у архетип Афіни. Клавдія «скупає за веселою матроською самодіяльністю», прагне дістатися чоловічого світу та підвищити власну значущість в очах чоловіка через секс. Григор Тютюнник зосереджує увагу на таких складових тілесності: тіло як будова; тіло як засіб спілкування. Окрему, домінуючу роль у сюжеті відіграє теща – Степанида Трохимівна, нереалізована сексуальна енергія якої переростає у відкрити агресію до зятя: «...теща зненавиділа його, почала звати на «ви», і хата, немов зрозумівши свою господиню, спохмуріла й залякла в німому презирстві...» [6, с. 64]. Це типовий фрейдівський тип із яскраво вираженою сублімацією – вчителька з «начищеним значком відмінника наросвіті». Завдяки геніальному Фройдю наука відкрила феномен – перемикання сексуальної енергії на іншу сферу діяльності. Письменник у такий спосіб наче захищає психіку жінки, яка позбавлена чоловічої уваги. Отже, концепцію людини, як і світу, в оповіданнях Григора Тютюнника зі збірки «Зав'язь» осмислюємо через взаємозалежність статей. Жінки у творах письменника є носіями патріархального устрою, з тяжінням до возвеличення чоловіка. Варто наголосити, що традиційні жіночі образи юної дівчини, жінки-матері, письменник інтерпретує через бажання мати поруч чоловіка: Одарка прагне створити сім'ю з безногим інвалідом війни («На згарищі»), стара Палажка, наділена «грайливим жіночим рухом» («Обмарило»), молодлицю Христину «з дідом на слизькому застали» («Тайна вечере»), учителька музики з «лукавою посмішкою» («Проти місяця»). Зображуючи життя героїнь, світу, в якому вони побутують, автор створює художньо-видові модифікації тілесності. Як ми вважаємо, відправними точками формування засобів художнього вираження тілесності є такі її аспекти: тіло як носій духу, як виразник душі; тіло як будова; як інструмент; тіло як засіб спілкування. Важливо зауважити, тілесність у творах Григора Тютюнника є одним із структурних елементів літературної концепції письменника.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) : монография / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 321 с.
2. Быкова И. А. Типология портрета персонажа в художественной прозе А. П. Чехова / И. А. Быкова // Языковое мастерство А. П. Чехова. – Ростов н/Д., 1990. – С. 38–46.
3. Галанов Борис. Живопись словом / Б. Е. Галанов. – М. : Сов. писатель, 1974. – 344 с.

4. Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького / В. Я. Гречнев. – М. – Ленинград : Наука, 1964. – 132 с.
5. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
6. Жиленко Ірина. Homo feriens : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
7. Костюк Е.Н. Поэтика портрета «разочарованного» героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
9. Семенчук І.Р. Мистецтво портрета : навч. посібник / І.Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
10. Сырица Г. С. Поэтика портрета в романах Ф.М. Достоевского : монография / Г.С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
11. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.



УДК 82-94.09

Ольга Стадніченко

**АВТОПОРТРЕТ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ  
(НА МАТ. 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 рассмотрено 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 сьогодні 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 у світі, набуває величезного громадянського звучання, як специфічний, а іноді й мужній документ епохи, де очима учасника подій або ж очевидця оцінено не лише окремі постаті реальних історичних особистостей, а й загалом 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 попадє він мені в рядок, або Еренбурга. Найвиразніші мемуари – оті записки, що їх лишали, стріляючи. Єсенін, Маяковський, 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 згадує» [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, витоки, 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 згортання, створено монографічні праці, присвячені творчості представників шістдесятництва. Але останнім часом серед помітного поживлення художньої документалістики в українській літературі з'явилася низка мемуарів (спогадів, щоденників, листів, мемуарних нотаток, колективних збірників спогадів, які часто супроводжують різного роду документи) 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, чії 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 XX – початку XXI ст., показати органічний зв'язок з історичною епохою та митцями, які представляють літературне покоління 50–90-х рр. XX 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 із посади кореспондента «Робітничої газети» за притуплення політичної пильності та звинувачений у націонализмі, 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 гарячі дискусії, часто навіть не досить толерантно стосовно один одного. Тепер, із 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 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 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 своїє. 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 кутом 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, які загинули в катівнях. У спогадах шістдесятників неодноразово наголошено, 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 підтверджують і спогади 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 дощенту 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 взаємодображення, 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 та автопортретів. Часто автор спогадів переживає гризоти сумління, пов'язані з тим, чи має він право на оприлюднення тих чи інших фактів, які 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. Ці статті й не були втаємниченими, 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 із ЦК, які вимагали від П. Загребельного дати молодих у руки їхні» [2, с. 45].

Автор спогадів узяв на себе сміливість припустити, що коли П. Загребельний побачив, що політична ситуація навколо шістдесятників загострилася, вирішив краще не ризикувати з властью імущими, 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 з'ясувати ту ситуацію, 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 дошукується правди, що саме спонукало П. Загребельного розв'язати війну з молодими.

П. Загребельний, зокрема, писав: «Упродовж 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 розглядали на думку П. Загребельного «сумний універсалізм у долі сучасного нарису» [2, с. 54]. І на-



решті – 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 наведемо 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 із 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 – заклятої 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, емоційністю чи офіційністю 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 їх подають, особливо, коли долучають 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 розглядали не в естетичній, а в ідеологічній площині. Таке могло бути тільки в умовах так званого соцреалістичного мистецтва, коли все регламентували партійні приписи. 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-оцінних 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 українським 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. Эпштейн М. Тело на перекрестке времен. К философии осязания / М. Эпштейн // Вопросы философии. – Москва: Наука, 2005. – № 8. – С. 66–81.
2. Маценка С. П. Концепти тілесності у німецькому літературно-критичному дискурсі [Електронний ресурс] / С. П. Маценка. – Режим доступу: <http://www.br.com.ua/referats/Literatura/68670.htm>
3. Киященко Л. О границах телесности человека / Л. О. Киященко // Телесность человека: междисциплинарные исследования. – М., 1991. – С. 7–12.
4. Колоскова М. Онтогенез телесности и развитие общения: на пути к разделению Я – не Я / М. Колоскова // Телесность человека: междисциплинарные исследования. – С. 70.
5. Тарнашинська Л. Презумція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
6. Тютюнник Г. Облога: Вибр. твори / Г. Тютюнник. – К.: «Пulsари», 2004. – 584 с.
7. Шустерман Р. Мыслить через тело: гуманитарное образование / Р. Шустерман // Вопросы философии. – Москва: Наука, 2006. – № 6. – С. 52–67.
8. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Beck, 2006.

УДК 821.161.2.09

Максим Нестелєєв

## КОНЦЕПТИ ГРАТИ / ГРАТИ У ТВОРЧІЙ ДОЛІ В.СТУСА

*У статті досліджено психосемантичну роль концептів грати / грати у психобіографії та поетиці В.Стуса. Автор також наголошує на важливості цих концептів для українських поетів-шістдесятників. Проаналізовано смислові контексти ліричного слововживання символів гри / грати та осмислено їхню знаковість у поетичному універсумі В.Стуса.*

**Ключові слова:** концепт, психобіографія, символ, шістдесятники, гра.

*В статье исследовано психосемантическую роль концептов играть / решётка в психобиографии и поэтике В.Стуса. Автор также отмечает важность этих концептов для украинских поэтов-шестидесятников. Проанализировано смысловые контексты лирического словоупотребления символов игры / решёток и осмыслено их знаковость в поэтическом универсуме В.Стуса.*

**Ключевые слова:** концепт, психобиография, символ, шестидесятники, игра.

*The role of psychosemantic concepts play / bars in V.Stus's psychobiography and poetics is examined in the article. The author also stresses the importance of these concepts for the Ukrainian poets of the sixties. The semantic contexts of lyrical usage of symbols of the play / bars and their symbolic meaning in V.Stus's poetic universe are also analyzed.*

**Keywords:** concept, psychobiography, symbol, poets of the sixties, play.

Українське шістдесятництво – одне з найсильніших мистецьких явищ усієї української поезії. Поети, таланти яких яскраво розквітли після недовготривалої хрущовської «відлиги» у 60-х рр. ХХ ст., утворюють доволі строкату й стилістично нерівномірну єдність. Проблеми з українським шістдесятництвом починаються вже на етапі виокремлення авторів, приналежних до цього феномену. На цей момент серед літературознавців (І.Дзюба, М.Жулинський, М.Коцюбинська, М.Наєнко, Д.Стус, Л.Тарнашинська та ін.) не має одностайності щодо того, чи є В.Стус повноцінним представником цього покоління, однак його значення й місце в культурі цієї доби є справді непроминальним та, з певними уточненнями, навіть центральним. Метою нашої статті є визначення в житті та творчості В.Стуса провідних концептів, що водночас є головними для поезій шістдесятників.

Існуючи в брутальний час постійних арештів і переслідувань дисидентів, у час постійного страху бути кинутим за *грати*, В. Стус, однак, лишається щирим і відвертим ліриком, який чудово усвідомлює ігрову й у чомусь інфантильну основу поетичної творчості, займатись якою серйозно не зовсім пасує дорослому чоловікові. Можливо, саме цим пояснюють його відому фразу: «Ненавиджу слово «поезія». Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші» [4, с. 35-36]. Таким чином, на нашу думку, життя і творчість В.Стуса відбувається у межах концептів *грати / грати*, що з психосемантичних стають психобіографічними. *Грати* як зовнішнє обмеження свободи та *грати* як внутрішня спонукка до творчості є тими двома символами, що надають смисл «смертеіснуванню й життєсмерті» [4, с. 264] поета.

Омоформою *грати / грати* можна вичерпно визначати ціле радянське поетичне покоління, адже ігрова функція ліричної творчості є беззаперечною, а «*гратований простір*» в'язниці загалом можна вважати наскрізним мотивом українських шістдесятників-дисидентів.

Велика кількість науковців (Е.Берн [1], Й.Гейзинга [2], Ж.Дерріда [3], Ф.Г.Юнгер [7] та ін.) стверджували щодо взаємопов'язаності гри та лірики. Так, зокрема, Й.Гейзинга у своїй праці «*Homo ludens*», дещо абсолютизуючи роль і значення *ігрових* чинників у культурі, цілих два розділи присвячує взаємодії *гри* та поезії. На його переконання, «всяка поезія породжується грою: священною грою поклоніння богам, святковою грою залицання, бойовою грою герцю, сперечальницькою грою похвальби, глузування й звинувачення, жвавою грою дотепництва й винахідливості» [2, с. 148].

Знаково, що В.Стус, досліджуючи творчість П.Тичини в розвідці «Феномен доби», теж визначає його долю за допомогою категорії *гри*, окреслюючи таким чином *ігровий* стрижень поезії загалом. Так, виділяючи у збірці «Сонячні кларнети» (1918) декілька сфер, він описує першу сферу як таку, де «панує діонісійська стихія, що не знає полярностей: і радість, і горе – майже тотожні речі, бо кожна з них виявляє тільки надмір вітальних сил, для яких і усмішка, і плач – тільки форми гри» [5, с. 13]. Наприкінці В.Стус, підсумовуючи творчий занепад П.Тичини, обумовлює його долю специфікою безжального часу: «Поет жив у час, що заправив генія на роль блазня. І поет погодився на цю роль» [5, с. 91]. Отже, поет *грає* роль, тоді як і сама поезія – це теж гра. Як стверджує щодо цього Й.Гейзинга: «Ігровий характер поетичної мови настільки очевидний, що навряд потрібно ілюструвати його прикладами» [2, с. 154].

Проте, аналізуючи поезію В.Стуса, хотілось би проілюструвати прикладами те наскрізно смисложиттєве значення, що його поет надає *гри*. Невипадково, що у ранніх віршах В.Стуса *гра* ще усвідомлюється ним як щось необов'язкове та таке, із чого можна вийти, не бажаючи брати в цьому участь: «Виглядаю долю довгожданну, / а не діжду – вибуду із гри» [4, с. 56]. У пізнішій творчості *гру* вже окреслено як усезагальну й таку, звідки вийти можна тільки в іншу *гру*, значно серйознішу. Це *гра* в життя і смерть, та й саме життя – це *гра*, як автор зазначає у вірші «Ця п'єса почалася вже давно». Кожен, за словами В.Стуса, тут «і дивиться, і грає. Не живе» [4, с. 108], оскільки те, що відбувається з його сучасниками, життям можна назвати тільки дуже умовно, скоріше це виживання, де треба навіть «грати сподівання та радість» [4, с. 111-112]. Усезагальне безрадісне існування найкраще втілює ситуація з іншого вірша, де «божевільні грають весілля» [4, с. 204].

Час, у якому випало жити В.Стусу, був самим по собі випробуванням для людських чеснот, коли нормальне моральне поведіння викликало здивування, а будь-які прояви оптимізму (як-от, наприклад, весілля у вищенаведеному тексті) були скоріше неадекватною обставиною дією та виявом несвідомого, позанаціонального, ставлення до життя. Недивно, що доля В. Стуса у багатьох критичних дослідженнях викликала значно більшу дослідницьку увагу, ніж його творчість. Намагаючись жити по совісті, поет тим самим наражався на небезпеку антирадянської, песимістичної поведінки. Саме тому гра як модель мислення й система поведінкових реакцій давала йому слабку можливість лишатись поетом у зовсім непоетичну епоху, у якій дуже легко можна було догратися і потрапити за *грати*.

У житті В.Стуса «замки і грати» [4, с. 327] із поетичного символу ставали суворою реальністю двічі: вперше (упродовж 1972–1979 рр.) та в останнє (з 1980 і до смерті в 1985 р.). У вірші «Безсонної ночі» (1964) ліричному героєві вже ввижається «загратованість» у звичайній хаті: «і на ковдрі – од вікон – грати» [4, с. 41]. Почуття чужості та зайвості сповнюють цей текст, а обмеження, втілене вищезазначеним образом, постає радше самообмеженням, психічним, а не фізичним. У збірці «Палімпсести» (1986) автор дещо іронічне осмислює цей мотив, зазначаючи: «Вже цілий місяць обживаю хату, / Що ж, мабуть, навикати вже пора. / Стілець і ліжко, вільних три квадрати / в віконці грати, у кутку – пара...» [6, с. 371]. Якщо у першому творі безсоння вночі поневолювало розум ліричного суб'єкта, то у цьому вірші ув'язненими є навіть сновидіння, а психосоматична реальність тіла, позбавленого волі, визначає скутість ідей, ув'язнених в обмеженому локусі: «Напевне, приписали до майна / тюремного уже й тебе самого – / всі сни твої, всі мрії, всі думки...» [6, с. 371-372].

Образ «граченого вікна» [4, с. 250], що з'являється у тексті «Прощайте ви, чотири мури...», важливий у контексті цього ліричного твору тим, що це один із небагатьох віршів, де водночас є і *гра*, і *грати*. Описуючи ситуацію прощання із тюремною камерою, автор окреслює її за допомогою оксиморону. Звичайно, «біда тут грала на басолі» [4, с. 250], однак: «А втім, скажу: пізнав і волю, / свободу на семи замках» [4, с. 250]. Саме *гра* на смичковому інструменті в цьому тексті оприявлює саму можливість ігрового ставлення до дійсності, за якого навіть найгірше сприймається як тимчасове й до певної міри несерйозне, і ця достатньо напозір наївна методика переживання страхітливого стає для поета чи не єдиною можливістю вижити.

В.Стус часто вживає слово-образ «гра» на позначення виконання на музичних інструментах (наприклад, «пригравайте ж, музики / за колимський рубіж» [4, с. 237], «удари / дзвінких молоточків в космічній заходяться гри» [4, с. 286], «музик троїстих чути пригри» [4, с. 380], «так сумовито виграють на дримбу» [6, с. 360] і т.д.), увиразнюючи таким чином іманентну властивість музики навіювати різноманітний настрій і слугувати своєрідним психічним антидепресантом. Як зауважує Й.Гейзинга, таке значення дієслова «*грати*» притаманне деяким мовам, зокрема арабським, германським і слов'янським [2, с. 180], тобто є досить поширеним і співвідносним із національними уявленнями про музику та лірику як про ігрові діяльності.

Музичне у творчості поета нерідко пов'язане з еротичним, зокрема у вірші «– А скажи – Модільяні був ідіот?...» ліричний герой «вправними, як у піаніста, пальцями / вигравав на засмаглих персах» [4, с. 53]. Автор, об'єднуючи у цій сцені дієслова *грати* й *вграти* (*вигравати*) дівчину, наснажує ігрове вітальною силою бажання, здатного запліднювати душі словом, породжувати нові враження та викликати неочікувані асоціації.

«Біда, що грає на басолі» [4, с. 250] в іншому вірші видозмінена на риторичний заклик «болю, грай без кунтуша!» [4, с. 83], причому незмінним лишається мінорний аспект музичного мотиву. Цей сум стає ще більш виразним завдяки тому, що музика (зовнішнє звукове тло) не збігається з душевним настроєм (внутрішню мелодією літер), саме тому й «душа, в грайливім струмуванні» [4, с. 139] виявляється ув'язненою за ребрами тіла, що так схожі на *грати*. І єдиною можливістю виходу тіла з в'язниці душі є смерть, до якої у пізнішій ліриці В.Стуса ставлення християнського мученика, ставлення, майже як до найближчого родича. У вірші «Так тонко-тонко веде музика...» автор частково пояснює своє примирення з небуттям відчуттям своєї поза-присутності, адже тільки цим можна пояснити те, що в його «віконних гратах майне Софія» [4, с. 324]. Смерть стає для поета єдиним виходом назовні, вивертом, що дає йому змогу «в смерті обернутись до життя» [4, с. 206]. І водночас смерть – це та подія, яка засвідчує

кінець *гри* і звільнення від *грат*, це подія, до якої варто «рватись – крізь грати – напролом!» [6, с. 402].

Існування українського поета у ХХ столітті поміж оомормних орієнтирів *грати* / *грати* – це існування націотворчого митця в ситуації повсякчасної імперської загрози, із образною системою якої можна *гратись*, пам'ятаючи про існування *загратованого* простору, однак не забуваючи про те, що це всього лиш *гра*. У цьому і полягає феномен українського шістдесятництва: у ставленні до поезії як до *гри*, де кожне слово треба зважувати, пам'ятаючи про *грати*. Саме тому звернення В.Стуса до творчості П.Тичини є важливим: він хотів осмислити історію митця, який *заграв*ав з імперією та *програв* свою геніальність заради облаштованої *незагратованості*. У своїй ліриці В.Стус прагнув осмислити ці екзистенційні орієнтири, лишаючись при цьому гранично «чесним із собою» за будь-яких обставин, зрозумівши зрештою, що чесна *гра* з імперією неможлива, як неможлива й імперія без *грат*.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Берн Э. Люди, которые играют в игры / Э. Берн. – М. : Эксмо, 2008. – 576 с.
2. Гейзинга Й. Homo ludens / Й. Гейзинга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
3. Дерріда Ж. Письмо та відмінність / Ж. Дерріда. – К. : Основи, 2004. – 602 с.
4. Стус В. Палімпсест. Вибране / В. Стус. – К. : Факт, 2003. – 432 с.
5. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави) / В.Стус. – К. : Товариство «Знання» України, 1993. – 96 с.
6. Стус В. Час творчості. Dichtensezeit / В. Стус. – К. : Дніпро, 2005. – 704 с.
7. Юнгер Ф. Г. Игры. Ключ к их значению / Ф. Г. Юнгер. – СПб. : Владимир Даль, 2012. – 335 с.



УДК 82-312.1

Максим Нестелєв, Поліна Бондар

**ВАРІАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОНЕТА У ЗБІРЦІ І. СВІТЛИЧНОГО  
«ГРАТОВАНІ СОНЕТИ»**

*У статті розглянуто особливості поетичної збірки І. Світличного «Гратовані сонети», проаналізована манера письма поета. Автор статті наголошує на невідповідності поезій І. Світличного традиційним вимогам до сонета. Досліджено особливості «тюремного сонета», який започаткував у своїй творчості І. Франко. Акцентовано увагу на ідентичності тем та образів поезій І. Франка та І. Світличного.*

**Ключові слова:** сонет, шістдесятництво, дисидент.

*В статье рассмотрены особенности поэтического сборника И. Свитличного «Тюремные сонеты», анализируется манера письма поэта. Автор статьи указывает на несоответствие поэзий И. Свитличного традиционным требованиям к сонету. Исследуются особенности «тюремного сонета», который использовал в своем творчестве И. Франко. Акцентируется внимание на идентичности тем и образов поэзий И. Франка, а также И. Свитличного.*

**Ключевые слова:** сонет, шестидесятники, диссидент.

*The peculiarities of I. Svitlychy's poetry collection «Prison sonnets» are scrutinized in the article, the poet's way of writing are also analyzed. The author points to a mismatch of I. Svitlychny's poetry to traditional sonnet requirements. The peculiarities of the I. Franko's «prison sonnet» are considered in the article. The attention is focused on the identity of themes and images of I. Franko's and I. Svitlychny's poetry.*

**Keywords:** sonnet, poets of the sixties, dissident.

Питанню дослідження сонета приділяло увагу багато дослідників, зокрема М. Коцюбинська, А. Мойсієнко, Г. Кочур, О. Мороз, М. Гавриш, М. Сіробаба, проте дотепер залишається відкритим питання з'ясування особливостей власне українського сонета, який започаткував у своїх творах І. Франко. Тож **метою статті** є дослідження особливостей тюремного сонета у творчості І. Світличного.

Шістдесяті роки позначились для України низкою трагічних подій: масовими арештами та засланнями. Творча діяльність письменників підлягала жорсткій цензурі, багато творів було вилучено та заборонено, але, попри такі складні умови, шістдесятництво поповнило спадщину української літератури якісними творами. Серед митців того періоду однією з найяскравіших є постать критика, громадського діяча та поета І. Світличного. Утиски влади, чисельні обшуки не завадили йому створити таку значущу поезію, як збірка «Гратовані сонети» (1977). Нонконформістський стиль письма І. Світличного у цій збірці виявив себе повною мірою, адже поет поєднав витончену форму сонета з невитонченою тюремною лексикою.

Сонетом називають тверду строфічну форму, що складається з чотирнадцяти рядків і поділена на два катрени і два терцети (італійський і французький варіанти) або три катрени та дистих (англійський варіант). Зміст сонета має розгортатись за схемою «теза – розвиток – антитеза – синтез або зав'язка – розвиток – кульмінація – розв'язка» [1, с. 411]. Лексика має бути піднесеною, урочистою, рима – точною та оригінальною. Сонету притаманна певна музичальність, що досягнуто внаслідок чергування жіночих рим із чоловічими – це надає твору ліричного звучання та витонченості. Сонети ж І. Світличного загальноприйнятим стильовим вимогам практично не відповідають, проте, як зазначає М. Коцюбинська, поет використовує сонетну форму не з метою передачі ліричних почуттів, а для «збереження власного голосу, свого «я» [2, с. 128]. І. Світличний, таким чином, намагається відстояти право на оригінальність, він навмисно вводить у ліричну сонетну канву згрубілу тюремну лексику, надаючи тим самим нового звучання своїм творам. М. Коцюбинська вважає, що використання вульгаризмів, сленгових зворотів і просторіч компенсує душевну делікатність, вразливість, властиву І. Світличному. Естет, який є водночас державним злочинцем, не може писати інакше, про що свідчить «Інтродукція» – перший сонет збірки, у якому поет характеризує свій естетизм як незграбний і немелодійний, а також називає його гратованим.

Гратований або тюремний сонет – явище актуальне для української поезії з огляду на історичну долю країни. Така поезія хоча й не демонструє красу слова, проте «з чіткою соціальною адресою. Поезія логізована – в ній розвивається задана теза, вона дидактична – тяжіє до формули-висновку, формули-гасла, заклику» [2, с. 21]. Поезію циклів «Камерні мотиви», «Я – дисидент», «Три свободи», «Безбожні сонети» поєднує єдине прагнення – звільнитись від тюрми, здобути свободу. Пригнічений внутрішній стан ліричного героя І. Світличний передає за допомогою згрубілої лексики:

*Поліз у рот, у афедрон.  
Пильнує, стерво, щоб бацяля  
Антирежимності не звила  
Гнізда крамоли. Шмон є шмон* [3, с. 17].

З іронією поет ставиться до суддів, закликаючи жаліти і їх, адже:

*Таж він людина, як і ти;  
У нього дома жінка, діти.  
Їм треба грошей принести,  
І треба – ніде правди діти –  
З лайна собачого зуміти  
Державний злочин довести* [3, с. 21].

Загалом, цикл «Камерні мотиви» перегукується з «Тюремними сонетами» І. Франка та «Сонетами і строфами» (1933) Б. Кравціва – спільними у цих поетів є вживання точних і лаконічних фраз, стилістично забарвленої лексики на позначення тюремного побуту й опису наглядів. Перебуваючи за ґратами в різні історичні епохи, поети майже однаково передають почуття ліричних героїв. Для ліричного героя І. Франка перебування у в'язниці означає втрату смислу життя, бо «і волю й мисль зневажають, як дрантя», такі ж почуття охоплюють і ліричного героя І. Світличного, для якого заготована воля не віщує нічого, окрім біди. І. Франко модифікував сонетну форму, оскільки більше уваги приділяв не формі, а змісту. На думку М. Сіробаби, новаторство І. Франка полягає в утвердженні саме українського сонета, оскільки «перед ним сонет в українській літературі був явищем випадковим і характеризувався недосконалістю» [5, с. 31]. І. Франко перший звернувся до розповідної манери письма у своїх сонетах, використав непритаманні їм образи та сюжети, що стали своєрідним підґрунтям для поезії І. Світличного. Як і І. Франко, поет об'єднує свої твори в різні тематичні цикли. Так, для циклу сонетів «Мефісто-Фауст» наскрізною є тема досягнення власної мети за будь-яких обставин, що відображена у рефрені «байдуже що, важливо як». Поезія цього циклу дещо відрізняється від загальної тематики «ґратованих сонетів», І. Світличний переймається загальнолюдськими проблемами, проектує загальновідомий сюжет на власне життя. У сонеті «Рефлексії» зображено ніби монолог Фауста, однак у рядках:

*Мов злодій кару, відбуваєш  
Життя земного тужний бран.  
В тенетах мари і оман  
Достоту баки забиваєш* [3, с. 85]

простежуємо думки ліричного героя «Камерних мотивів», тобто поет асоціює себе з Фаустом, який увесь час перебуває у пошуках смислу життя та веде боротьбу проти всього світу.

Отже, сонетна спадщина І. Світличного – це передусім експериментальна поезія. Використавши канонічну форму сонета, поет грає з його змістом, вживаючи стилістично забарвлену лексику, непритаманні для сонета образи, що надає його поезії оригінального поетичного ефекту.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаспаров М. Литературный энциклопедический словарь / М. Гаспаров. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.
2. Світлична Л. Доброокий: Спогади про Івана Світличного / Л. Світлична, Н. Світлична. – К. : Час, 1998. – 577 с.
3. Світличний І. ґратовані сонети / І. Світличний. – Мюнхен : Сучасність, 1997. – 115 с.
4. Світличний І. У мене – тільки слово / І. Світличний. – Х. : Фоліо, 1994. – 432 с.
5. Сіробаба М. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета : монографія / М. Сіробаба. – Слов'янськ : Підприємство Маторін Б. І., 2013. – 167 с.

УДК 821.161.2«18-19»

Віталій Назарець

## ФОРМИ АВТОРСЬКОЇ ЖАНРОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ В ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКОЇ АДРЕСОВАНОЇ ЛІРИКИ

*Стаття присвячена аналізу художнього феномену адресованої лірики як метажанрового утворення, що вбирає до себе три поетичні жанри – послання, присвяту, віршований лист. Досліджено форми авторської жанрової рефлексії в текстах української адресованої лірики, її комунікативно-діалогічну організацію, художні чинники, що визначають семантику її адресованості.*

**Ключові слова:** метажанр, жанрова рефлексія, діалогічність, адресована лірика, послання, присвята, віршований лист.

*Статья посвящена анализу художественного феномена адресованной лирики как сверхжанрового образования, включающего в себя три поэтические жанры – послание, посвящение, стихотворное письмо. Исследовано формы авторской жанровой рефлексии в текстах украинской адресованной лирики, ее коммуникативно-диалогическую организацию, художественные факторы, определяющие семантику ее адресованности.*

**Ключевые слова:** сверхжанр, жанровая рефлексия, диалогичность, адресованная лирика, послание, посвящение, стихотворное письмо.

*This article deals with the analysis of the addressed lyrics artistic phenomenon as supergenre formation which includes three poetic genres – message, dedication, poetic letter. Authors genre reflection forms in the Ukrainian addressed lyrics texts investigated, its communicative-dialogic organization, artistic factors defining semantics of its addressing.*

**Key words:** supergenre, genre reflection, dialogueness, addressed lyrics, message, dedication, poetic letter.

Серед актуальних питань сучасної жанрології важливе місце посідає проблема метажанру, тобто такого синтетичного художнього утворення, яке охоплює спектр окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками (праці Р. Співак, Н. Лейдермана, О. Бурліної, О. Кудрявцевої, О. Галича, Т. Бовсунівської та ін.). До числа подібних метажанрових утворень зараховують і адресовану лірику, художній феномен якої останнім часом усе частіше привертає увагу дослідників (праці Л. Кіхней, Є. Дмитрієва, С. Артьомової, А. Боровської, Т. Протасової, П. Кузнецова, М. Ткачука, Ю. Клим'юка, В. Корнійчука, А. Ткаченка, Б. Іванюка та ін.). Метою статті є аналіз форм авторської жанрової рефлексії в текстах української адресованої лірики.

Адресовану лірику потрактовуємо як загальне означення такого метажанрового утворення, що охоплює поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи, жанри, в яких предметом зображення є комунікація із внутрішньотекстовим адресатом.

Традиційно літературознавці розрізняють три основні жанри – послання, присвяту і віршований лист. Хоча усі три жанрові форми відомі з часів античності, провідною з них (принаймні в кількісному аспекті та аспекті представленості у теоретичних рефлексіях дослідників) варто визнати послання (в класицистичному варіанті – епістолу), яке, фактично, потрактовують як інваріантну модель адресованої лірики. Справді, саме у посланні, на думку дослідників, у найбільш очевидній формі сконцентровано «родові» генологічні ознаки адресованої лірики: підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введенного до тексту «зверненого слова». У двох інших жанрових формах адресованої лірики – присвяті та віршованому листі – ці ознаки або не мають такого чіткого вияву, або ж є у дещо послабленій (з точки зору підкресленості адресної настанови) формі. Власне, й теоретичний контекст усвідомлення водночас тотожності та неоднорідності цих жанрових форм сформовано далеко не відразу. Наприклад, у XVIII ст. терміном послання позначали дві жанрові модифікації адресованої лірики – віршований лист і віршовану епістолу. З другої половини XVIII ст. послання починають протиставляти й епістолі, й віршованому листу, хоча, знову ж таки, відмінність між останніми не було регламентовано як теоретично принципову. Спробу більш чіткого трактування генологічних відмінностей жанрових форм адресованої лірики зроблено вже у літературознавстві XX ст., утім, однозначного вирішення визначення принципових меж між жанровими формами адресованої лірики уникають і літературознавці XX ст. з огляду на те, що окреслити чіткі понятійні межі між жан-

ровими формами адресованої лірики досить непросто і навряд можливо взагалі, зважаючи на те, що в реальній поетичній практиці поети (особливо сучасні) нечасто дотримуються принципу «чистоти жанру», контамінуючи ознаки останнього в широкому спектрі індивідуально-авторських жанрових форм. З іншого боку, наявність виокремлених жанрових форм адресованої лірики зафіксовано у поетичній практиці, зокрема в заголовках або підзаголовках поетичних творів. Шляхом аналізу досліджуваного масиву поетичних текстів адресованої лірики було відібрано достатньо значну кількість творів з ознаками вищеназваної авторської жанрової рефлексії. Розглянемо їх більш детально.

**1. Послання.** Серед творів цієї групи спостережено поетичні тексти з авторським жанровим рефлексивом:

а) безпосередньо у заголовку: В. Еллан-Блакитний «З дружніх посланій землякам» (В. Сосюрі, О. Вишні); Є. Маланюк «Посланіє»; М. Рильський «Рибальське посланіє (Братові Іванові)», «Друге рибальське посланіє, зовсім не до рибалки адресоване (В. Петрову)», «Олександрові Довженку дружнє посланіє»; А. Малишко «Посланіє товаришам поетам»; М. Шеремет «Дружнє посланіє (Дм. Косарику)»; Ю. Липа «Посланіє до двох моїх братів»; М. Нагнибіда «Послання сталебарам», «Послання в Башкірію Мустаю Каріму»; І. Калинець «Послання до Л. Медведя»; В. Герасим'юк «Перше послання Дмитра з Кутів до галичан», «Друге послання Дмитра з Кутів до галичан»; В. Коломієць «Послання з літа»; Д. Кремінь «Елегійне послання братові (Іванкові)», «Послання до загубленої адресатки»; Р. Лубківський «Послання (Тим, кого це стосується)», «Посланіє до себе»; М. Сингаївський «Послання Йордану Мілеву»; О. Тарнавський «Послання письменникам в Україні та в інших країнах СРСР суцільних»;

б) у підзаголовку: М. Бажан «В день жовтня – братам (Послання з фронту)»;

в) у тексті твору: В. Махно «Гертруда Стайн»; С. Пушик «Лист»:

*останнім часом пишуться послання  
– країна в стані і Гертруда в стайні –  
одна – війни а друга – стала віршем  
паризьким – з варіантів її копій –  
це все що нині при тобі і тобі  
– як сніг нью-йоркський – що часами тишисть  
останнім часом пишуться послання  
– поетам й рибам – як процес згасання –  
листи складаєш поміж днів і файлів  
з приміткою: для давніх адресатів*  
[3, с. 74].

*Моїх послань великий листопад  
Тобі щодня приносять листоноші.  
Я дуже хочу в гості до Карпат,  
Та поки що приїхати не можу*

[4, с. 175].

Із жанровим рефлексивом «послання» типологічно можна співвіднести й інші рефлексиви із семантикою адресованості:

– супліка: П. Гулак-Артемівський «Супліка до Грицька Квітки»; С. Гординський «Суплікація в десятиріччя»; І. Світличний «Супліка графомана-демократа», «Супліка до пана редактора»; М. Осадчий «Нью-Йоркська елегія (Супліка до Івана Драча)»;

– привітання: М. Вороний «Привітання (синові на іменини)»; О. Тарнавський «Адрес на виступ двох поетес»;

– лемент: М. Вороний «Лемент»;

– маніфест: Б. Грінченко «Маніфест»; П. Карманський «Зазивний маніфест»; В. Еллан-Блакитний «Маніфестація»; Г. Чупринка «Маніфест»;

– вінок: В. Самійленко «Вінок Тарасові Шевченку в день 26 лютого»; П. Воронько «Вінок друзям»; С. Йовенко «У землі, у води, у вітру... (У вінок шани Тарасу Шевченку)», «П'ятигорське сходження (У вінок слави М. Ю. Лермонтову)»; В. Коломієць «Слово у вінок Івану Котляревському»;

– побажання: В. Еллан-Блакитний «Побажання під Новий рік»;

– декларація: М. Рильський «Декларація обов'язків поета й громадянина»;

– інвектива: Н. Лівницька-Холодна «Інвектива (Товаришам подорожі по Німеччині)»;

– записка: П. Гулак-Артемівський «Справжня добрість (Писулька до Грицька Пронози)»; О. Тарнавський «Записка синам»; С. Гордасевич «Записка»; І. Драч «Етюд – копія записки»; Б. Мельничук «Пояснювальна записка закоханого»; Т. Федюк «Записка»;

– промовляння: В. Неборак «Промовляння до коханки, поцупленої з шістдесятих», «Промовляння до кішки»;

– величання: М. Вінграновський «Величальна народів», «Величальна молоді для молодого»;

– надпис: І. Калинець «Віршові надписи»;

– запрошення: С. Крижанівський «Запрошення в гості».



## 2. Лист.

Твори цієї групи, як правило, містять жанровий рефлексив «лист» безпосередньо у заголовку або підзаголовку тексту: «Лист» Б.-І. Антонича; «Замість листа» Р. Бабовала; «Листування Гая Валерія Катулла Веронського» В. Базилевського; «Короткий лист до Олесі» Ю. Андруховича; «Листування» М. Вороного; «Лист братові», «Лист до матері» В. Голобородька і т.д. Інколи для позначення жанрової форми листа поети залучають й інші назви, як-от листівка (А. Малишко «Листівка»; М. Доленго «Листівка»; М. Нагнибіда «Листівка додому»; І. Калинець «Полум'яні послы (Листівки з трояндами для жінок-політв'язнів)», «Листівки»; О. Ірванець «Листівка з італійським краєвидом для Іздрика») і навіть телеграма (Т. Масенко «Телеграма»). У поодиноких випадках назву «лист» застосовують не у заголовковій частині твору, а у його тексті, як, наприклад, у вірші П. Грабовського «Поетам-українцям»:

*До вас, поети-українці,  
Шлю – вибачайте – дружній лист,  
Щоб повітати наодинці  
Та дяку висловить за хист.  
/.../  
Бажав, бач, я сказати в листу  
Про рідний брак громадських благ  
Та притулить до того змісту  
Від себе декілька уваг*

[1, с. 166].

## 3. Посвята.

Цей жанровий рефлексив поети використовують і в заголовку твору: П. Грабовський «Посвята (До моєї покійної сестроньки Надії)»; Х. Алчевська «Посвята А. Кримському», «Посвята М. Спиридоновій»; В. Самійленко «Посвята (Зінаїді Р-ській)»; М. Нагнибіда «Посвяти»; І. Калинець «Посвята»; В. Коломієць «Посвята Грузії»; Б. Олійник «Чотири посвяти безсмертним (Інтродукція)»; О. Веретенченко «Посвята»; І. Жук «Посвята галицькому полку січових стрільців», так і його підзаголовку: М. Старицький «Тихо плине нічна друга... (Посвята моїй дочці Людмилі)», «О, дякую, що ти прийшла-таки... (Посвята моїй дочці Марусі)»; Леся Українка «Сльози-перли (Посвята Іванові Франкові)», «Сон (Посвята Александрі С-вій)», «Подорож до моря (Посвята сім'ї Михайла Ф. Комарова)», «Кримські спогади (Посвята братові Михайлові)»; Х. Алчевська «Привиди війни (Посвята О.Кобилянській)»; М. Вороний «Дівчині (Посвята Людмилі Старицькій)»; П. Кононенко «Кат (Посвята міністру Столипіну)», «Велика війна 1914 року (Посвята українцям)»; О. Луцький «Темна ніч над бором ходить... (О. Кобилянській – посвята)», «Сонце – сонце! По сірих годинах... (Б. Лепкому посвята)»; В. Самійленко «До поета (посвята всім голодним поетам)»; Г. Шалига «Пройшло літо. Прийшла осінь... (посвята онукам)»; А. Вікарук «Привид Збарзького замку (посвята друзям)».

## 4. Присвята.

Жанрове означення «присвята», як і рефлексив «посвята», в поетичній практиці використовують або у заголовку: П. Куліш «Слово правди, присвячено Ганні Барвінок»; М. Вороний «Присвята (Йй, Незабутній...)»; М. Скритий «Присвята»; М. Зеров «Присвята», «Присвята Мих. Ів. Рудницькому»; М. Рильський «Присвята білоруським друзям»; Т. Осьмачка «Присвята»; Є. Маланюк «Три присвяти»; О. Ольжич «Присвята (М. А.)»; Г. Соколенко «Присвята»; Ю. Яновський «Присвята»; С. Гординський «Присвята»; І. Муратов «З інтимних присвят»; М. Нагнибіда «Київські присвяти», «Присвята собі»; О. Тарнавський «Присвята (Марті)»; В. Забаштанський «Присвята»; І. Качуровський «Без присвяти»; Б. Кравців «Присвята (Коханій Ніль моїй нову збірку починаючи)»; В. Коломієць «Іронічні присвяти»; Р. Лубківський «Присвята Іванові Котляревському», Присвята поетові (Василеві Мисику); Б. Мельничук «Присвята»; А. Мойсієнко «Чотири присвяти», або у підзаголовку віршованого твору: Х. Алчевська «Месник за пролетаріат (Присвячую Анрі Барбюсові)»; М. Вороний «Епіталама (Присвячую Юр. С-му)»; Б. Лепкий «Ну що ж!.. Пройшли гарячі дні... (Товаришам присвята)»; С. Черкасенко «Танцюйте свій хижачський баль... (Присвята апостолам большевизму)»; І. Калинець «Першого листопада (Присвята дружині)»; О. Бабій «Останній заповіт (Тетяні Михалевич присвята)»; С. Будний «На день народження (Присвята хрещеній матері Стефі Пошелюжній-Куликовській)»; А. Вікарук «Прощання з другом (присвята другу)»; Г. Чубай «Хроніка (Ігорю Калинцю – присвята)»; Ю. Коломієць «Я тебе бажав (присвячено)». У вірші С. Йовенко «Рядки присвят» жанрові рефлексиви «посвята» і «присвята» згадано й у тексті твору:

*Рядки присвят – хіба це гра?  
Що рідне – має все посвяту.  
Цілую й вірую, сестра,  
В імення чесне й мужнє  
брата*

[2, с. 69].

У досліджуваному корпусі поетичних текстів спостережено й такі жанрові рефлексиви, як «розмова» (Б.-І. Антонич «Розмова з листком»; А. Коссовська «Розмова з голубом»; В. Забаштанський «Крицею рядка (Розмова з М. Островським)»; І. Драч «Розмова з товаришем Маяковським»; С. Будний «Розмова з серцем», «Розмова з нащадками», «Розмова з матір'ю», «Розмова з лікарем» та ін.) і «звернення» або «звертання» (С. Крижанівський «Звернення до моря»; М. Сингаївський «Звертаюсь до весни»; С. Будний «Звертання до Марічки», «Звертання до любові»; П. Мовчан «Звертання до коханої», «Звертання до снігу», «Звертання до реп'яха»; С. Жуковський «Звернення до слова»; Б. Демків «Звернення до рідної мови, її творців і так званих шанувальників із нагоди першого свята української мови у Кіровограді»). Крім того, семантику звертальності, стилізовану під усну розмовність, використано й у творах, що не мають у заголовку відповідного жанрового рефлексиву: Л. Глібов «До ворожки»; І. Воробкевич «Дай, шинкарочко, вина!»; П. Кононенко «Над домовиною»; М. Вороний «Паж і королівна»; Ю. Данильчук «Наш прапор»; В. Коломієць «За руку з донькою»; А. Коссовська «Соняшники»; М. Луків «Сестра приїхала» та ін.

Семантика усної розмовності, притаманна цим жанровим рефлексивам, з одного боку, означає неможливість трактування їх як жанрів адресованої лірики, з огляду на вияв останньої як форми дистантної комунікації; з іншого, використання таких жанрово орієнтованих форм уможливорює досить вільне інтерпретування поетами їхньої понятійної семантики. Як наслідок, вірш у формі «розмови» і «звернення» може мати структурно-семантичні ознаки адресованого тексту.

Крім власне адресованого, в українській поезії доволі часто зустрічаємо й дещо інший – діалогічний структурно-семантичний тип віршованого тексту. Попри певну схожість семантичних ознак, адресований і діалогічний типи віршованих текстів не варто ототожнювати. Хоча в художній структурі адресованих жанрів може бути використано елементи діалогу, останній завжди є уявним і фрагментарним, тобто таким, що загалом не зумовлює порушення семантики дистантності, притаманної адресованій ліриці.

У контексті диференціювання генологічних ознак жанрових форм адресованої лірики слід, очевидно, говорити не стільки про чітко окреслені понятійні межі, скільки про певні генологічні тенденції, які зрештою і дають змогу робити припущення щодо зіставлення поетичного твору з тією або іншою жанровою формою адресованої лірики.

Таким чином, у статті були зацентовані такі актуальні художні феномени, як метажанр і, зокрема, метажанрове утворення адресованої лірики, а також проаналізовані форми авторської жанрової рефлексії в текстах української адресованої лірики, пов'язані з трьома її основними жанрово-тематичними різновидами: посланням, посвятою, віршованим листом. Перспективу подальших досліджень убачаємо в системно-цілісному студіюванні структурно-семантичних жанрових ознак адресованої лірики.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Грабовський П. А. Зібрання творів : у 3 т. / Павло Арсенович Грабовський. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1959. – Т. 1. / [упоряд. і прим. Н. Л. Каленіченка, А. А. Каспрука, О. І. Кисельова, Й. Я. Куп'янського ; редактор тому О. І. Кисельов]. – 1959. – 688 с.
2. Йовенко С. А. Час любові : лірика / Світлана Андріївна Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 238 с.
3. Махно В. Cornelia Street Cafe : Нові та вибрані вірші / Василь Махно. – К. : Факт, 2007. – 224 с.
4. Пушик С. Г. Твори : в 6 т. / Степан Григорович Пушик. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. – Т. 1 : Поезії. – 2004. – 536 с.

УДК 82-1

Юлія Гладир

## ОБРАЗИ ЦВІТУ І ПЛОДУ В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*Анотація українською мовою: Метою статті є розкриття смислового наповнення образів цвіту і плоду в поезії шістдесятників Ліни Костенко, Івана Драча та Миколи Вінграновського. Зроблено акцент на важливості цих знаків творчості у світоглядних системах провідних представників покоління 60-х, адже вони відбивають психологічний стан митця в умовах тоталітарної системи, а також його боротьбу й перемогу.*

**Ключові слова:** образ цвіту, образ плоду, образ дерева, мотив сіяння, мотив росту, самоаналіз, антропоморфізм.

*Целью статьи является раскрытие смыслового наполнения образов цвета и плода в поэзии шестидесятников Лины Костенко, Ивана Драча и Николая Винграновского. Сделано акцент на важности этих знаков творчества в мировоззренческих системах ведущих представителей поколения 60-х, поскольку они отражают психологическое состояние художника в условиях тоталитарной системы, а также его борьбу и победу.*

**Ключевые слова:** образ цвета, образ плода, образ дерева, мотив посева, мотив роста, самоанализ, антропоморфизм.

*The aim of the article is to disclosure the semantic content of the images of the blossom and the fruit in the poetry of the Sixtiers Lina Kostenko, Ivan Drach and Mykola Vingranovski. Emphasizes the importance of these signs in the philosophical systems of the leading representatives of the generation of 60's, because they reflect the psychological state of the artist in a totalitarian system, as well as his struggle and victory.*

**Key words:** the image of the blossom, the image of the fruit, the image of the tree, the sowing motive, the motive of growth, introspection, anthropomorphism.

Поетичні світи провідних шістдесятників Ліни Костенко, Івана Драча та Миколи Вінграновського, незважаючи на абсолютну унікальність кожного з авторів, мають цілу низку спільних мотивів, образів. Серед них, зокрема, тема мистецтва, у межах якої можна виділити певне коло символів, об'єднавши їх під загальною назвою «образи цвіту і плоду».

Частково цього питання торкалися такі дослідники творчості поетів 60-х років, як В. Брюховецький, Т. Салига, А. Ткаченко та ін. Однак цілісної, концентрованої розвідки, присвяченої смислового наповненню названих образів, поки що не здійснено. А вони є надзвичайно важливими, адже відкривають нові аспекти розуміння феномену шістдесятництва, до того ж не поверхово, а, так би мовити, зсередини, із самої його тендітної та витривалої душі. Символічні образи цвіту і плоду – це віддзеркалення внутрішнього стану митців-шістдесятників у нелегкий радянський період їхнього життя, який породив їх, який намагався їх знищити і всупереч якому вони все-таки вистояли, взявши гору над усіма негараздами на своєму шляху. Тому за основу дослідження було взято вірші Ліни Костенко, Івана Драча та Миколи Вінграновського 50–80-х років.

Отож, основним завданням нашої статті є виявлення ключових смислів, закладених поетами-шістдесятниками в образах цвіту і плоду. У цьому контексті варто виокремити мотиви сіяння, проростання, вирощування та збирання врожаю (жнив), а також образ дерева як невід'ємний від тих, які визначені ключовими.

Передусім у трьох поетів досить часто натрапляємо на мотив сіяння та пов'язаний із ним мотив проростання зерна. Нерідко автори асоціюють їх із творчістю, словом. Тут можна простежити кілька етапів. По-перше, момент перед засіванням ниви. У вірші «Одгородила доля...» лірична героїня Ліни Костенко веде діалог зі своєю антропоморфною долею: «А я кажу: – Чи не можна якогось легшого ґрунту? – / А вона мені каже: – Легший уже позаймали. / А на цьому давно вже й не орано – / як заклопотано, як заговорено... Отут нам і сіяти. / Може, зійде яка стеблина» [6, с. 197]. Місія поета уявляється авторці в образі занедбаного поля, до праці на якому вона спочатку ставиться з острахом, однак, усвідомивши всю важливість і неминучість обраного шляху, знаходить у собі сили взятися за роботу з надією на позитивні результати.

По-друге, увагу поетів-шістдесятників привертає процес засівання. Так, Ліна Костенко в цьому плані порівнює митця із зерном, яке падає в ґрунт поезії, слугуючи символом його безсмертя в майбутньому: «Хтось перевіяний, як зерно, / У ґрунт поезії впаде» [6, с. 38] («Не треба думати мізерно»). М. Вінграновський у вірші «Останній міст проплив удалині...» етап засівання ниви зображує як свого роду таїн-

ство, в епіцентрі якого лежить момент єднання митця з рідним краєм: *«І кров свою змішав я із твоєю, / Як зерно із землею по весні»* [4, с. 118].

По-третє, велику вагу для поетів має процес проростання зерна, що сконцентровано в образі слова. У Ліни Костенко слово (мова) постає традиційно з ґрунту: *«Слова росли із ґрунту, мов жита. / Добірним зерном колосилась мова»* [6, с. 161] («Біль єдиної зброї»). В І. Драча воно (слово поета) визріває в скрипці, тобто народжується з музики: *«У лоно скрипки, де брунькує слово, / Де зріє слово в муках тишини»* [5, с. 65] («Слово»). Або ж в іншому вірші («Балада про загублені слова») поет дещо самоіронічно передає плідність свого натхнення, порівнюючи його з ростом грибів під час дощу: *«І стали в мені пророста-ти слова, / Як білі гриби в дощову лихоманку»* [5, с. 172]. У М. Вінграновського слово митця набуває масштабів гучного й дієвого заклик: *«І – зводишся. І слово вироста / В єдине і палаюче закличчя...»* [4, с. 186] («Води із очерету хлюпаючи...»).

В умовах тоталітаризму не є дивним, що трапляються й випадки, які не справджують сподівань. Зокрема, у Ліни Костенко слово не пробивається з-під ґрунту: *«Зажурені друзі сахнулися врозтіч. / Посіяне слово не сходить в полях»* [6, с. 59] («Ще вчора була я висока, як вежа»), тобто лірична героїня поетеси відчуває розпач у зв'язку з відсутністю очікуваних результатів своєї праці. А митець М. Вінграновського на якомусь етапі свого життя опиняється один-на-один з усвідомленням бездіяльності, пасивності, що на тлі втраченого часу набуває ще більшого драматизму: *«...Горить усе з-під ніг, з'їдає душу дим, / А ниву й не засіяно, щоб жати»* [4, с. 214] («Стоїть мені моя гірка зоря...»).

Не зменшується він і в осмисленні авторами власне образів цвіту і плоду. Цвіт як одна зі стадій росту рослини (дерева) поступово переходить у плід. Як зв'язку ланку між цими двома образами у поетичній творчості шістдесятників виокремимо образ дерева. Митці досить часто звертаються до нього, прагнучи злиття з природою, обумовленого тяжінням до самопізнання, що тією чи іншою мірою властиве кожному індивіду. Як зазначає К. Ясперс, «людина – єдина істота у світі, якій у її особистому бутті відкривається буття. ... Вона справді знає себе як людину тільки тоді, коли, будучи відкритою для буття загалом, живе всередині світу в присутності трансценденції» [13, с. 455]. Така характеристика стосується передусім творчої особистості, котра у процесі самоаналізу переживає унікальні творчі осяяння. Допомагає їй у цьому прийом самоперевтілення в дерево і відповідно самоінтерпретації в цій іпостасі.

Поети всіма фібрами своєї душі відчують природу в образі дерева. Це можна пояснити не тільки їхньою вродженою чутливістю до навколишнього світу, а й інтуїтивним баченням багатьох спільних моментів між деревом і власною сутністю. Для Ліни Костенко особливе значення має образ груші, з яким вона зіставляє себе на основі паралелізму: *«Вона боялась осені холодної, / а я боялась шуму й суєти»* [6, с. 42] («Стояла груша, зеленів лісочок»). Лірична героїня, співчуючи персоніфікованому дереву взимку, приходять до висновку, що воно мріє про тепло і щедрий урожай: *«Старенька груша дихає на пальці, / їй, певно, сняться повні жмені груш»* [6, с. 41] («Дзвенять у відрах крижані кружальця»). І. Драч з особливим трепетом ставиться до калини як символу свого роду і малої батьківщини: *«Та знаю: мене колисала калина / В краю калиновім тонкими руками, / І кров калинова, як пісня єдина, / Горить в моїм серці гіркими зірками»* [5, с. 87] («Калинова балада»). У поетичному світі М. Вінграновського велику цінність має тополя, що разом із Дніпром є часткою його сутності: *«Ні, я себе не можу уявити / Без тебе, Дніпре, як і без тополі, / Що в серці моїм змалку тополить»* [3, с. 38–39] («Привіт тобі, ріко моєї долі!...»).

Поети часто інтерпретують себе в іпостасі дерева. Ліна Костенко в такий спосіб виражає свою природність як незаперечну ознаку справжності митця. Через образ дощу її ліричній героїні конкретизується власне земне й духовне буття: *«Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. / І, може, це і є моя найвища сутність»* [6, с. 10] («Послухаю цей дощ»).

Глибоко проймається паралеллю митець – дерево й І. Драч. У межах асоціативного зв'язку талановитої людини з образом дерева цей мотив фіксує автор у двох смислових площинах – принесення в жертву дерева (природи) заради мистецтва й жертвове самоспалення митця у процесі творчого акту. Так, вірш «Дерево» озвучує глобальну проблему нищення природи заради продукування паперу, на якому пише поет: *«Ти – дерево рубаєш. На папір. / Воно сягає крилами до зір. / Ти одриваєш крону од небес, / Щоб я в папері зорями воскрес»* [5, с. 610]. Тому папір, із позиції Івана Драча, містить у собі конотацію святині, котру слід цінувати, витрачаючи лише на справжні твори. Однак через авторський пафос прозирає непослідовність його самого, адже з роками він усе менше уваги звертає на якість своєї поезії. Відповідно у цьому вірші А. Ткаченко зауважує певну домішку самодокорів поета [12, с. 70].

І. Драч концентрується на процесі творчості, висока психологічна напруга якого закладена в мотиві самоспалення як одній із модифікацій самопожертви. У цій площині він зіставляє поетів із деревами у вірші «Німі братове – дерева»: *«Німі братове голосних поетів: / У лініях долонь зелених ваших / Велика загадка й людської тайни – / В поетів і дерев серця беззахисні, / Лише згоряючи, вони слугують сонцю...»* [5, с. 85]. Суть проведеної аналогії така: дерево під час горіння випромінює фізичне тепло та світло; поет, спопеляючись від написання вірша, несе душевне тепло свого мистецтва людям.



Отже, образ дерева у творчості поетів-шістдесятників є масштабним та багатограним. Він допомагає митцям зрозуміти власну сутність, визначитися з життєвими пріоритетами та художніми цінностями.

Асоціація *дерево* – *митець* тісно пов'язана з цвітом і плодами (плодами творчості). Детально розроблені названі образи у віршах Ліни Костенко. Цей наскрізний символ її художнього світу сягає корінням біблійних сюжетів, які знайшли відгук в авторських переспівах «Давидових псалмів» [6, с. 216–218]. Виснажлива атмосфера 60-х років і пізнішого часу спонукала поетесу до пошуку психологічного рятунку у зверненні до Бога. Передчуваючи крах тоталітарної епохи та прихід жаданого часу незалежності, вона бачить кінець і своїм випробуванням, що відкривають відлік вільного творчого самовираження: «*Я стою самотньо, але в промерзлих суцвіттях / передчуваю свої перші справжні яблука*» [6, с. 213] («Всі ми – яблуні, облиті купоросом»). Репрезентуючи власну духовну сутність через архетип світового дерева – яблуні, – авторка хоч і закладає в образі битого морозами цвіту мотив трагічної долі, проте майбутні плоди зафіксують у собі момент збереженої гідності. Цю істину вона сформулює у вигляді аксіоми в іншому творі: «*З такого болю і з такої муки / душа не створить бутафорський плід*» [6, с. 85] («Настане день, обтяжений плодами»). На тезі про справжнє мистецтво, яке народжується зі страждання, Ліна Костенко наголошує і в публіцистиці: «Грозових розрядів геніальності в погідний день не буває» [7, с. 3].

Ще однією запорукою цієї геніальності, на нашу думку, є щедрість митця. Авторка ставить цю рису на перший план у своїй світоглядній системі: «*Будь щедрою, хай плаче твоє листя, / роздай плоди і знову зацвітай*» [6, с. 81] («Будь щедрою, хай плаче твоє листя...»). Саме слово роздати (плоди) означає свободу творчості. Якщо ж узяти іншу поезію «Вдень ще літо, а надвечір – осінь», то тут уже з'являються поняття *обтрусити* (цвіт), *продати* (плоди) – промовиста ознака насильства і свавілля радянської влади: «*Так думки печаль прополоскала, / що, як сад під зливою, живу. / ... Скільки цвіту з мене обтрусили... / Скільки яблук з мене продали!..*» [6, с. 329]. У цьому творі лірична героїня позиціонує себе вже в іпостасі саду, що гіперболізує міру тих випробувань, які випали на її долю, та значимість збереженої гідності.

Сучасна доба викликає в поетеси таку ж саму потребу глибокого самоаналізу на тлі нового буттєвого дискомфорту. Усвідомлення формального характеру незалежності, що колись вважалась шансом на національне відродження, актуалізує вже хронічне авторське самоасоціювання з трагічним образом дерева: «*Я на планеті дерево людське. / Мене весь час підрубують під корінь*» [8, с. 2] («Я на планеті дерево людське»). У художньому мисленні Ліни Костенко образ такої творчої особистості, що зазнає перешкод повноцінної самореалізації, позиціонується як типовий для вітчизняного історичного буття: «Всесвітньо невідомий український геній. Він знає, куди йому йти. Але він віками підрубаний під корінь» [7, с. 3]. Напруга конфлікту ліричної героїні з дійсністю, виражена за допомогою незмінного мотиву несприятливості епохи, увиразнена появою маркера смерті в опозиції до сподіваної свободи: «*Бог посіяв мене у жорстокі ґрунти. / Тут не можна пройти, не поранивши душу. / Тут не сходить свобода, тут сходять хрести*» [9, с. 38] («Подаруй мені, доле, у вікнах березу»).

Розмірковуючи над рядками Ліни Костенко «*Мого народу гілочка тернова...*» [6, с. 17] («Я вранці голос горлиці люблю»), В. Брюховецький цілком влучно тлумачить пару *дерево* – *митець* на основі особистості авторки та її життєвого прикладу: «Можна розвивати останній образ до безконечності: і не здаюся, і колюсь, і вистоюю, і можу цвісти, і несу прокляття поетичного тягаря, і цим живу...» [1, с. 255].

Так само стійким є дерево у творчості М. Вінграновського. Появу в ранніх віршах поета образу плодів, що є знаком досвіду й потреби підбиття підсумків на схилі віку, можна тлумачити як мотив передчасної зрілості. З одного боку, вона пояснена нелегкими умовами дитинства й дорослішання «дітей війни» – майбутніх шістдесятників («*Ми знову є. Ми – пізні. Найпізніші. / Що нарости з худеньких матерів / В саду порубаним*» [4, с. 147] («І є народ...»)); з іншого – юністю, повною перешкод на шляху повноцінної реалізації. Проте первинно цей образ постає, очевидно, на підсвідомому рівні, адже поетичні рефлексії молодого митця спочатку експлікують його у позитивній конотації, окреслюючи у світлі безтурботного настрою ліричного героя, котрий ще гостро не відчув на собі всього трагізму доби. Так, у вірші «Вечірне» (1956) він зіставляє себе з молодим садом в оптимістичному ключі передчуття плодів творчої праці: «*І сад молодий на вітрах плодоносить, / Як доля моя плодоносить літами...*» [2, с. 97]. В іншій поезії цього періоду через символіку плодів творчості передана надія на велике й насичене майбутнє: «*Весна моя плодами заважніла. / Труснеш – западають, в повітрі стане гук. / Шука священних слів душа доспіла, / Думки – думок, а руки – інших рук*» [3, с. 33] («Вінок на березі юності» (1957)). Двадцятирічний юнак, стрімко увійшовши в доросле життя, приймає своє мистецьке покликання, відчуючи спрагу творення так само природно, як і бажання любити. Вираження мотиву передчасної зрілості пов'язане з певним алогізмом – плоди творчості поета з'являються навесні, коли звичним є лише цвітіння.

Однак водночас у його художніх візіях є й закономірний для юності мотив. Пафосним життєлюбством марковане очікування митця майбутнього цвіту, що слугує одним з індикаторів безмежності життєвих і творчих перспектив: «*Переді мною далеч океанна, / Мов задум ще не здійснених пісень... / Усе попереду – любов, і цвіт, і день, / І мла, і ніч, і паморозь туманна*» [3, с. 36] («Вінок на березі юності»

(1957)). Пізніше автор посилює образність своїх віршів-рефлексій, моделюючи появу молодого цвіту в контексті фантастичного самоперевтілення у розквітле дерево: *«Десь є там яр у глибині полів, / Десь є там я над яром тим дніпровим. / У тім яру на темнім дні діброви / В цю білу провесінь до себе я розцвів»* [3, с. 43] (*«Десь є там яр у глибині полів...»* (1959)). Твір репрезентує момент найвищого органічного злиття з природою, коли межі між нею і ліричним героєм уже немає, адже він сам стає її втіленням.

Та передчуття нелегкої долі, яке чергується з надією на щасливе майбутнє, врешті справджується. Нелегкий для митців початок 60-х породжує в уяві поета тему жнив, що конкретизується безпосередньо через мотив ранньої потреби підбивати підсумки життя. В «Елегії» (1962) ліричний герой, котрий до цього то тішився своїми щедрими плодами, то насолоджувався щасливим відчуттям природного пишного цвіту, вже пожинає плоди свого гіркого досвіду: *«Оце і все із поля наших снів. / Скінчилися обжинки навіжені. / Я накосив лиш нервів добрий сніп / Та вимолотив radoців півжмені»* [2, с. 85]. Такий гнітючий настрій історично виправданий, адже відомо, що саме в цей час, після появи перших публікацій молодих авторів у «Літературній Україні», починається наступ режиму на їхню творчість. Нерви – наслідок того тривожного часу, в якому криється і відчай, і розчарування талановитої особистості, котра прийшла у мистецтво із баченням його широких обріїв, а натомість опинилась у безвиході, обмежена рамками ідеології та ошукана тоталітарною владою.

Тому й не дивно, що за таких обставин дещо пізніше у свідомості поета з'являється ще разючіше поєднання цвіту зі смертю. Твір «На болоті» (1964), незважаючи на свою лаконічність і, на перший погляд, певну складність у плані декодування, відбиває весь трагізм атмосфери 60-х: *«Хто розцвів, хто розцвів – запитало. / Я розцвів, я розцвів – відказало. / Хто помер, хто помер – запитало. / Я помер, я помер – відказало. / Що ж таке, що ж таке – запитало. / А таке, а таке – відказало»* [3, с. 84]. Тонко витлумачує зміст поезії Т. Салига: «На болоті тоталітарного радянського гніту, завдяки так званій «відлизі» забувало молодими талантами, поміж яких розцвітав і талант суверенного духу Миколи Вінграновського. ... На цьому ж болоті соцрадянського режиму і «щасливого майбутнього» їх змушували помирати – помирало індивідуальне творче «Я». Змушували померти і талант Миколи Вінграновського... «Що ж таке» – «А таке» – зайве тлумачити: така радянська дійсність, що ціною гніту народів прямувала в «щасливе майбуття» комунізму» [10, с. 11]. Закладену у вірші ідею автор висловлює скупими, але неймовірно виразними штрихами. Цією блискучою фрагментарністю він підкреслює хисткість і минуцність життя, яка особливо відчувалась у радянську епоху, коли молодий цвіт знаходився в епіцентрі хронічної загрози передчасної смерті. Мотив протиприродного нищення цвіту зосереджує в собі смисл не лише злочинного порушення системою конституційних прав людини на життя і свободу, а й позбавлення мистецтва його перманентно вільної сутності. До того ж варто прислухатися до твердження Є. Сверстюка: «...Наші втрати в результаті колоніального становища більші, ніж ми собі уявляємо, оскільки найбільше вбивається ще до цвітіння» [11, с. 17].

Отже, творчість поетів-шістдесятників багата на яскраві та глибокі образи. Серед них особливе місце займають образи цвіту і плоду, що містять первинно позитивну, життєствердну конотацію. Однак митці, які з'явилися на початку 60-х і, здавалося, є повними сили й оптимізму, нерідко піддаються пригніченому настрою. Як результат – постає образ битого морозами, знищеного цвіту, що символізує трагічну сутність підневільної творчої особистості. Проте, всупереч усім випробуванням, митець лишається собою, плоди ж його творчості – вірші, – відроджені з попелу й загартовані стражданням, є справжніми. А справжність і є найпершою ознакою мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецький В. С. Ліна Костенко: Нарис творчості / В'ячеслав Степанович Брюховецький. – К. : Дніпро, 1990. – 260 с.
2. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Степанович Вінграновський. – К. : Дніпро, 1986. – 463 с.
3. Вінграновський М. С. Вибрані твори / Микола Степанович Вінграновський. – К. : Дніпро, 2004. – 832 с.
4. Вінграновський М. С. Вибрані твори: у 3 т. / Микола Степанович Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 1: Поезії. – 400 с.
5. Драч І. Берло: Книга поезій / Іван Драч. – К. : Грамота, 2007. – 917 с.
6. Костенко Л. В. Вибране / Ліна Василівна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 558 с.
7. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Косенко // Літературна Україна. – 1991. – 26 вересня. – С. 1–3.
8. Костенко Л. Коротко – як діагноз / Ліна Костенко // Літературна Україна. – 1993. – 14 жовтня. – С. 1–2.
9. Костенко Л. В. Мадонна Перехрест'я / Ліна Василівна Костенко. – К. : Либідь, 2011. – 112 с.
10. Салига Т. Загадка одного шедевра: До 75-річчя Миколи Вінграновського [про вірш поета «На болоті»] / Тарас Салига // Літературна Україна. – 2011. – № 38 (6 жовтня). – С. 10–11.
11. Сверстюк Є. Блудні сини України / Євген Сверстюк // Блудні сини України. – К., 1993. – С. 12–18.
12. Ткаченко А. Іван Драч: Нарис творчості / Анатолій Ткаченко. – К. : Дніпро, 1988. – 270 с.
13. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс [пер. с нем.]. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.

УДК 821.161.2«19»:172.1

Олександр Вешелені

## ПАНОПТИЗМ ЯК РЕЛІГІЯ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ В ПОЕЗІЇ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО

*У статті розглянуто філософські аспекти втілення проблеми «людина й епоха» у поезії Івана Світличного крізь теорію паноптизму М. Фуко. Наголошено на художньому розкритті механізмів тоталітарної доби, як-от насаджування нової релігійності, введення монастирської аскези, перебирання владою функцій Бога, викривлення поняття раю. Усе це у творах поета об'єднано мотивом «наглядати й карати», поширеного на всі сфери людського існування.*

**Ключові слова:** І. Світличний, М. Фуко, паноптизм, тоталітарна доба, сакралізація.

*В статье рассматриваются философские аспекты воплощения проблемы «человек и эпоха» в поэзии Ивана Свитлычного через теорию паноптизма М. Фуко. Акцентировано на художественном раскрытии механизмов тоталитарной эпохи, к примеру, насаждение новой религиозности, введение монастырской аскезы, перебирание властью функций Бога, искажение понятиярая. Все это в текстах поэта объединено мотивом «надзирать и наказывать», который распространяется на все сферы человеческого существования.*

**Ключевые слова:** И. Свитлычный, М. Фуко, паноптизм, тоталитарная эпоха, сакрализация.

*The article deals with the philosophical aspects of the problem «person and the era», embodied in I. Svitlychnyi's poetry, through the prism of M. Foucault's theory. The research focuses on the poetic disclosure of the totalitarian era mechanisms, such as the imposition of new religiosity, the introduction of monastic asceticism, shuffling of the functions of God by the authority, distortion of the paradise concept. All this is combined by the motive of «Discipline and Punish», which applies to all areas of human existence.*

**Key words:** I. Svitlychnyi, M. Foucault, panopticism, totalitarian era, sacralisation.

Людство протягом свого розвитку усвідомлювало потребу вироблення та зміцнення правових механізмів здійснення влади. Ще у XVIII ст. на арену вийшли нові ідеї, пов'язані з механізмами дисциплінування індивіда. Цю тенденцію яскраво представляє праця «Паноптикон» Дж. Бентама, назва якої окреслює проект «ідеальної тюрми» з вікон і скла, які мали полегшити нагляд за ув'язненими та створити ефект усеосяжності ока. Особливо гостро питання «людина й епоха» постає в другій половині XX ст., коли стає очевидною цілковита незахищеність індивіда в соціальних та економічних катаклізмах тоталітарного чи постіндустріального суспільства. Це проявляється у філософському осмисленні механізмів влади, зокрема у численних інтерв'ю, дискусіях і працях М. Фуко («Археологія знання», «Наглядати й карати», тощо). Розглядаючи еволюцію карної системи, мисленник розкрив провідні моделі «ідеального суспільства».

М. Фуко, як і А. Камю, називав модель зачумленого міста «утопією міста з досконалим урядуванням» [10, с. 248], оскільки в ньому діє принцип очищення від прокажених та арешту зачумлених. Він характеризує формування дисциплінарного суспільства як наслідок «руху від дисципліни закритих просторів, своєрідного соціального «карантину» [куди належать і божевільні – О.В.], до «паноптичного» механізму, здатного безмежно поширюватись» [10, с. 270]. Саме модель Дж. Бентама найяскравіше характеризує стан суспільства, в якому влада є самоціллю і покликана стежити як за фізичною, так і за ментальною сферою людської діяльності.

У другій половині XX ст. механізм паноптики почали гостро відчувати люди, яких об'єднувала спільна позиція щодо власного становища в СРСР. До них належали й митці-шістдесятники – феномен доби, який не міг не відбутися. Їхня творчість – це свідчення глибокого емоційного та інтелектуального осмислення як себе, так і всього людства в умовах тотального пригнічення особистості. Розглядаючи творчість Івана Світличного в контексті не стільки шістдесятництва, як феномену дисидентства, можна констатувати особливо критичне осмислення ним дійсності та спробу відтворити її в образах і візіях загрозованої тоталітаризмом людини. Завдання цієї статті – поглибити літературознавчі та філософські студії творчості І. Світличного крізь призму проблеми «людина й епоха» та осмислити його художній доробок у контексті доби.

Для шістдесятника критика соціуму була першою сходинкою до усвідомлення справжньої сутності Системи, про що вже неодноразово йшлося у працях М. Коцюбинської [4], І. Онікієнко [5], І. Добрянської [3] та інших. Слідом за М. Фуко І. Світличний аналізував владу як творця нового типу людини. У «Безбожних сонетах» він доводить, що в епоху «смерті Бога» завдяки перебиранню функції Креатора влада сама стає Богом [11, с. 35]. Однак, якщо в М. Фуко універсалізація концепту влади спрямована на



її деполітизацію (так звана «мікрофізика влади»), то в І. Світличного навпаки – набуває гострої соціальної значимості. За такої системи, яку, на думку М. Фуко, надихнули монастирські спільноти [10, с. 186], діє «крутий режим великопосту»:

*Ані скоромного в уста,  
Ні скверни з уст. Пильнуй устав  
Монастиря, мов марку ГОСТу.  
(«Великий піст»)* [9, с. 70]

Окреслена концепція в І. Світличного є художнім відтворенням трьох головних етапів монастирського дисциплінування, виведених у праці «Наглядати й карати» М. Фуко [10, с. 186]: запровадження молитовних скандувань («твори молитву, свічку став»); примус до певної діяльності («тавруй крамолу, як коросту»); визначення циклів повтору («все піст і послух, піст і послух»). Як слушно зауважує Л. Біловус, у «Безбожних сонетах» поет оперував християнськими поняттями, створюючи картину потворного омертвіння загальнодержавного ідеологічного монстра, котрий намагався підмінити собою давню віру, заглушити слово правди і голос совісті [12, с. 92].

Особливо часто митець апелює до давніх релігій слов'ян, чия віра свого часу забезпечувала гармонію зі світом у тому числі й через суспільний устрій. Натомість поява нової релігії – християнства – перекреслила вікові надбання слов'ян, запровадивши прообраз тоталітарного механізму володарювання. У цьому міфологічному прапорі криється велика потуга спротиву, і саме вона здатна пробудити в людях силу духу:

*Перуни, мавки, світовиди,  
Дажбоги, ви ганьблені бидлом,  
Під диктатурою Христа, –  
Встають воскреслі, рвуть вериги  
Тисячолітньої кормиги.  
Язичництво реванш бере!  
(«Г. Севрук»)* [9, с. 59]

Гра слів перетворює постать бунтівника на «язичника», що «рве догми віри, забобонів пута» [8, с. 6]. У в'язничній ліриці, осмислюючи власну долю, І. Світличний з однаковою готовністю приймає як її божественну суть, так і диявольський приділ [5, с. 65]. Навіть свій любовний союз із дружиною автор відносить до «статусу одно-сатани» [9, с. 53]. Загалом відступ від релігійної сакральності реалізовано в художній візії людей як єретиків, відступників, відьом і чортів. Система таким чином означена як явище, пов'язане з категорією метафізичного зла (Мефістофель у циклі «Мефісто-Фауст»), оскільки вона спирається на принципи деструкції та виходу сакрального за межі суто релігійної сфери [7, с. 23].

Тоталітарний режим конструює нових «месій», «смертних, що вибилися в боги», дають закон, диктують моду, «незгоду гнуть у три дуги» [9, с. 71]. На вершині цих скупчень стоять лідери: «вожді, і фюрери, і дуче», які проголошують себе «повпредами Бога на землі» [9, с. 107]. Поет розкриває психологію тиранів, тих, хто прагне впитися наркотиком влади, щоб стати рушієм історії, «переінакшити» її, здійснюючи грандіозний соціальний експеримент космічного масштабу. Люди ж, немов піддослідні тварини, «пищать» у передчутті «святого раю» [9, с. 107]. З цього приводу О. Пахльовська зазначає, що «зловісно ірраціональна і насильницька природа православно-марксистської (чи візантійсько-ленінської) парадигми була розрахована на масового раба в ієратичному екстазі, на його похмуре боготворіння процесів деструкції, розпаду, нищення» [6, с. 68]. Лише людина як мовчазний об'єкт історії могла стати будівничим нового комуністичного раю.

Загалом проблема «нового раю» пронизує значну кількість поетових віршів. У баченні І. Світличного він є настільки ж ефемерним, як і віртуальним – по суті, сама лише обіцянка його створити вже має бути достатньою для всесвітнього блаженства й тріумфу ідеології. В умовах такої керованості суспільних благ найбільшим гріхом вважається сумнів щодо можливості існування цього неіснуючого раю. Крім того, соціальна машина вимагає від її гвинтиків повної самовіддачі, бо:

*За рай життям платити треба!  
Без здачі. Потім, з ласки неба,  
Тебе – можливо – пустять в рай.  
(«Великий піст»)* [9, с. 70].

У вірші «Добре!» цього ж таки циклу автор переходить на удавану смиренність і квазі-священницькою тональністю говорить про користь того, що «недобрі в ДОПРі гниють і гинуть, аки обри», у той



час як «добрих Бог определив у рай» [9, с. 72]. Увесь цей ілюзорний порядок створений за «святим всевишнім планом», який нібито повинен утверджувати лише добро – натомість він привчає до бездумної сліпої віри і відкидання будь-яких сумнівів у реальності грандіозного майбутнього.

Обираючи шлях свідомого бунту, поет зрікається будь-яких ідолів і напівбогів, новоспечених месій, вбачаючи у них лише безжальних кар'єристів:

*...На моїм горбу  
Не в'їдуть в рай. Я дисидент в законі.  
Ви краще розпрягайте, хлопці, коні  
Та пішака шмаляйте в свій едем  
(«Я – дисидент») [9, с. 112].*

Простолюд, як би не прагнув потрапити в «едема світле завтра», не має до нього доступу. І. Світличний у своїх віршах називає цю бездумну сіру масу «посполитими». Щоб уникнути страху та болю, досягнути внутрішньої рівноваги, вони готові йти на глибокі й радикальні викривлення реальності: «Кістками вимощена гать, / Канали, кровію политі...» [9, с. 104]. Поділяючи з владою її картину світу, людина здобуває не тільки надію на виживання, але, що значно важливіше, можливість щастя. Радісний ентузіазм тоталітарної особистості видається сліпим і нерозумним: «Відьомський шабаш! Дикий стрес!» [9, с. 104]. Ця бездумність дозволяє Системі встановлювати абсолютну владу, аби потім сповідувати фукіанську формулу «наглядати й карати»:

*Самі собі будуєм тюрми,  
Самі в них потім живемо,  
Самі себе стережемо...  
(«Завжди в'язень») [9, с. 39].*

У поезіях І. Світличного межа між зовнішнім і внутрішнім (тюремним) світом розмежована «облупленим» муром. Водночас, кількість цих топосних меж настільки велика, що сама людина перетворюється на елемент муру: «За муром мур, за муром мур ми» [9, с. 39]. У віршах «Завжди в'язень» і «Тюрма» поет розвиває проблему паноптизму, владної схеми, де, за словами Л. Гозмана та А. Еткінда, «все просвічено її променями і схоплено її щупальцями» [2, с. 62]. У тлумаченні М. Фуко найголовніший ефект паноптики полягає в навіюванні ув'язненому думки, ніби за ним постійно наглядають, що й забезпечує автоматичне функціонування влади [10, с. 251]. Для І. Світличного засобом, яким досягають це навіювання, є держава як загальнодисциплінарна й деспотична в'язниця, в якій апаратом трансформації індивідів є «Суботники! Аврали! Штурми!» [9, с. 39]. Усвідомити світ тоталітарної системи, яким він є насправді, означає назавжди втратити спокій і впевненість у завтрашньому дні. Так у людини формується внутрішня тюрма, у її ребрах-гратах гукають «безвинно-заячі серця» [9, с. 40].

Проектуючи тюремну дійсність на життя, поет змальовує всюдисущість пильнуючого погляду:

*А від підйому до відбою  
Недремне око над тобою  
Більмасто глипає, мов сич  
(«Самота») [9, с. 34].*

Отже, в поезії І. Світличного відбито весь спектр соціальних перетворень, які здійснювали у встановленні Системи. Його ідеї є актуальними не тільки в умовах тоталітаризму, а й за будь-якої влади. Це робить І. Світличного чи не одним із найпрогресивніших аналітиків соціуму та психології правителів. Не маючи достатньо відомостей про вчення М. Фуко, він усе ж спромігся досить точно окреслити головні тези його філософії. Крім цього, І. Світличний виступив палким критиком механізмів поширення влади, викривальним інструментом чого він обрав гострий тон та бездоганне художнє оформлення віршів. Подальший аналіз проблематики його творів може суттєво розширити наші уявлення про філософські аспекти лірики дисидентів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного / Л. Біловус. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 126 с.
2. Гозман Л. Культ влади / Л. Гозман, А. Еткінд // І. – 2005. – № 37. – С. 60–77.
3. Добрянська І. Творчість Івана Світличного в українській літературі кінця 50-х-70-х років XX століття: Монографія / І. Добрянська. – Тернопіль : Астон, 2009. – 184 с.

4. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник / М. Коцюбинська // Світличний І. У мене – тільки слово. – Харків : Фоліо, 1994. – С. 5–27.
5. Онікієнко І. Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець): дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Онікієнко. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1997. – 155 с.
6. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84.
7. Руснак І. Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука: автореф. дис... док. філол. наук: 10.01.01 / І. Руснак. – К. : Київський нац. ун-т імені Т. Шевченка, 2007. – 38 с.
8. Світличний І. Я – дисидент: дев'ять сонетів / І. Світличний // Сучасність. – 1981. – № 5. – С. 3–6.
9. Світличний І. У мене – тільки слово / І. Світличний; упор. та примітки Л. Світличної і Н. Світличної. – Харків : Фоліо, 1994. – 432 с.
10. Фуко М. Наглядати і карати: Народження в'язниці / М. Фуко. – К. : Основи, 1998. – 392 с.
11. Шевченко О. Україна і Мішель Фуко: діалог про владу / О. Шевченко // Критика. – 2002. – № 1–2. – С. 32–37.

УДК 82.801

Наталія Панова

**АНДРЕЙ БЕЛЫЙ РОМАН «ПЕТЕРБУРГ»:  
СУИЦИДАЛЬНАЯ ПОПЫТКА ПОДПОРУЧИКА ЛИХУТИНА**

*Роман «Петербург» характеризують досить складною і багаторівневою системою психологічних, літературних, соціальних, історичних, а також філософських смислів. Стаття присвячена психологічному аналізу суїцидальної поведінки героя роману, розкрито його внутрішній світ, думки, почуття, переживання, а також проаналізовано причини, що штовхнули його на такий серйозний крок.*

**Ключові слова:** самогубство, суїцидальну поведінку, внутрішній світ, психологічний аналіз, суїцидальна спроба.

*Роман «Петербург» характеризуется достаточно сложной и многоуровневой системой психологических, литературных, социальных, исторических, а также философских смыслов. Статья посвящена психологическому анализу суицидального поведения героя романа, раскрыто его внутренний мир, мысли, чувства, переживания, а также проанализировано причины, толкнувшие его на такой серьезный шаг.*

**Ключевые слова:** самоубийство, суицидальное поведение, внутренний мир, психологический анализ, суицидальная попытка.

*The novel «Petersburg» is characterized by a rather complex and multi-level system of psychological, literary, social, historical, and philosophical meanings. The article is devoted to psychological analysis of suicidal behaviour of the hero of the novel. It is described his inner world, thoughts, feelings, experiences, and analyzed the reasons which have pushed him to such a serious step.*

**Key words:** suicide, suicidal behaviour, inner world, psychological analysis, suicide attempt.

**Актуальность исследования** заключается в том, что Андрей Белый, по словам Н. Бердяева, самый выдающийся и оригинальный русский писатель последней литературной эпохи, создавший совершенно новую форму и совершенно новый ритм в художественной прозе. Следует отметить, что он все еще не достаточно признан, но без сомнения, «со временем будет признана его гениальность, больная, не способная к созданию совершенных творений, но поражающая своим новым чувством жизни и своей не бывшей еще музыкальной формой [4, с. 431]». А. Белый будет поставлен в ряд великих русских писателей как настоящий продолжатель Гоголя и Достоевского. А. Белый обладает одному ему присущим внутренним ритмом, и «находится в соответствии с почувствованным им новым космическим ритмом» [4, с. 431].

Великим достижением прозы русского символизма является роман «Петербург» (1911-1913). Это произведение характеризуется достаточно сложной и многоуровневой системой психологических, литературных, социальных, исторических, философских, а также оккультных символических смыслов. Роман «Петербург» является вершиной прозы русского символизма и модернизма. В. Набоков ставил его на один уровень с романом «Улисс». Дж. Джойса. Впервые «Петербург» был опубликован в 1913-1914 гг. в издательстве «Сирин». В 1922 вышла сокращенная версия романа. Столица Российской империи воспринималась А. Белым сквозь призму «Медного всадника» А. Пушкина, мистического учения антропософа Р. Штейнера, а также произведений Гоголя, Некрасова, Достоевского, Блока и Вл. Соловьева.

В процессе анализа романа «Петербург» мы обращались к работам выдающихся литературоведов, криков и философов Н. Бердяева, Вячеслав Иванова, С. Парнок, С. Воложина, В. Яранцева, В. Ломова и А. Вовна.

**Цель данного исследования** – осуществить психологический анализ суицидального поведения героя романа, а также раскрыть его внутренний мир, мысли, чувства, переживания и причины, толкнувшие на такой серьезный шаг.

Роман «Петербург» по мнению Н. Бердяева, мог создать только человек обладающий «особенным ощущением космической жизни, ощущением эфемерности бытия». Н. Бердяев указывает на то, что роман «Петербург», может быть самый выдающийся роман со времен Достоевского и Толстого, не обладает полнотой, не весь Петербург нашел в нем свое отражение, не все в этом романе доступно автору, но что-то сугубо петербургское в этом восхитительном произведении «подлинно узно и воспроизведено» [4]. Философ называет «Петербург» астральным романом, «в котором все выходит за границы физической плоти этого мира и очерченной душевной жизни человека, все проваливается в бездну» [4, с. 436].

В основе сюжета лежат факты из истории Русского террора: покушение на премьер-министра П. Столыпина, совершенное провокатором, агентом охраны Д. Богровым. Все герои романа имеют свои прототипы. Так прототипом сенатора Аблеухова стали обер-прокурор Синода К. Победоносцев, В. К. Плеве. Именно убийство министра иностранных дел Плеве сыграло главную роль в создании романа; прототипом Дудкина стали Гр. Гершулини и Б. Савинков.

Идеологическую основу романа составляют учения «восточников» Э. Ухтомского и В. Соловьева, наблюдавших в России «естественное продолжение монгольской степи». В «Серебряном голубе» Белый изобразил Восток без Запада, а в «Петербурге» автор попытался показать гибель западного рационализма на Востоке, т.е. в России.

Центральным в романе является конфликт отцов и детей, об этом свидетельствуют многочисленные упоминания Сатурна (глотающий детей), Кроноса (оскопил отца) и Петра I (избавился от сына и порвал с предками). Как эмблему конфликта автор рассматривает герб Аблеуховых: единорог, пронзающий рыцаря. Отец и сын Аблеуховы, Дудкин и Липанченко поочередно выступают в качестве единорога и рыцаря, жертвы и убийцы.

Что касается названия романа, то Вячеслав Иванов писал: ««Петербург» – единственное заглавие, достойное этого произведения, главное действующее лицо которого сам Медный Всадник. И по ныне мне кажется, что тяжкий вес этого монументального заглавия работа Белого легко выдерживает: так велика внутренняя упругость сосредоточенной в ней духовной энергии, так убедительная ее вещая значительность [2, с. 621-622]».

Действие романа происходит в 1905 году в разгар первой октябрьской революции. Революционная атмосфера наложила определенный отпечаток на судьбы главных героев Аполлона Аполлоновича Аблеухова, его сына Николая Аполлоновича. Определенное место в романе занимает жена сенатора Анна Петровна. Остальные герои (Дудкин, Липанченко, Сергей Сергеевич Лихутин, Софья Петровна Лихутина) занимают второстепенные места в романе, но от них во многом зависит судьба семейства Аблеуховых.

В образах отца и сына Аблеуховых А. Белый описал свои собственные переживания в результате общения с отцом и даже взял псевдоним, что бы его не скомпрометировать.

Вячеслав Иванов дал роману «Петербург» наиболее емкую характеристику – «вдохновением ужаса». Он писал: «... я вижу все несовершенство гениального творения Андрея Белого, его промахи и уродливости, какую-то неумелость или недовершенность тут, натянутость или безвкусию там, в иных местах пустоты и пробелы художественной разработки, замаскированные пестрыми, только декоративными пятнами, часто, слишком часто злоупотребления внешними приемами Достоевского, при бессилии овладеть его стилем и проникать в суть вещей его заповедными путями <> и все же я не хотел бы, чтобы в этом полухаотическом произведении была изменена хоть бы одна йота» [2, с. 619].

Также как и Вячеслав Иванов, Н. Бердяев отмечает в романе «Петербург» некоторые художественные недостатки. Это в первую очередь большое количество эстетически неприемлемого, невыдержанность стиля, случайные окончания, большая зависимость от Достоевского, но, несмотря на все эти недостатки, философ оправдывает писателя и говорит о том, что гениальная природа Белого «и не может создать совершенного художественного произведения». В творчестве Белого всегда присутствует что-то «мучительное ...<>Его искусство есть его собственное бытие, его хаос, его вихревое движение, его космическое ощущение» [4, с. 439].

Реальность в романе «Петербург» не только не имеет смысла, она дематериализована. «Петербург» вместе со всем его персонажами является порождением «мозговой игры» повествователя. В романе ни о чем не говорится прямо, все можно увидеть боковым зрением, все пронизано атмосферой иронии, намеков на какой-либо иной, скрытый смысл. В центре романа стоит тема провокации, дьявольского наваждения.

Действующими персонажами романа также являются и супруги Лихутины Софья Петровна и Сергей Сергеевич совершивший попытку самоубийства, о которой пойдет речь далее.

Софью Петровну автор описывает как девушку двадцати трех лет, живущую в маленькой квартире, выходящей на Мойку, и принимающую у себя дома большое количество посетителей, как правило, мужского пола. Знакомые офицеры называли ее ангел Пери. Вся жизнь Лихутиной проходила в развлечениях и беззаботном веселии. А. Белый характеризует Софью Петровну как недалекую, легкомысленную, ветреную особу, как «пустую бабенку» у которой «был такой крошечный, крошечный лобик». «Четыре стены, увешанные японскими пейзажами, составляют внутренний мир низколобой и черноволосой дамочки – «ангела-Пери»» [2, с. 625]. Такое легкомысленное и безответственное поведение Софьи Лихутиной и стало главной причиной толкнувшей ее мужа на самоубийство.

Сергей Сергеевич Лихутин, муж Софьи Петровны. А. Белый с иронией пишет о нем, что «он заведовал где-то там провиантом; рано поутру уходил он из дому; появлялся дома не ранее полуночи; одинаково кротко здоровался просто с гостями и с гостями так сказать, с одинаковой кротостью говорил для приличия «фифку», опуская в кружку двугривенный, или скромно кивал головой на слова «революция



— эволюция», выпивал чашку чая и шел в свою комнатку; молодые светские люди про себя его называли армейчиком, а учащаяся молодежь — офицером-бурбоном» [1, с. 63]. Сергей Сергеевич Лихутин ни в чем супругу не ограничивал и потакал ей во всем. «Софью Петровну любил он всею силою души; более того: два с половиною года тому назад он женился на ней вопреки желанию родителей, богатейших симбирских помещиков; с той поры он был проклят отцом и лишен состояния; с той поры для всех неожиданным скромно он поступил в Гр-горийский полк» [1, с. 63].

Лихутин, в силу своей душевной как впрочем, и физической слабости, превратился в «посетителя» квартиры на Мойке, он постоянно пропадал на службе, поздно возвращался домой и рано уходил из дома. И основа не без иронии А. Белый повторяет: «где-то там, заведовать своим провиантом, что свободы жены не хотел он стеснять» [1, с. 65]. Тем временем Софья Петровна увлекшись Николаем Аполлоновичем «к ужасу своему» поняла, что влюблена в него.

Однажды, во время очередного визита Николай Аполлонович, потеряв контроль над собой, позволил себе некоторые вольности в отношении Софьи Петровны. Попытка не увенчалась успехом. В порыве гнева Лихутина назвала младшего Аблеухова «красным шутком», что «чрезвычайно задело его». Вне себя от злости и обиды он бежал к большому петербургскому мосту, в тот момент в его голове появилась мысль о самоубийстве.

Сергей Сергеевич отреагировал на случившийся инцидент письмом Николаю Аполлоновичу, в котором настойчиво просил его более не посещать их дом, дабы не расстраивать его жену.

Аблеухов младший думает о мести за нанесенное оскорбление и переодевшись в «красное домино» пугает Софью Петровну в подъезде. Лихутина узнает обидчика и рассказывает обо всем мужу. Эмоции гнева и возмущения переполняли подпоручика, не способного на более радикальные действия. А. Белый отображает состояние души Лихутина через описание его внешности и поведения: «Сергей Сергеевич стал краснеть, покраснел до яркого морковного цвета: кровь ему бросилась в голову.... Сергей Сергеевич гневно, ярко, отчетливо представил себе шутковские гримасы красного домино в неосвещенном подъезде. Он встал и взволновано заходил по крохотной комнатухе, сжавши пальцы в кулак и яростно поднимая сжатые пальцы на крутых поворотах» [1, с. 141].

И так, Лихутин дал себе «офицерское честное слово паука, во что бы то ни стало раздавить, раздавить....» [1, с. 142]. А. Белый характеризует Лихутина как трусливого безвольного, бесхарактерного, «никчемного слизняка» не способного «навести порядок» в собственном доме, не говоря уже о том, чтобы вызвать обидчика на серьезный мужской разговор. Но в тоже время А. Белый описывает и другое чувство, которое возникло в душе Сергея Сергеевича, это было чувство отвращения, неприязни к своей собственной жене. Несмотря на свою трусость, бесхарактерность и слабование он понимал, что супруга компрометирует и позорит его и в связи с этим был очень опечален.

Мысль о «красном домино» выводила Сергея Сергеевича из равновесия «мысль обо всем только что происшедшем инстинктивно заставляла его пережить какую-то порочную бездну, в которую по наклонной плоскости покатила его жена» [1, с. 146]. Само собой разумеется, он был категорически против посещения Софьей Петровной бала у Цукатовых. В своей записке он написал жене, что если она вечером уйдет, то, больше в его дом она не вернется. Лихутин пытался трезво проанализировать ситуацию, но эмоции гнева, страха, раздражения захлестывали его, ведь он «дал честное офицерское слово», не без иронии напоминает автор. А. Белый от лица повествователя изображает психологическое состояние героя: «Нет, нет, нет: тут над всем стоял аромат каких-то сатанинских эксцессов, отравляющих душу навек, как синильная кислота; сладковатый запах горького миндаля обонял он так явственно, когда, войдя в женину комнату, ощутил сильнейший приступ удушья; и он знал, наверное, знал: очутись завтра Софья Петровна, жена его, у Цукатовых, встретить она там омерзительное домино, — все пойдет прахом: честь жены, честь его, офицера» [1, с. 146].

Несмотря ни на что, Софья Петровна попадает на бал, что окончательно «добывает» Сергея Сергеевича Лихутина. А. Белый снова с некоторой иронией описывает мысли и чувства подпоручика. Вне себя от злости, досады и беспомощности, Лихутин думал о своем ужасном положении: «какое-то домино нанесло оскорбление его честному дому, оттого что, согласно офицерскому слову, он обязан теперь и жену не пускать к себе на порог. Нет, войдите в его ужасное положение: это все-таки был подпоручик Лихутин — он самый» [1, с. 207]. А. Белый изображает внутреннее состояние Лихутина, а также состояние его «больной души» и пишет о том, что его голову переполняла острейшая «мозговая боль», как будто он с разбега ударился лбом о железную стену. Его мысли окончательно запутались, как, в общем, то запуталось все в его жизни. Автор пишет о Лихутине и снова не без иронии: «Простодушный человек, он разбился о стену: а туда, в зазеркальную глубину, он проникнуть не мог: он всего-то лишь вслух, при жене, дал свое офицерское слово, что к себе добровольно жену он не пустит обратно, если только эта жена без него поедет на бал» [1, с. 212]. Лихутин понимал, что он «погорячился» с заявлением о спасении своей офицерской чести. Будучи из благородной семьи, воспитанным, интеллигентным, в то же время он был робким, трусливым, неуверенным в себе «слизняком» не способным на серьезный

поступок. Не видя никакого другого выхода из сложившейся ситуации, он решается «свести счеты с жизнью». Но и здесь его трусость, робость, неуверенность «сделали свое дело».

А. Белый, как всегда, иронизирует, описывая подготовку Лихутина к суицидальному акту: «Сергей Сергеевич Лихутин лихорадочно завозился в углу; на минуту притих; стал креститься; из какого-то ящика спешно выбросил веревку, размотал, сделал из нее петлю: петля не хотела затягиваться. И Сергей Сергеевич Лихутин, отчаявшись, побежал в кабинет; веревка поволочилась за ним» [1, с. 211]. И так, «отстаивая свою офицерскую честь» Лихутин начинает совершать глупы, нелепые действия, он вынул мыло из мыльницы и начал намыливать веревку над тазиком. Он, как бы отвлекаясь, ловит себя на мысли, что никогда в своей жизни он не делал столь оригинальных вещей. В процессе подготовки к осуществлению своего суицидального плана Сергея Сергеевича вдруг осенила мысль о том, что нужно все-таки выбрить свою волосатую шею. Далее А. Белый снова, не без иронии, описывает глупые, нелепые внутренние переживания Лихутина при помощи несобственно-прямой речи: «Выбривши подбородок и шею, Сергей Сергеевич бритвою неожиданно отхватил себе ус: надо было выбрить до конца, потому что – как же иначе? Как они взломают там двери и войдут, то увидят его, одноусого, и притом... в таком положении; нет, никак нельзя начинать предприятия, окончательно не побрившись. И Сергей Сергеевич Лихутин начисто выбрился: и обрившись выглядел он совершеннейшим идиотом» [1, с. 213].

Привести в исполнение свой «оригинальный замысел» Лихутину чуть не помешал приход его жены с бала. «Сергей Сергеевич с испугу он закричал благим матом; закричав он увидел, что все погибает, и бросился приводить в исполнение оригинальный свой замысел; быстро вспрыгнул на стол, вытянул свежесбриту шею; и на свежесбритой шее, покрытой прыщами, стал затягивать быстро веревку, предварительно для чего-то подсунув два пальца меж веревкой и шеей» [1, с. 214]. Со словами «Слово и дело!» Лихутин отодвинул стол ногой, два пальца с силой прижались к подбородку, ему показалось, что он не может дышать, над головой послышался треск, и вокруг полетела известка, «Сергей Сергеевич Лихутин грохнулся (прямо в смерть); и тотчас Сергей Сергеевич Лихутин из этой смерти восстал, получивши в том бытии здоровенный пинок; тут увидел он, что очнулся; и когда очнулся, то понял, что не восстал, а воссел на какой-то плоской предметности... < > Тут понял он, что он едва не повесился: недоповесился – чуть-чуть. И вздохнул облегченно» [1, с. 214-215].

Неудавшаяся попытка самоубийства, окончательно убеждает нас в том, что подпоручик Лихутин слабый, трусливый, без «внутреннего стержня» человеком, не способный на серьезные поступки. О нем можно сказать: «Неудачливый трусливый человек, неудачлив и труслив во всем». И так, основная причина, толкнувшая подпоручика Лихутина на мысль «свести счеты с жизнью» заключается именно в нем самом. Он дал «честное офицерское слово» и понял, что не сможет его сдержать в силу своей слабости, глупости и «никчемности». А. Белый с иронией и «издевкой» описывает сцену попытки самоубийства, дабы показать, что подпоручик Сергей Сергеевич Лихутин «лузер» и неудачник не только в семейной жизни, но и в жизни вообще. С самого первого появления Лихутина на страницах романа, А. Белый демонстрирует свое отношение к этому персонажу, он не воспринимает его в серьез, периодически подшучивает и издевается над ним. А. Белый резюмирует неудавшийся суицид: «Сергей Сергеевич Лихутин (не улыбайтесь!) совершенно серьезно намеревался покончить все свои счеты с землей, и намеренно это он бы без всяких сомнений осуществил, если бы не гнилой потолок (в этом вините строителя дома); так что вздох облегчения относился не к личности Сергея Сергееча, а к животнo-плотской и безличной его оболочке. Как бы то ни было, оболочка эта сидела на корточках и внимала всему» [1, с. 215].

И последний момент, который также характеризует Лихутина как «слабака» и неудачника: «жгучий стыд его охватил (недоповесился!); и притихла в душе бушевавшая буря; точно он, сорвавшись с крюка, оборвал в себе все, бушевавшее только что: оборвался гнев на жену, оборвался гнев по поводу безобразного поведения Николая Аполлоновича. Ведь он сам совершил теперь небывалое, ни с чем несравнимое безобразие: думал повеситься – вместо ж этого вырвал крюк с потолка» [1, с. 216]. Как видно подпоручик Лихутин не в состоянии понять и осознать какую страшную и непоправимую ошибку он мог совершить, какой страшный грех и позор он «взял бы на душу», он думает о «вырванном из потолка крюке».

Иную точку зрения на сцену самоубийства имеет София Парнок [3] (псевдоним Андрей Полянин). По мнению С. Парнок, даже в сцене самоубийства подпоручика Лихутина А. Белый не может удержаться от «своей вихлявой манеры», иронией пронизан весь текст. С. Парнок с негодованием отмечает, что как бы ни был ничтожен подпоручик Лихутин, читатель застаёт его в одну из серьезнейших минут человеческой жизни, и ему дела нет до того, что все Лихутинское назначение на этом свете автор исчерпывает заведомым где-то там провиантами, читатель видит человека, объятого страданиями. С. Парнок раздражаются в художественном отношении бестактные, а в человеческом – уродливые «эти суетливые авторские «помилуйте» и «посудите же сами»! С. Парнок абсолютно уверена, что истинное страдание человека не менее свято, будет ли переживать его Лихутин или кто-либо из «значительнейших» людей и отсутствие у А. Белого чутья к «святости» истинных чувств производит «болезненное впечатление» [3].

С. Парнок также отмечает, что «ироническая ужимка» А. Белого присутствует даже тогда, когда автор представляет героев романа. Читатель испытывает тот дискомфорт, который чувствует гость, когда

хозяин представляя ему других гостей, многозначительно подмигивает на их счет за их спинами. Эта ироническая ужимка автора, по мнению С. Парнок, всего неприятнее тем, что она распространяется на всех действующих лиц романа, независимо от их ценностей и от их индивидуальной и социальной окраски. [3].

Несмотря на художественные недостатки романа «Петербург» Н. Бердяев пишет об А. Белом: «Его искусство есть его собственное бытие, его хаос, его вихревое движение, его комическое ощущение. < > Он художник переходной космической эпохи. И он по новому возвращает литературу к великим темам старой русской литературы. Творчество его связано с судьбой России, русской души. Он первый описал поистине астральный роман, столь непохожий на слабые и нехудожественные оккультные романы, написанные старыми приемами» [4, с. 439].

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Белый А. Петербург / Андрей Белый. – Ростов-на Дону : «Феникс», 2000. – 480 с.
2. Вдохновение ужаса (о романе А. Белого «Петербург»), Вячеслав Иванов Собрание сочинений. – Т. 4. Брюссель, 1987. – С. 619-630. Режим доступа: [http://www.rvb.ru/ivanov/vol4/01text/02papers/4\\_179.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/vol4/01text/02papers/4_179.htm)
3. Парнок С. Я. Сверстники / Книга критических статей / С. Я. Парнок. подгот. Е. Б. Коркина. – М. : Глагол, 1999. – 141 с.
4. Типы религиозной мысли в России. Собрание сочинений Т. 3. – Париж : YMCA-Press, 1989. – 714 с.

Юлія Левчук

## ЛАТЕРАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА КОМУНІКАТИВНОГО ЛАНЦЮГА АВТОР – ЖАНР – ЧИТАЧ

*У статті чільне місце приділено комунікативній природі жанру (Ж.-М. Шеффер), а також з'ясована роль латерального (нешаблонного) мислення у створенні нових жанрів та їх взаємодії із автором та читачем. Діалог та комунікація тлумачаться як поняття символічного плану, оскільки акт спілкування відбувається опосередковано. У межах комунікативного ланцюга «автор – жанр – читач» вдалося виокремити ряд взаємозв'язків, які на різних етапах виконують важливі функції у здійсненні комунікативного процесу.*

**Ключові слова:** латеральне мислення, комунікація, жанр, канон.

*В статье главное место отведено коммуникативной природе жанра (Ж.-М. Шеффер), а также выяснена роль латерального (нешаблонного) мышления в создании новых жанров и их взаимодействия с автором и читателем. Диалог и коммуникация понимаются как понятия символического плана, поскольку акт общения происходит косвенно. В рамках коммуникативной цепочки «автор – жанр – читатель» удалось выделить ряд взаимосвязей, которые на разных этапах выполняют важные функции по осуществлению коммуникативного процесса.*

**Ключевые слова:** латеральное мышление, коммуникация, жанр, канон.

*The article prominence given to the communicative nature of the genre (J.-M. Schaeffer), and clarified the role of the lateral (unconventional) thinking to create new genres and their interaction with the author and the reader. Dialogue and communication are interpreted as symbolic concept plan as an act of communication takes place indirectly. As part of the communication chain «author – genre – reader» could distinguish a number of relationships that are at different stages serve important functions in the implementation of the communication process.*

**Key words:** lateral thinking, communication, genre, canon.

**Постановка проблеми та аналіз основних досліджень.** Художній твір вирізняється поліаспектністю можливих його досліджень. Тому жанр – це всього лише одна із площин, через яку проектується творче мислення автора. Останнім часом змінився підхід до вивчення жанрової природи художнього тексту, оскільки в умовах постмодерної літератури неможливо далі дотримуватися класичних методів вивчення жанру.

Тривалий час система жанрів тлумачилася як явище значною мірою стабільне. Лише у ХХ столітті розпочалася нова ера жанрології, з'явилися нові точки зору на природу жанру, які мають потенцію до подальшого розвитку. Зокрема, відомий французький філософ Ж.-М. Шеффер звернув увагу на комунікативну природу жанру, що значною мірою вплинуло на подальшу долю розвитку теорії жанрів. Вчений таким чином заперечив думки попередників про єдину систему жанрів і сталий перелік канонічних рис, за якими відбувається диференціація. На його думку, «із зародженням романтизму все змінюється: віднині завдання – не представити зразок для наслідування і не встановлювати правила, а пояснювати генезис та еволюцію літератури. <...> віднині жанри володіють внутрішньою природою і ця внутрішня природа складає ratio essendi текстів» [6, с. 34]. «Літературний твір – це завжди не тільки текст як синтаксико-семантичний ланцюжок елементів, але й також, перш за все, реально здійснений акт міжлюдської комунікації, повідомлення, надіслане певною особою у специфічних обставинах і зі специфічною метою та отримане іншою особою за таких специфічних обставин і з такою самою специфічною метою» [6, с. 79]. Такий акт комунікації складається із п'яти елементів, які можна пояснити наступним чином: хто говорить? (рівень висловлювання), що говорить?, кому говорить? (рівень адресації), за допомогою чого говорить?, який результат комунікації? (рівень функції).

Щодо латерального мислення як генератора нових ідей у науці та мистецтві, то звісно ж такий тип мислення притаманний далеко не всім науковцям та митцям, не кажучи вже про середньостатистичного індивіда. Іншими словами це явище називають також нешаблонним мисленням, суть якого «полягає в навмисному використанні раціоналізаторської властивості розуму. Замість того, аби рухатися крок за кроком звичним, шаблонним шляхом, ви займаєте нову повністю довільну позицію. Потім ви повертаєтесь назад і стараєтесь відтворити логічний шлях між вашою новою позицією і відправною точкою. <...> Якщо ваш шлях виявився цілком логічним – ви зайняли правильну позицію, яку ніколи б не обрали, використовуючи шаблонне мислення. Якщо ж ця довільно вибрана позиція виявилась логічно



неправильною, ви так чи інакше отримали перелік корисних нових ідей, намагаючись встановити її правильність» [3, с. 4]. Таким чином латеральне мислення як частина когнітивної науки органічно входить до складу будь-якого творчого процесу, а звідси – і до процесу творення жанру. Тому ми дозволимо собі стверджувати, що саме здатність нешаблонно вирішувати ту чи іншу задачу (творчу в тому числі) створює умови для цілого ряду комунікативних процесів, пов'язаних із поняттям жанру: діалог різних жанрів; діалог автора і жанру (жанрів); діалог жанру і позалітературних явищ (науки, спорту, політики тощо); діалог новоствореного жанру і жанрової традиції; діалог читача і жанру тощо. Це дає нам підстави поглибити наше дослідження в аспекті комунікативної природи жанру, встановивши роль латерального мислення у процесі взаємодії автора, жанру та читача.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування результатів дослідження.** Перш за все слід з'ясувати, в чому полягає важливість латерального мислення у процесі творчості, яким чином воно може проявлятися, а головне, чи справді визначну роль відіграє у комунікативному процесі. За словами Е. де Боно, «відмінність між шаблонним і нешаблонним мисленням полягає в тому, що при шаблонному мисленні логіка керує розумом, тоді як при нешаблонному вона його обслуговує» [4, с. 5]. Творче мислення є складовою частиною нешаблонного або латерального мислення і стосується різних видів мислення. Психолог говорить про те, що всі ми володіємо пакетом якоїсь загальновідомої інформації (про явища природи, життєві закономірності тощо), однак ми по-різному використовуємо цю інформацію. Цей умовивід стосується і літератури загалом, і літературних жанрів зокрема. Кожен письменник має певний набір знань (універсальних) про жанрову систему, однак успіх і новизна його творів залежить від того, яким чином він поєднує (використовує) ці знання. З огляду на це, можемо припустити таку ситуацію: якби письменники керувалися суто шаблонним мисленням, іншими словами мислили стереотипно, то, наприклад, жанри трагедії, повісті чи роману залишалися б з плином часу незмінними, адже автори керувалися б виключно набором канонічних жанрових ознак, підпорядковуючи цим ознакам свої художні ідеї. Однак таким чином сучасна література не мала б величезної кількості жанрів, адже вони просто не утворилися б, через відсутність творчого підходу. Більше того, література взагалі б не існувала, як і будь-яка інша галузь, без руху вперед. А рух вперед – це завжди зміни, це завжди наявність неординарних підходів і точок зору. Таким чином латеральне мислення – це невід'ємна складова розвитку літератури і жанрів зокрема. Нешаблонне мислення лежить в основі будь-якого прогресу. Жанрова система теж розвивається і є динамічним явищем, а не сталим, як вважалося донедавна. Кожен письменник створює свою систему жанрів з огляду на власний тип мислення та міру креативності.

Однак, безумовно, поза увагою не можна залишати і канонічну сторону жанру. Діалектична єдність традиції і новаторства проявляється на рівні жанру як поєднання канонічних та плінних ознак. Кожен твір, не дивлячись навіть на високу міру новаторських рис, мусить мати у собі певний відсоток установлених ознак, інакше ризикує бути незрозумілим, неправильно розтлумаченим. Приклад практично повної відмови від традицій, старих правил демонстрували нам на початку ХХ ст. футуристи. Інколи їхні експерименти заходили надто далеко, аж до закликів спалити чи в інакший спосіб знищити все старе і віджиле. Цей факт є загальновідомим прикладом впадання в крайнощі. Антитетичним явищем до футуризму є строга регламентація літератури класицистами, чіткий розподіл жанрів та правила їх творення.

Існує, щоправда, й інша точка зору на важливість канону. Зокрема, на думку Т. Бовсунівської, канон як явище стійке залишається важливим лише «у плані міжжанрової комунікації – для утворення діалогу жанрів. Процес творення нового жанру можна представити (1) як наслідок діалогу старої канонічної його форми з новоутвореними трансформаційними; (2) діалог з іншими жанрами; (3) діалог між читачем та автором; (4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування» [2, с. 36]. Саме про факт комунікації ми уже згадували вище, а зараз він тільки підтвердився. Безперечно, така комунікація не є копією міжособистісного спілкування. Така комунікація досить опосередкована і втілює в собі діалог як явище символічне, а не конкретно-матеріальне. Відтак, Т. Бовсунівська з огляду на твір Голдінга «Володар мух» стверджує, що «діалогічність роману здійснюється насамперед при зіставленні читачем плінних та канонічних властивостей жанру притчі» [2, с. 39], саме про такі ознаки ми уже говорили. Це означає, що комунікація на відрізку *автор – жанр*, де суб'єктом є, звісно ж, автор, відбувається між моделлю жанру, втіленою у конкретному тексті і канонічним жанром, на площині взаємодії традиції та новаторства. Крім цього Т. Бовсунівська досить категорично заявляє, що «жанр помирає як когнітивна лабораторія, коли чисельність стійких ознак перевищує плінні, іншими словами, коли канонічні властивості жанру переважають над трансформативними, тоді він більше не є актом діалогу між читачем і текстом чи між жанром та іншим жанром, а поза такою комунікацією існувати не може» [2, с. 72]. На наш погляд навіть найменший відсоток новаторських рис свідчить про діалог, інша справа у масштабі такого діалогу. Крім того взаємодія в одному творі певної кількості різних жанрів дуже часто призводить до народження зовсім нового жанру (найпростіший приклад – трагікомедія). Така взаємодія інколи може переростати з діалогу у полілог. Для того, щоб описати такий жанр, слід створити його когнітивну модель [2, с. 71], а отже, відтворити цілу міжжанрову комунікативну ситуацію. У цьому

плані важливим стає сам процес поєднання тих чи інших жанрів на базі одного тексту і ґрунтується цей процес на когнітивній основі.

Ще однією складовою заявленою у назві статті комунікативного ланцюга є зв'язок між автором та читачем. Останні півстоліття ця проблема стала активно обговорюватися науковцями у різних аспектах. Зокрема, в аспекті когнітивної поетики «акценти переносяться на процеси, що відбуваються з читачем при ознайомленні з текстом, або з автором та читачем на шляху їхнього концептуального порозуміння, або при зіставленні тексту з іншим текстом за жанровим принципом. Сам текст при цьому виступає показником актів мислення, комунікації та акумулянтном інноваційних трансформацій» [2, с. 71]. Комунікація між автором та читачем відбувається з огляду на явище автопоезису, яке стосується у першу чергу автора, адже тут «спостерігач/письменник визначаються як складна система, яка перебуває у розвитку та має здатність не тільки до самовідтворення та відновлення, а й до самореферентності, сприймаючи власні описи як незалежні сутності» [2, с. 50]. В свою чергу структура пізнання за концепцією автопоезису характеризується відкритістю її когнітивного простору і синтезує «відкритий текст» (У. Еко). «Відкритий текст» знову ж таки спричиняється до «відкритого жанру». «Розширюючи значення терміна «відкритість», можна було б доповнити, що будь-який твір мистецтва, навіть якщо подається фактично як завершений, вимагає принаймні винахідливої незалежної відповіді, бо не може стати дійсно зрозумілим, якщо інтерпретатор знову не відкриє його в акті духовного зближення з автором» [4, с. 410]. Цей акт духовного зближення читача з автором передбачає певну міру когнітивного консонансу і дисонансу (Л. Фестінгер). Чому ми згадуємо когнітивний дисонанс? Безперечно нормальним явищем є певна міра нерозуміння того, що говорить нам співрозмовник. Так само і у випадку із жанровою моделлю твору. Читач не може завжди правильно розтлумачити присутність у творі того чи іншого жанру, оскільки він займає принципово іншу позицію – реципієнта. Тому основним завданням автора є досягнення когнітивного консонансу із читачем, а завданням читача, відповідно, якомога точніше зрозуміти автора. Звісно ж, ніхто не заперечує факт читацької співтворчості, яка в умовах «відкритого тексту» і «відкритого жанру» просто необхідна.

А. Фаулер назвав три жанрові сигнали, які, на наш погляд, відкривають нові способи комунікації у площині *автор – жанр – читач*: 1) посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки (цей спосіб нами частково уже обговорений); 2) заголовки; 3) теми, що відкривають текст [1]. Комунікація певного письменника із авторами-попередниками беззаперечна і не потребує розлогого тлумачення, адже відомо, що митці дуже часто вчаться на чийсь творчості, беруть із неї приклад, запозичують (негативним, звісно ж, є лише епігонство). Щодо заголовків і тем, то тут ситуація не набагато складніша, адже велика кількість назв містить у собі цитати, ремінісценції (це у свою чергу спричиняє явище інтертекстуальності, споріднене із комунікацією на рівні жанру). Взяти б для прикладу текст Ліни Костенко «Записки українського самашедшого», у заголовку якого яскраво видно паралель із Гоголівськими «Записками сумасшедшого». Таким чином комунікація між авторами стає передумовою для формування нового жанру, тоді як комунікативна пара *автор – жанр* відображає сам процес творчості, а комунікативні пари *читач – жанр* і *автор – читач* можливі уже після створення художнього тексту.

Різного роду позалітературні чинники великою мірою впливають на формування жанру. Зокрема, досить популярним останнім часом стало вводити у назви творів терміни наукового характеру. Так один із творів Ю. Андруховича має назву «Лексикон інтимних міст». Лексикон, тобто словник, де розповіді про міста розміщено в алфавітному порядку, як власне і вимагає науковий жанр словника. «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко великою мірою отримали популярність завдяки поєднанню у назві такого природничого наукового терміну як «польові дослідження» (вказівка на емпіричність, експериментальність) із терміном з галузі біології людини, що характеризується одночасно величезною суспільною цікавістю і певною табуйованістю публічного обговорення. За словами Т. Бовсунівської, «біологічний та політичний фактаж долі письменника засновує мнемосхему жанру, втручається в оповідну стратегію та сприяє трансформативним процесам. Такий позалітературний чинник жанротворення іноді може переважати над всіма можливими теоріями жанру та його художніми зразками, з якими автор був знайомий» [2, с. 47]. Багатий життєвий досвід та бажання ним поділитися, очевидно, пояснює, чому автори часто вдаються до незвичних способів жанротворення. Назви згадуваних нами творів містять у собі вказівку на певний (позалітературний) жанр, але цей жанр є ключовим до розгадки усього твору.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** В результаті дослідження стало можливим підтвердити той факт, що латеральне (нешаблонне) мислення є підґрунтям для реалізації комунікативного ряду *автор – жанр – читач*. Саме латеральне мислення є основним рушієм літературного процесу і, зокрема, розвитку жанрової системи. Крім цього виявилось, що згадуваний комунікативний ланцюг містить у собі перелік додаткових комунікативних зв'язків різного рівня і масштабу, які створюють повну картину комунікативної природи жанру як літературного явища. Серед таких зв'язків можемо виділити комунікативні пари *письменник – його попередники*, *письменник – жанр (жанровий канон)*, *трансформований жанр – жанровий канон*, *жанр – читач*, *автор – читач*, *жанр – позалітературні*

явища. Перспективність дослідження подібного типу комунікативних зв'язків полягає у екстраполяції теоретичних висновків на практиці, тобто на прикладі конкретних текстів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Fowler Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. – Oxford : Oxford University Press, 1982. – 368 p.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
3. Боно Е. де. Использование латерального мышления / [Електронний ресурс]. – 63 с. – Режим доступу : <http://books.pchelov.com/>
4. Еко У. Поетика відкритого твору / У. Еко // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 406-420.
5. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса / Леон Фестингер. – СПб : б.и., 1999. – 320 с.
6. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.

УДК 821.161.2 – 32

Валентина Миронюк

**ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ «ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ»**

*У статті на матеріалі творчості письменників «Покутської трійці» розглянуто жанрові модифікації казки, їх естетико-функціональну типологію. З'ясовано жанрово-стильові особливості казки та закономірності її розвитку в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XX ст.*

**Ключові слова:** жанр, жанрова модифікація, літературна казка, художня умовність, Василь Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович.

*В статье на материале творчества писателей «Покутской тройцы» рассмотрены жанровые модификации сказки, их эстетико-функциональную типологию. Выяснено жанрово-стилевые особенности сказки и закономерности ее развития в историко-литературном процессе конца XIX – начала XX в.*

**Ключевые слова:** жанр, жанровая модификация, литературная сказка, художественная условность, Василий Стефаник, Марко Черемшина, Лесь Мартович.

*This article writers article «Pokutsko trinity» considered modifications tale genre, their aesthetic and functional typology. It was found genre and style features literary fairy tale and patterns of its development in historical and literary process of the end of XIX – beginning of XX centuries.*

**Key words:** the genre, genre modification, literary fairy tale, fiction convention, Vasil Stefanik, Marko Cheremshyna, Les Martovych.

**Постановка наукової проблеми.** Аналіз останніх досліджень і публікацій. Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Виникнення нових жанрових різновидів найяскравіше простежується в малій прозі. Ці явища стали предметом дослідження цілого ряду наукових робіт відомих українських та зарубіжних вчених-літературознавців (О. Дей, Л. Дунаєвська, В. Зусман, Т. Леонова, М. Липовецький, І. Лупанова, С. Плетесюк, В. Пропп, Ю. Ярмиш, Н. Копистянська, Г. Сабат, Н. Тихолоз, І. Бойцун, В. Кизилова, О. Горбонос та ін.). І все ж питання синтезу різних родових та жанрових ознак у художній структурі епічного тексту залишається ще на периферії наукових пошуків.

Зацікавленість проблемою жанру літературної казки, її витоками і трансформацією дозволяє осмислити сам процес розвитку естетичної та художньої свідомості, виявити індивідуальну неповторність кожного письменника і разом з тим зрозуміти загальні закономірності розвитку європейського та українського мистецтва, жанру літературної казки.

Найважливішою якістю жанру літературної казки є її одночасна приналежність до фольклору і літератури. Письменники постійно оновлюють жанрово-тематичні форми фольклору. Жанр літературної казки характеризується дослідниками як художня система, в якій співвідношення елементів поетики двох різних видів мистецтва – фольклору та літератури – визначається не як «запозичення» або «використання», а як гармонійна єдність. Літературна казка успадковує від вихідної структури – народної казки – універсальну цілісність, що включає в себе і найдавніше міфологічне уявлення про світ, і ціннісне філософсько-символічне тлумачення його. Спираючись на праці представників культурно-історичної школи, сучасні дослідники відзначають одну з важливих особливостей літературної казки – її мобільність в плані модифікацій і наявність ознак узагальнюючої форми.

З цієї точки зору особливий інтерес представляє літературна казка кінця XIX – початку XX століття. Епоха зміни століть в українській та європейській літературі відзначена надзвичайною активністю уваги письменників до фольклору, зокрема до жанру казки, інтенсивністю експериментів, пов'язаних з освоєнням і міфологізацією казкових мотивів, сюжетів, образів.

**Метою нашої статті** є з'ясування генетичної природи жанру казки в творчості письменників «Покутської трійці». Об'єктом дослідження є не тільки так звані чисті жанрові модифікації літературної казки, а й синкретичні (змішані): казки-оповідання, казки-байки, а також такі жанрові утворення, де є риси казки.

**Виклад основного матеріалу.** Жанрова система творчості письменників «Покутської трійці» дуже різноманітна: драма, поезія в прозі, діалогізована новела, ліризована новела, новелістична повість, епічне розлоге оповідання, образок, лірично-драматична новела з незвичайною подією. Важливе місце серед них посідає літературна казка, жанр представлений і в прозі, і в поезії.



Жанр і жанрова модифікація як універсальні категорії літературної морфології й типології – важливі атрибути онтології художнього твору й чинники літературного процесу. Вони концентрують у собі істотні риси змістовної форми художньо-словесних творів. Жанр – тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення [4, с.364]. Як справедливо зазначає Н. Копистянська: «Жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності... Жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь повний напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття» [3, с.33].

Жанрова ж модифікація – генетичне поняття нижчого рівня загальності, варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч із тим, наявні специфічні особливості (модифіканти), які видозмінюють базову модель жанру і вирізняють цей його різновид на тлі інших модифікацій [9, с.3].

Казка – жанр усної народної творчості, відрізняється від інших фольклорних наративів (легенда, переказ, бувальщина тощо) настановою на вимисел [4, с.450]. Літературна казка, асимілюючи у своїй структурі основні ознаки народного першоджерела й мистецькі здобутки певного періоду, виявляє свою жанрову приналежність, у першу чергу, через рівень кореляції з фольклором.

Варто зазначити, що, на сьогоднішній день, існує багато класифікацій народної та літературної казки. Жанрові різновиди казки виділяються на основі відмінностей у проблематиці, сюжетобудуванні, сфері побутування, адресній приналежності тощо. І. Березовський, Ф. Ващук, Л. Дунаєвська, О. Бріцин, Г. Сухобрус, В. Юзвенко та інші за семантикою казки розмежовують на три умовні групи – чарівні казки, побутові казки та казки про тварин, а за структурними ознаками – на кумулятивні, авантюрні, легендарні, анекдотичні, сатиричні, гумористичні. Така класифікація спонукала західноєвропейських учених відмовитися від єдиного терміна, застосовувати назви *Marchen* (чарівні та почасти побутові казки) і *Fabel* (казки про тварин та побутові) на противагу сагам.

Н. Копистянська в основу поділу літературної казки поклала тип адресата. Дослідниця виділяє: «1) казку для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами і саме тому – з казковим сюжетним хронотопом; 2) казка, яка має подвійного адресата: дітей і дорослих, оскільки може сприйматися на рівні фабульному і на рівні філософському; 3) казку, що призначена лише для дорослих, в якій є два відгалуження: повчально-філософське й соціально-сатиричне. Вони можуть і поєднуватися» [3, с.73].

Цікавою, на нашу думку, є класифікація, що їх пропонує Галина Сабат: за конститутивною жанроутворюючою ознакою і фантастичною домінантою (казки про тварин, чарівні казки, міфічно-емблематичні, соціально-побутові); за глибиною проникнення в життєві процеси (казки-анекдоти, авантюрно-пригодницькі, казкові повісті); за жанрово-композиційними особливостями (авантюрно-бумерангові, okazіонально-еруптивні, авантюрно-комедійні, експансієвні).

Сучасна дослідниця Н. Тихолоз в основі класифікації літературних казок використовує принцип естетико-функціональної типології, поділ творів на групи за їх домінантною естетичною функцією, виділяючи казки: 1) розважально-дидактичні, коли текст, приносячи читачеві насолоду, одночасно повчає й виховує реципієнта; 2) сатиричні, де відбувається викриття вад окремих суспільних типів і соціуму; 3) філософські, які є узагальненням конкретних явищ буття, осмисленням «вічних» проблем.

Спектр жанрових модифікацій фольклорної казки (казки про тварин, чарівні, соціально-побутові та кумулятивні) значно поступається палітрі видозмін казки літературної (пригодницькі, педагогічні, пізнавальні, дидактичні, моралістичні, філософські, сатиричні та інші казки; казки-повісті, казки-романи, казки-балади, казки-поєми, казки-притчі, казки-оповідання тощо). За основу дослідження візьмемо класифікацію Н. Тихолоз.

Діапазон жанрових модифікацій казки у письменників «Покутської трійці» дуже широкий. Серед цієї кількісно багаті групи є й власне казки.

Домінантним у казках Марка Черемшини є питання взаємовідносин бідних і багатих («Сльоза» («Різдвяна казка»), «Незабудька»). У казці «Незабудька» постає картина соціальної нерівності, письменник змальовує поле бідного і багача (що не суперечить сталій традиції народної казки). У тексті з'являється емоційне нюансування героїв, вияви тривожного очікування біди і співчуття самого автора до своїх персонажів. Напруженість подій зростає, коли автор розповідає про вбогу ниву: «Засіяне збіжжя зниділо, зрудавіло на безплідній глині. Звідки ж убогому управити свою ріллю, чим йому добре її обробити, коли в нього нічого немає?» [5, с.265]. Передчуття біди на початку казки починає перемагати добро: «І глянув ангел на ниву вбогого, і сумно йому стало. Він взяв із свого вінця синю, як облак, цвітку і засадив її на полі багача... щоб не забував на вбогого» [5, с.265]. Автор передбачає майбутнє: «Багачі чогось добрили на її вид». Змалювання заквітчаного поля вражає красою зображення. Образ синьої квітки символізує мрію, надію, бажання жити. Митець милується красою природи рідної України. Велична і сумна природа не тільки імпонує важким роздумам автора, але й сама включається в коло цих роздумів. Ця досконала повна гармонія природи і переживань автора засвідчує глибоке розуміння

автором краси гуцульської природи, емоційного сприйняття її та вмилу і колоритну передачу. Яскрава, ніжно-лірична фраза, яку ми бачимо у вступі, буде акомпанементом всієї творчості гуцульського співця.

Органічним є входження в структуру казки мотиву фантастичного поля як місця не просто усамітнення героїв, їх відчуження від світу реального, сповненого буттєвої суєтності і непривабливості. Тут спостерігається матеріалізація його змалювання в аспекті романтичної теми «омріяного острова» – клаптика землі, де існує гармонія людських взаємин, людини й природи. Констатуємо: в казці мотив відчуження героїв не набирає форми повного їх розриву із людським суспільством, що є ознакою преромантичної естетики.

Потяг до ірреального, фантастичного, магічного, а також деякі засоби поетики (зокрема, щаслива кінцівка, елементи фантастики) зближують текст казки «Сльоза» («Різдва казка») з фольклорними чарівними казками, проте специфіка чарівного тут дещо інша. Основні прикмети філософських казок – алегоричність, символічність, метафоричність, параболічність (притчевість), поглиблений психологізм, важлива сюжетно-композиційна роль рефлексій та сонних і галюцинаторних візій.

У цілому казка «Сльоза» побудована на ідеї об'єднання, порятунку й гармонії світу, що дало письменнику можливість сказати більше, ніж дозволяли тогочасні соціально-політичні реалії. Стежка, луг – початки мандрівки головної героїні Марусі. Мотив такої мандрівки – це пошуки щастя чи кращого життя. Важливою особливістю цього твору є його динамізм. Розвиток сюжету відбувається у зв'язку з подіями навколо головної героїні. Дія розгортається не лише у часі, а й у просторі, який змінюється: ранок, день, вечір; сніг йде та йде, мороз дужчає. У тексті з'являється емоційне нюансування героїв, вияви тривожного очікування біди і співчуття автора до своєї Марусі, яка потрапила у незвичайну для себе життєву ситуацію.

Фінальні сцени твору, залишаючись у фабульній основі ідентичними народній казці в художньо-образному їх змалюванні, характеризуються вживанням літературних засобів зображення.

Своєрідність функціонування наскрізних мотивів і образів створюють атмосферу таємничості і драматизму, що характерне для казки: мотив стихійної сили природи як вираження символіки злих сил, мотив сну, поглиблення таємничості у фіналі і перемога добра над злом, наявність чарівних персонажів, ритмічний характер розповіді, баладний лад казки.

У казці-оповіданні «Іван Рило» Леся Мартовича висміяно несвідомих селян, які продавалися панам, прислужували їм, зраджуючи інтереси свого народу. Ідейним спрямуванням на викриття підступності, запроданства й зради народних інтересів та художніми сатиричними засобами казка «Іван Рило» Мартовича близька до сатиричної казки Івана Франка «Свиня» (1890). Головний персонаж Мартовичевого твору перевертень Іван Рило, що може перекидатися в будь-яку тварину, нагадує також персонажа із чехівського «Хамелеона».

Ці казки переважно репрезентують соціально-політичний (а не індивідуальний) тип сатири. Визначальними рисами сатиричних казок, окрім власне сатиричного пафосу, є різні форми комізму (гумор, іронія, сарказм, гротеск), сильний публіцистичний струмінь, високий рівень абстрагування життєвих явищ та алегоризм, загалом невластивий казці як жанру (що зближує сатиричні казки з байками).

В оповіданні Леся Мартовича «Винайдений рукопис про Руський край» літературознавці знаходять впливи (інтертекстуальність) сатири М. Салтикова-Щедріна, та відмічають те, що в декотрих деталях твір перегукується з творами Івана Франка та народними казками.

У жанрі сатиричної прози, написане оповідання-казка для дорослих «Стрибожий дарунок», в якій Леся Мартович виявив себе як «надзвичайно пильний спостерігач галицького народу» (І. Франко).

У творі Марка Черемшини «Муха» на різних рівнях художньої структури взаємодіють елементи фольклорної казки і байки, збагачені міфологічною образністю, яка сприймається як частина «казкового пластику» тексту. Їх присутність має системоутворюючий характер і визначає специфіку тексту, жанр який потрібно схарактеризувати як «казка-байка». У казці-байці «Муха» автор повчає, але повчає художньо: й концептуально розбудованим сюжетом народної казки, й змалюванням внутрішнього світу характерних героїв, й органічним «уживленням» авторських переживань: «Не вірте. Діточки, замного своїм очам, не підчиняйтеся забаганкам вередливої лаком ості, а слухайте старших, щоб і ви в сіть мимоволі не впали» [5, с.266].

У зв'язку з цією модифікацією принагідно згадаємо твори, які не є казками, проте вони мають риси казки (поезії в прозі «Щоб не тії гори!», «Заморожені фіалки», «Ледові квіти» Марка Черемшини, «У воздухах плавають ліси», «Городчик до Бога ридав» Василя Стефаника).

Ці поезії в прозі близькі до фольклорних творів підвищеною емоційністю, ліризмом, насиченістю традиційними тропами, але письменники не повторюють буквально народнопоетичні інтенції, а на їх основі створюють свої. Поезії в прозі пройняті особливим ліризмом: «калина, малиною крашена»; «брови шовкові»; «очі, як блискавиці»; «сама пишна, та мила, як весна у гаю». Ритмізована мова, звернення до традиційної народнопоетичної символіки, наскрізні поетичність і ліризм творять досконалу поетику жанру казки.

Визначимо основні естетичні принципи літературної казки письменників-покутан:

– звернення до таємного, чарівного викликане необхідністю висловити уявлення письменників про ідеал універсального змісту, тобто включає в себе розуміння морально-етичних, філософських, естетичних цінностей;

– таємне, чарівне у письменників через співвідношення природного та історичного «текстів» є художнім втіленням авторської концепції особистості;

– стихія чарівного органічно пов'язана з концепцією дитинства: моральна чистота дитини – умова збереження добра, діти – справжнє, минуле і майбутнє людства;

– таємне, казкове у письменників укладено в реальному, звичайному;

– філософія роздумів про сенс життя і призначення людини.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Отже, звернення письменників «Покутської трійці» до жанру літературної казки було обумовлено цілим рядом обставин і насамперед змістом концепції особистості, що сформувалася в результаті життєвого досвіду і освоєння культурних і літературних традицій, в яких важливе місце займає міфологічне начало.

Літературні казки письменників у множині їхніх модифікацій (розважально-дидактичні, сатиричні, філософські) як своєрідну ідейно-художню цілість характеризують різні проблеми і теми: соціальні, національні, політичні, філософські, психологічні.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі / С. Грица. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 228 с.
2. Грицюта М.С. Художній світ Василя Стефаника / М. Грицюта. – К., 1982. – 199 с.
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
5. Черемшина М. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Марко Черемшина. – К. : Наук. думка, 1987. – 448 с.
6. Мартович Л. Вибрані твори / Упоряд., вступ. ст., примітки, словник Лесина В. М. – Ужгород : Карпати, 1989. – 240 с.
7. Стефаник В. Твори: В 3-х томах / В. Стефаник. – К., 1949. – 1954.
8. Сабат Г. Жанрова стереотипія. Таксономія казок Івана Франка / Г. П. Сабат // Слово і Час. – 2007. – № 1. – С. 50–57.
9. Тихолоз Н. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Н. Б. Тихолоз. – Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Л., 2003. – 20 с.

УДК 82.09 (045)

Дмитро Дроздовський

**КАТАСТРОФІЗМ ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІТУ  
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО 2010-Х РР.)**

*У статті подано спробу окреслити світобачення ліричного суб'єкта в поезії Ліни Костенко найновішого періоду (збірки «Річка Геракліта», «Мадонна перехресть»). У художніх візіях авторки домінують риси катастрофізму та міфологізму. Представлено світоглядні морально-етичні максими Л. Костенко на основі її публіцистичних виступів.*

**Ключові слова:** Ліна Костенко, сучасна українська література, катастрофізм, міфологізм.

*В статье рассматривается мировоззрение лирического субъекта поэзии Лины Костенко (сборники «Река Гераклита», «Мадонна перекрестков»). В видениях субъекта преобладают модели катастрофизма и мифологизма. Представлены морально-этические максимы Л. Костенко на основе ее публицистических выступлений.*

**Ключевые слова:** Лина Костенко, современная украинская литература, катастрофизм, мифологизм.

*In the paper, the author provides an attempt to spotlight the philosophy of the poetic subjectivity in Lina Kostenko's works of the recent years (poetry collections 'Heracitus' River', 'Madonna of the Crossings.'). The poetic visions represent the views based on the feelings of catastrophe and mythology. The moral and ethical maxims in L. Kostenko's works have been defined.*

**Kew words:** Lina Kostenko, contemporary Ukrainian literature, catastrophe, mythology.

Кожний період «внутрішньої еміграції» Ліни Костенко змушує літературознавців дошукуватися причин авторського усамітнення, яке не спиняє художньої творчості, а лише переводить її в інший психологічний і часовий реєстри. Як справедливо зазначає Іван Дзюба: «Ліна Костенко привчила свого читача ждати від неї ТІЛЬКИ чогось надзвичайного. Великої КУЛЬТУРНОЇ ПОДІЇ» [3, с. 70].

Катастрофічно в поетичному художньому світі Л. Костенко [6; 7] сприймається теперішнє життя – як абсурд, за лаштунками якого розгортається цивілізаційна трагедія («Прогавили, прогледіли, / і хочеться на Марс. / Це сталася трагедія, / а ви зіграли фарс»).

В епістемологічній основі поезії Ліни Костенко – етичні максими, які, відповідно до поглядів письменниці, мають визначати розвиток літератури. Повернення письменниці в літературу, в якій деформовано морально-етичні та естетичні принципи, позначене катастрофічним відчуттям.

Колізії між філософсько-світоглядними установками Л. Костенко й стратегіями сучасної культури окреслимо, звернувшись до сконденсованих філософських рефлексій самої поетки:

1. «І справді, у майбутнього слух абсолютний, особливо тоді, коли це майбутнє буде. Лейбніц сказав, що теперішнє, народжене минулим, народжує майбутнє. Якщо воно є, то цікаво, яке майбутнє воно породить і який буде слух у того майбутнього, якщо тепер глухонімі часи? Ще колись Леся Українка казала, що вона живе в глухонімі часи. І ми живемо в глухонімі часи. Який же може бути слух у майбутнього?».

2. «Домінуючі нині тенденції: комерційні, скандальні, якісь гранто-, олігархо-, спонсоролюбні – це не стиль справжньої літератури».

3. «Я працювала, їздила в Чорнобильську зону відчуження. В екстремальних умовах бачила прекрасних людей, там не було ніякої ворожнечі, там була щира дружба і така любов між людьми... Іван Дзюба... написав, що я жила в координатах своєї незалежності... І це було справжнє життя... І ця зона етичної небезпеки <...> довела мене до того, що <...> я хотіла повернутися назад у координати своєї незалежності...».

4. «...шістдесятницьке мислення – краще, мабуть, що ми про цей світ чули, це високовольтна лінія духу, яку ми несли, обпікаючи руки, а потім вона провисла і тепер її топчуть у бруд» [5, с. 125].

Отже, неприйняття сучасної мистецької дійсності відбувається 1) через формування різних референтних груп, які не сприймають літератури як тягlosti поколінь; 2) через втрати настанови на естетику («я хочу срібним олівцем // птиць малювати на лляній тканині»), яка має ґрунтуватися на засадах етики; 3) спотворення самих засад «індустрії культури» в Україні, перетворення літератури на бізнес, педалювання на комерційно успішних темах; 4) небажання письменників повертатися до «великих тем», які не підлаштовуються під тимчасовий формат, але порушують онтологічно важливі питання. Ліна Костенко поділяє думку А. Камю: «Суспільство поділяється на чуму та її жертв. І головне – не стати на бік чуми». «Самотність – теж один із мотивів лірики Ліни Костенко. Але він не самодостатній, частіше він опрозо-



рює моральні цінності життя. Це не та самотність, що відгороджує від людей, а радше та, що допомагає зрозуміти їх. Пригадується скальд Халдора Лакснеса: «Люди, без сумніву, краще розуміли б і любили одне одного, якби вони зізналися одне одному у своїй самотності, у своїй болісній тузі і в своїх боязких надіях». Наче той ісландський скальд, наша поетеса бачить і розуміє тугу самотності й там, де її, здавалося б, і бути не могло, де історія зрить лише блиск, тріумф, славу навіки, – тобто невласне життя, мішуру, суєтність...» [3, с. 80].

Для Ліни Костенко особливу роль у історії української літератури посідає шістдесятництво. Провідні інтенції цього феномену полягали в утвердженні гуманізму, людиноцентризму, внутрішньої свободи. Шістдесятники прагнули створити нову художню мову, прокласти художні зв'язки зі своїми попередниками – митцями Розстріляного відродження. «Шістдесятництво несло високовольтну лінію духу», – зазначила Л. Костенко під час вручення їй звання «Почесного професора» Київського національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. «Шістдесятництво – це і естетичне явище, і політичне. Тоталітарна система ж не залягає лише у площині політичній – вона демонтує культуру, вона нищить естетику. Шістдесятники у мистецтві були дисидентами в політиці. Природно, що вони протистояли системі. Мистецький і політичний протест – це були дві складові одного цілого. І не мистецький протест починався з політичного, а навпаки. Художник не міг жити в тих умовах, він задихався» [3, с. 166]. На запитання О. Пахльовської «з чого для Тебе почалося шістдесятництво?» Ліна Костенко відповідає: «З почуття солідарності. В літературу несподівано й одночасно прийшли люди з талантом і совістю... Ми шукали очима одне одного. Ми вгадували і любили кожен новий талант...» [3, с. 144].

Л. Костенко як поет не може існувати там, де немає етичного розуміння. «В лабіринтах своєї незалежності» – так охарактеризував І. Дзюба особливість світогляду поетки. Ліна Василівна з цим погодилась, зауваживши, наскільки це непросто жити у власній незалежності. Бо ця незалежність не форма відмежування від дійсності, а спосіб вийти на універсальний спосіб бачення культури та історії. Поет завжди працює у великій перспективі. «Письменник повинен бачити все, – в одній відповіді зазначила Ліна Костенко. – До того ж у нашій експедиції є та людська якість, яка була у шістдесятників. Поняття честі та солідарності. І цинічно скасований тепер патріотизм» [3, с. 153].

Моріс Бланшо зазначає, що поезія «пов'язана зі словом, яке не може урватися, адже воно не промовляє, воно є. <...>. Поет – це той, хто почув це слово, той, хто увійшов у злагоду з ним <...>. Щоб написати один-однісінький вірш, потрібно дощенту вичерпати життя. Щоб написати вірш, потрібно вичерпати мистецтво, вичерпати всеньке життя в пошуках мистецтва» [2, с. 76].

Такою постає творчість Ліни Костенко найостаннішого періоду – несумісна з фальшуванням і цинізмом, етично вивірена і гранично відверта. Це творчість, у якій репрезентована морально забарвлена філософія часу: *бути собою* в кожному естетичному поруху, в кожній інтелектуальній рефлексії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрусенко В. Кодекс честі як імператив життя. На прикладі життя і творчості Ліни Костенко / Валентина Андрусенко // Дивослово. – 2003. – № 3. – С. 43-48.
2. Бланшо М. Простір літератури. Есе ; [пер. з франц. Л. Кононович] / Моріс Бланшо. – Львів : Кальварія, 2007. – 372 с.
3. Дзюба І. Є поети для епох / Іван Дзюба. – К. : Либідь, 2011. – 208 с.
4. Дроздовський Д. «З суми безкінечно малих виникає безконечно велике...» : до 80-річчя Ліни Костенко / Дмитро Дроздовський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 3. – С. 70-83.
5. Дроздовський Д. У зоні етичної небезпеки / Дмитро Дроздовський // Дніпро. – № 5, травень. – 2012. – С. 124-125.
6. Костенко Л. Мадонна перехрестя: поезія / Ліна Костенко. – К. : Либідь, 2011. – 112 с.
7. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського. – К. : Либідь, 2011. – 336 с.

УДК 821.161.2 «19»

Ольга Тищенко

## ЕСТЕТИКА СТРАЖДАННЯ В КОНТЕКСТІ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ СТУСА

*Творчий потенціал В.Стуса і надалі залишається відкритою темою майбутніх поколінь, його вільний та пристрасний вибір, який утримував поета у вірності власному покликанню і визначив його долю. Трансформація світоглядних позицій В.Стуса дає ключ до розуміння його трансцендентного відчуття реальності як «наддуховне», тобто не властиве або не охоплюване людською свідомістю.*

**Ключові слова:** екзистенційність, світобачення, світосприйняття, субстанційність, деградація.

*Творческий потенциал В.Стуса всё ещё остаётся открытой темой для будущих поколений, его свободный и страстный выбор, который удерживал поэта в верности собственному призванию и определил его судьбу. Трансформация мировоззрения В.Стуса даёт ключ к пониманию его трансцендентного ощущения реальности как «сверх душевное», то есть не присущее ему или не вмещающееся в человеческое сознание.*

**Ключевые слова:** экзистенциализм, мировоззрение, мироощущение, деградация, субстанционность.

*The creative potential of Vasily Stus, which remains the open theme for the future generations, its free and passionate choice, which kept the poet true to his own calling and has defined its destiny. Transformation of world's outlook of Vasily Stus gives a key to understanding of its transcendental sensation of the reality, which above spiritual, which is not peculiar or not captured by human consciousness.*

**Keywords:** existentialism, outlook, attitude, substantialism, degradation.

В українському літературознавстві спробу дослідити вплив душевних станів на поезію, світосприйняття поетів-шістдесятників і, зокрема, В.Стуса зробила І.Онiкієнко. У дисертаційному дослідженні вона констатувала, що основним формотворчим елементом розвитку свідомості В.Стуса стали страждання. І.Онiкієнко наводить поетові слова:

«Наша естетика – то естетика страждання... В культурі страждання – вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису» [1, с.19].

Душевні стани, як страх, тривога, страждання, які є точкою опори у філософії екзистенціалізму, навряд чи можуть виступати остаточно чинниками формування людської психіки. Їхня науковість досить сумнівна і залишатиметься такою, «поки складні душевні стани не зведуть до чіткої хімічної формули» [11, с.104]. Тим часом, на думку К.Юнга, душевний чинник потрібно вважати «автономною дійсністю загадкового характеру» [11, с.104]. Адже ми не знаємо його субстанційності. А те, що є на даний момент загадковим, очевидно, не може претендувати на остаточно наукову істину. Тут доцільно скористатися формулою проф. Ю.Коваліва, який для літературознавчих оцінок запропонував схему «або-або», «і...і», а не «так» чи «ні». Страждання як душевний стан В.Стуса можна констатувати лише на певному часовому відрізку (ще раз підкреслимо – як душевний, а не фізичний, адже фізичні муки супроводили поета протягом усього перебування на засланні), але про їхню домінуючу формотворчу роль у становленні характеру поезії В.Стуса, на наш погляд, говорити не зовсім слушно. Правильніше буде сказати: в тому числі й страждання сприяли остаточно формуванню В.Стуса як людини і як митця.

Про геніальність Стуса можна сперечатися, але ж не випадково це слово почало зриватися з вуст різних людей вже в кінці 80-х років, як тільки вони доторкнулися до Стусового слова, такого одвертого і беззахисно правдивого, що за ним просвічувався якийсь невідомий нам світ правдиво, барвистий, інколи з відголосками жорстокості тогочасної буденності. Слава поетова раптом виросла на хвилі перепоховання його праху в числі мучеників ГУЛАГу. Його портрет з'явився в суворих барвах землі і крові, в супроводі палких цитат. Проте Стусове слово, його легенда світобуття мала глибшу основу, ніж сама трагічність долі, яка випала славнозвісному поетові. В його життєписі почали відшукуватися моменти суперечливі, в поезії акцентували маргінальні мотиви і, нарешті, гуртом накинулися «демітологізувати Стуса», але він наче проходив над тим усім відсторонено й усміхнено. Справа в тому, що в Стусові не було ні крихти акторства, і ніяких масок він не носив – тоді, коли все навколо юрмилося в маскараді вірнопідданості. Можна сказати, що саме за громадянську поставу без пози і маски він загримів у концтабори, де його пропустили через той «механізм» державотворення, намагаючись підкорити цю велику, сильну духом особистість.

З одного боку, поет спустився на саме дно, куди його кинуто не за власним бажанням, з другого боку, він піднявся на гору, і на ту височінь були спрямовані часові діапазони. Саме там, у спостережному

пункті історії, в зоні відчуження і страждань, визрів його незвичайний талант «високих наближень» до абсолютного ідеалу і високого обов'язку перед zagrożеною Батьківщиною.

Спробувавши простежити становлення та заглиблення В.Стуса у психічні стани, близькі за своєю природою до містичних переживань, а також дослідивши вплив цих станів на філософське спрямування його поезії, нам видається можливим віднайти духовний код поета. Його світобачення та світосприйняття світу крізь низку християнських догматів. Поет уособлює своє життя та свій зв'язок із матір'ю образом Марії та образом Ісуса Христа. Ностальгія за втраченим родинним світом відчувається в кожному зболеному слові. Використовуючи фольклорний образ зигзиці-матері, поет проводить паралель між віками для відтворення трагічної долі усіх українських матерів на шляхах історії. Тяжкі муки чекання й любов матері додають синові сили вистояти, вижити в нестерпних умовах, прирікши матір на вічні страждання, В. Стус не випадково називає її «блаженна». Блаженна – щаслива, благословенна. «Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені», – сказав Ісус Христос у Нагірній проповіді. Страждання матері й сина возвеличуються над суєтним, несправедливим, жорстоким. На духовному рівні єдності з матір'ю навіть після смерті сина розкрито не тільки силу синівської любові й спокути, а й силу правди, величчя й краси.

Спокій, самозаглиблення і «самособоюнаповнення», що стають основною ідеологією В.Стуса, відкривають поетові шлях до пошуків внутрішнього Бога та свого особистого внутрішнього «Я». Крізь призму споглядання та осягнення себе у навколишньому світі В.Стус наближається до розкриття процесів, що відбуваються з його свідомістю і формують його світовідчуття. Розглядаючи світ як певний різновид абсурду, поет у «найбільш філософському» розумінні чітко визначає опозицію між навколишнім і внутрішнім світом людини. Попри притаманне людині відчуття екзистенційної тривоги у стосунках зі світом існує безпосередньо сама людина, яка являє собою незбагненне знання. Але код такої людини втрачений, загублений для його відновлення В.Стус пропонує формулу:

«О піддайся покуті самотності! Удай, що обтято дорогу» [7, с. 86].

Дедалі частіше у поета проходить мотив усамітнення, затишку як необхідного стану перед проривом до вищого, де дія змінює світоглядні позиції і де замість активної боротьби іде філософська констатація реальності. Саме зі зміною психологічного стану починається нове відродження і Стуса-поета:

*Оце твоє народження нове –  
в онові тіла і в онові духу.  
І запізнавши погляду і слуху  
нового, я відчув, що хтось живе в моєму тілі* [7, с.139].

Скоріш за все тут маємо справу з виокремленням власне свідомості з цільного психотипу поета. В.Стус відчув усередині себе незнану структуру, яка не потребує реагування на процеси іззовні. Відчуття власного «я» зумовлює необхідність розширювати його межі і посилювати в поетичному світі В.Стуса мотивації філософського самозаглиблення крізь призму медитативних настроїв. Дуже часто трапляються картини сну та сновидінь, порівнюючи життя зі сном; поет простежує що аналізуючи стани містичного трансу. Поезія дедалі більше скидається на прислухання до самого себе, що ріднить її з практикою, з його загадковим реалістичним досвідом, що веде до просвітлення, поета цікавить можливість пошуку абсолютного знання, вищих істин за межами буденності.

В. Стус – майстер відтворення психологічних настроїв не тільки власної душі, він тонкий знавець внутрішнього світу милих і дорогих його серцю людей. Читача вражає не стільки велич страждань і непокори поета, скільки співпереживання тяжких хвилин розпачу коханою дружиною. «У порожній кімнаті», стомлена від чекань, зблідла від вболівання за життя свого чоловіка, недужа від невідомості про нього «спить самотня жона». Лики святих є свідками тієї гнітючої порожнечі, невимовної жіночої печалі, що виливається в плач-голосіння.

*Мій соколе обтятий,  
є ту гостину, де ти,  
ні пройти, ні спитати,  
ні дороги знайти  
За тобою, коханий, очі видивила.  
Ніби кінь на аркані,  
світ стає дубала* [6, с. 143].

В. Стус використовує один із найдавніших жанрів усної народної творчості, щоб увести нас у світ тяжких переживань, у світ невтішного горя його дружини, яка поділила долю свого чоловіка. Народжений для високих злетів, сокіл з обтягненими крильми закинутий у віддалену «гостину», до якої перекриті всі шляхи-дороги. Втрата опертя викликає у жінки передчуття зрушення світу. Однак красивою й ве-

личною у своїх стражданнях постає вона у цій поетичній мініатюрі, бо чекання й страждання, вірність, відданість і любов – невід’ємні атрибути жіночності. Саме в любові людина красива в помислах, вчинках, у прагненні до небесних висот.

Із далекої холодної чужини батько говорив із сином у своїх листах про світ благородних людських почуттів: «Любов – то, може, єдина справжня квітка, подарована людині Богом. Тільки в любові людина розумна. І навіть: що більше, дуже любиш – то розумнішаєш. Інших квіток, кращих за цю, квітку любові, я не знаю.» Наскрізною проблемою інтимної лірики В. Стуса є одвічна проблема добра й зла, позиція вибору кожної людини або вічного, або тлінного. Поет розвінчує мужів «хоробрих», тих правдолюбів, котрі «сидять по шпарах». Байдужість, боягузтво, національна несвідомість, пасивність, недалекоглядність українців є причиною винищення інтелектуалів вищої проби. Як виклик усім «скраюхатцям», звучать останні рядки вірша:

*Чи людська добрість – тільки доти добрість,  
поки без сил, без мужності, без прав допомогти,  
зарадити, вступитись, стражденного в нещасті  
прихистить і зважитись боротися, щоб жити,  
і зважитись померти, аби жити? [5, с.73].*

Остаточно зневірившись у доцільності пошуків Абсолюту в людському світі, В.Стус відкриває світ безмежних можливостей у собі. Вслухання в себе, зосередження уваги на дії власної свідомості характеризують психічне життя поета. У В.Стуса спостерігається також певне відсторонення від подібних афектів, що стають на заваді самозаглиблення. Водночас поета захоплює схема, за якою істинна сутність людини полягає саме в тому, що вона завжди може змінитися, вийти за власні межі. В.Стус не виключає осягнення свідомістю трансцендентної можливості, бо як тоді розуміти слова поета «те, що було за смертю, я пізнав?...»

Представники релігійного екзистенціалізму стверджували, що «я», в якого існує внутрішня сила, – це рух до трансценденції. Людина, занурюючись у світ таїни, здатна віднайти Бога і закріпитися в Ньому. За теорією Блонделя, існування всередині людини принципів, які мають онтологічну цінність, є апіорною причиною шукань трансцендентного: наблизившись до самої себе, людина відкриває Бога й піднімається до Нього. В.Стус, як колись Т.Шевченко, вказав на неможливість у сучасній йому країні навіть на крок наблизитись до розв’язання «трансцендентних питань». На заваді цьому – духовна порожнеча системи: Які тяжкі – ці брили порожнечі всесвітньої, а ви – її предтечі – пильнуйте в страх укутаних бажань... [1, с.19]. Найстрашніше, що відкрилося В.Стусу, – неможливість визначитися в найдорожчих для нього поняттях, зокрема, віднайти й духовно охопити образ України, який неодмінно мав бути пов’язаним з її народом. Причина цього – втрата українцями власного духовного коду. «Сміється божевільна Україна у смертнім леті на чужім крилі»; «І дальша смерті – рідна Батьківщина!»; «А де Україна? Все далі, все далі, все далі. Шляхи поростають дрімучим терпким полином» і т.ін. Рідний народ у В.Стуса – «од-мерлі душі старого родоводу, пропахлі смертю». [1, с.20]

Духовний розрив із нацією, «вітчиною боягузів і убивць» став найстрашнішим ударом для свідомості В.Стуса. Як і Т.Шевченко, що у своїх останніх поезіях прийшов до визнання універсального зла, яке панує у світі, так і для В.Стуса – спорідненість із рідним краєм, народом, який загубив свій особистий код, перестала мати колись важливе для нього значення. Єдине, у що вірив поет до кінця, – це у власний шлях до Бога і у тих, про кого він сказав: «...горстка нас. Малесенька шоп-та лише для молитов і сподівання...» [5, с.21].

Наголосимо, що В.Стус намагається «віщу таїну спізнати серцем, духу не згубивши». [5, с.21] Цим поет підкреслює, що містичність його переживань стосується лише внутрішніх душевних процесів. Для нього характерна активно-рефлексивна настанова, яка визначається спрямованістю на самоформування, «прислуханням» до себе.

За всієї складності трансформаційних процесів, які відбувалися зі свідомістю В.Стуса, особливо під час написання «Палімпсестів», можна накреслити таку схему:

- втрата себе, відмова від боротьби із зовнішнім злом;
- усамітнення, самозаглиблення як прислухання до внутрішнього голосу;
- народження і становлення нового «я», відкритого безпосередньому діалогу із власною свідомістю.

Варто наголосити, що всі філософські висновки «Палімпсестів» мають сталий, незмінний характер. Видатний німецький містик М.Екхарт свого часу писав, що «суттєве не знає становлення і не може стати чимось» [3, с.219]. Отже, коли досягнуто кінцевого стану, рух завершується. Очевидно, що для В.Стуса остаточним і найголовнішим станом стало віднайдження Бога й покладання на Бога: Я з ним удвох живу. Удвох існую, коли нікого, і гримить біда, мов канонада. Він опорядунок для мене. Тож і мовлю: порятуй...



Шлях В.Стуса до Бога був його «самотрансценденцією». Поет відкрив у собі цю надможливість. Ідучи за теорією В.Франкла, який на відміну від Сартра стверджував, що сенс життя людина віднаходить, а не придумує, можна сказати, що В.Стус у діалозі з Богом віднайшов для себе сенс життя. У цьому контексті важливою видається теза Ю.Бедрика, що «не Богом обрано людину, а людиною Бога» [2, с.40-41].

Отже, В.Стус розглядав власне життя як Шлях. Для нього, як і для Г.Марселя, бути означало бути на Шляху. Результатом такої настанови стала установка поета – «Ні. Вистояти. Вистояти. Ні – стояти. Тільки тут. У цьому полі, що наче льон».[5, с.21] Як відзначила М.Коцюбинська, «свободу людської особистості, відповідальність за свої вчинки й слова, не обмежені нічим, крім внутрішнього категоричного імперативу, Стус сприймав як невід’ємну якість митця» [1, с.19]. Фактично «шлях до себе» наперекір зовнішнім обставинам, суспільній ситуації, фізичним мукам і став для нього «вищою надією», коли людина стала тим, «що вона повинна подолати» [4, с.13]. На цьому не запереченні, а утвердженні самого себе у власному досвіді й визначалася царина спілкування поета з Богом.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Богдан С. «Магічне свічадо» епістолярію Василя Стуса / С. Богдан // Дивослово. – 2004. – № 1. – С. 19–20.
2. Касіерер З. В. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / З. Касіерер / Человек и его ценности. – М., 1988. – Ч. 2. – 472 с.
3. Коцюбинська М. Епістолярна творчість Василя Стуса / М. Коцюбинська / Стус В. Листи до друзів і знайомих / Твори у чотирьох томах шести книг. Т. 6 (додатковий), Кн. 2. – С. 218–239.
4. Лях В. Трансцендентний вимір людського буття / В. Лях // Генеза. – 1996. – № 1.
5. Макарчик В. Від юних літ до юного змужніння: (Рання лірика Василя Стуса) / В. Макарчик / Слово і час. – 1992. – № 8. – С. 64–70.
6. Сверстюк Є. Про поезію Василя Стуса / Є.Сверстюк // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 21.
7. Стус В. «З таборового зошита» / В.Стус // Дніпро. – 1991. – № 9. – С. 72–80.
8. Стус В. Дорога болю: Поезії. / В. Стус. – К., 1990. – 276 с.
9. Стус В. Твори: У 4 т. / В.Стус. – Львів, 1994. – Т. 4. – 544 с.
10. Шерех Ю. Третя сторожка / Ю. Шерех. – К., 1993. – 387 с.
11. Юнг К. Бог и бессознательное / К. Юнг. – М., 1995. – 120 с.

УДК 821.161.2-1.09Барка

Олена Маланій

**ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ БАРКИ**

*У статті йде мова про складний духовний світ відомого українського поета Василя Барки, про джерела його поетичного світогляду, про специфіку його лірики, її філософську та релігійну основу, про впливи Данте, Шевченка і Сковороди на формування художнього світу В.Барки, про модерні віяння, концепцію поетового модернізму і вибудовування Баркою власної моделі Всесвіту і Космосу, про неповторність його поетичного стилю.*

**Ключові слова:** філософська лірика, притчова лірика, світогляд, джерела творчості.

*В статье идет речь о сложном духовном мире известного украинского поэта Василия Барки, об источниках его поэтического мировоззрения, о специфике его лирики, ее философской и религиозной основе, о влиянии Данте, Шевченко и Сковороды на формирование художественного мира Барки, о современном веянии, модернистической концепции поэта и выстраивании Баркой собственной модели Вселенной и Космоса, о неповторимости его поэтического стиля.*

**Ключевые слова:** философская лирика, притчевой лирика, мировоззрение, источники творчества.

*The article tells about the complex spiritual world famous Ukrainian poet Vasyl Barka, sources of his poetic world, about the specifics of his lyrics, its philosophical and religious basis, and the influence of Dante, Shevchenko and pans on the formation of the artistic world of Barka, about modernity trends, modernistic concept poet and lining up Barca's own model of the universe and the cosmos, the uniqueness of his poetic style.*

**Keywords:** Philosophical lyrics, poems parable, philosophy, sources of creativity.

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями.** Творчість Василя Барки – письменника, літературознавця, вченого, філософа, педагога, публіциста поступово завойовує літературні простори материкової України. Його «страдницька доля» і складна поетична спадщина ще мало досліджені, хоча значення його творчості, внесок в українську літературу досить вагомі і незаперечні. Інтерес до постаті Василя Барки виник на початку 90-х років минулого століття, з виходом роману «Жовтий князь». Пізніше в Україні читач мав змогу познайомитись з поетичними збірками «Океан», «Лірник», поемами «Судний степ» та «Кавказ», романом-притчею «Спокутник і ключі землі», есеями «Вершник неба» та статтями письменника, його автобіографією. У шістдесятих. Василь Барка працював над романом «Жовтий князь», який опублікував у 1963 році окремою книгою в Нью-Йорку (перевид. 1968р, у 1991 р. з'явився друком в Україні). У 1968 вийшла його поетична збірка «Лірник». Еміграційне шістдесятництво – невід'ємна частина української культури. А Барка – яскравий її представник.

**Аналіз основних досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання проблеми і на які опирається автор.** В останні два десятиліття в українському літературознавчому просторі виходили поодинокі статті, розвідки, дослідження, здебільшого присвячені життєвому шляху письменника, і майже зовсім не вивченою залишається його поетична спадщина. Згадується ім'я Барки у роботах С.Павличко («Дискурс модернізму в українській літературі»), Гр.Грабовича («До історії української літератури»), Ю.Лавріненка («Нова перемога української лірики»). Сучасні дослідники намагаються відшукати паралелі творчості Василя Барки з іншими авторами в контексті української літератури, витоки його мистецтва, філософії, моралі, впливи, сутність його поетичних засад. Звідси і напрями дослідницьких пошуків: біографія, листування, есеїстика, проза, поезія Василя Барки: «Міфо-символічні джерела прозової спадщини Василя Барки» (Вовк М.), «Естетична природа поетичного мислення Василя Барки» (Головань Т.), «Жанрово-стильові особливості прози Василя Барки» (Пушко В.), «Есеїстика Василя Барки:жанрова специфіка та проблематика» (Швець Г.), «Художній часо-простір поезій Василя Барки» (Маланій О.), «Романи Василя Барки «Рай» та «Жовтий князь»:художня візія тоталітарної дійсності» (Кульчицька М.).

**Виокремлення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячено означену статтю; формування цілей статті (постановка завдання).** На жаль, сучасне літературознавство найбільше уваги приділило роману Барки «Жовтий князь», в той час, як його поезія ще недостатньо проаналізована і вивчена. Окремі дослідження – «Василь Барка як послідовник Григорія Сковороди» (О.Гринів), «Жанрові особливості книги Василя Барки «Хліборобський Орфей, або Клярнетизм»» (Г.Швець), «Простір та час «Океану» Василя Барки» (О.Рисак-Маланій), «До питань про естетичну концепцію Василя Барки» (Т.Головань), «Свій білий світ» (Ю.Корибут), «Океан» Василя Барки:у пошуках

перекладу як творчості» (С.Лучків), «Поетичний світ раннього Василя Барки» (Р.Мовчан), «Етюди про «незрозуміле» в літературі: поезія Василя Барки» (Ю.Шерех) – дають змогу зануритись у безмежний океан його своєрідної поезії. Тому ставимо завдання – наблизитись до секретів поетичної творчості Василя Барки, до розуміння його філософської лірики, з'ясувати витoki і джерела художнього світу, а також простежити складний і суперечливий процес становлення світогляду поета під впливом розмаїтих суспільних, історичних, політичних чинників.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Василя Барки, цього «заокеанського поета-самітника», цього «вершника неба в океані життя» надзвичайно загадкова, таємнича, оригінальна, самобутня, філософськи насичена та релігійно означена. Барка все життя намагався відшукати істину, правду, гармонію життя, прагнув осягнути сутність людини та буття, будував власну модель Всесвіту, Космосу. Його більш як 90-літній шлях – це шлях до себе, до природи, до Бога, до вічності, до України. Шлях цей тернистий, суперечливий, сповнений вагань, сумнівів, переломів і розчарувань, пошуків, падінь і злетів. Творчість Василя Барки вражає розмаїттям і нестандартністю образів, символів, метафор, асоціацій. Семантика слова та смислові образи насичені філософським підтекстом. Непідготованого читача вражає те, складність поетичного слова Барки, його філософська та естетична система. Поезія Барки одночасно раціональна та більш ірраціональна, реальна та більш інтуїтивна, свідомо та більш підсвідомо, сповнена раптових прозрінь, видінь, навіть осяань. Йому властива «самобутня метафорика, семантична закодованість символів та сюрреалістична образність», поет часто послуговується «вільною, часто дуже далекою асоціативністю, радше ніж логічною послідовністю чи індуктивністю», – вважає Б.Бойчук [5, с.4].

Його улюбленими письменниками з дитинства були Т.Шевченко, І.Франко, М.Коцюбинський, В.Стефаник, Ф.Достоевський. Глибокий слід на все життя у душі тоді ще молодого Василя Барки – Василя Очерета – залишила «Божественна комедія» Данте. Мабуть, із того часу – з часу знайомства із творами Сковороди та Данте бере початок оте неземне, до кінця не зрозуміле почуття, проявлення християнського духу, моралі, світовідчуття і світорозуміння, що значною мірою вплине на формування барчиної творчої свідомості та естетичних критеріїв. Переломним моментом у житті (і тоді ще атеїстичному світобаченні) поета стала пережита клінічна смерть і видіння-явлення Христа, знайомство під час війни у Німеччині з богословами. А ще – Біблія у перекладі П.Куліша і рік, проведений у греко-католицькому монастирі, на одинці із самим собою. Довгий шлях до себе допоміг віднайти «загублений рай», зрозуміти своє призначення, усвідомити життєві істини. А звідси – поклоніння перед духовним началом, перед вірою, що трансформується з часом у благоговіння перед Істиною Христовою, перед Богом, що свідомо приведе його до білого чернецтва, якому поет складе одвічну обітницю.

На перший погляд, може здатися, що поезії Василя Барки занадто складні для читання. Так, вони дійсно потребують «значної інтелектуальної та духовної праці» [22, с.71]. В його поезію треба, за словами Ю.Шереха, «вчитатися і вчуватися», і тоді стануть зрозумілі і його складні асоціації, і логіка мислення. Поезія Василя Барки, як зазначає Р.Мовчан, – «як найточніший образ власної душі, випромінює ту високу життєствердну енергію, якою наділяє її віра в Христа» [14, с.2].

Безсумнівно, що провідною зіркою барчиної поезії стала віра, глибока релігійність, у світі його поетичних образів найчастіше зустрінемо Біблію, Господа, Євангеліє, Церкву, Вічність як прояв Вищої сутності, Вищого розуму. Поезія Барки дійсно велично-літургійна, божественно недосяжна, в ній чується «подих третього тисячоліття» і неземне блаженство, що переплітається із залюбленістю в Україну. Тобто, земне постійно перебуває у зв'язку із неземним чи позаземним, а точніше – із надзем'ям. Так, поезія Барки отримала досить неоднозначні оцінки критиків, іноді навіть діаметрально протилежні. Більшість вбачає впливи на ранню поезію Василя Барки «кларнетизму» та «панмузичності» Павла Тичини, помічає переважання символізму (в поєднанні із романтичністю натури поета). Ю.Шерех вказує на неабияке значення творчості Т.Шевченка у формуванні Барчиного світогляду, називаючи його серед трьох неоекспресіоністів і неошевченківців («Багряний, Осьмачка, Барка, поетична творчість яких і втілювала ідеал національної органічності (так звані «органісти»)) [15, с.295].

Василь Барка став одним із «найцікавіших продовжувачів як учення, так і способу життя філософа Г.Сковороди», «висловив своє життєве кредо афоризмом: «Світ мене спіймав, але не вдержав». Воно дає підстави віднести сучасного поета і мислителя до типу сквородинської людини» [8, с. 325].

Багато в Барчиній поезії є і «від Ботічеллі, але і суворий Мантенья знайшов у ній свій відбиток», – вважає Г.Шевчук [21, с. 9]. А можливо, й праця в художньому музеї науковим співробітником, оформлення експозиції, до якої увійшли картини релігійного змісту, біблійної тематики – Дюрера, Рафаеля, Веронезе, Корреджіо, – теж мала неабияке значення у формуванні естетичних, художніх смаків майбутнього поета.

Т.Салига розширює літературно-мистецькі горизонти джерел Барчиної творчості: «виразні впливи молодого Тичини, символічної та футуристичної російської поезії, італійського Ренесансу, барокової поезії». Саме така еклектика, такий «сплав» стилів, на думку критика, «значною мірою і пояснює важкість сприйняття барчиного вірша» [17, с. 135]. Цікавим є також спостереження О.Астаф'єва щодо зацікавленості Барки бароківськими поетичними конструкціями, особливо про це свідчить «нааявність довгих

синтаксичних періодів, певних «скупчень» паралелізмів, антитез, урочистої піднесеності стилю, тобто різноманіття прикрас» [2, с. 3]. Називає дослідник Василя Барку «поетом авангарду», оскільки «вибір форми завжди свідомий, його поетичний артистизм послідовно підпорядкований читачеві» [2, с. 3].

До речі, сам Василь Барка, розшифровуючи етапи творення поетичної трилогії «Брама смиренних», вказує на «захоплені студії поемних зразків Сходу», від «Магабгарати» до «Шахнаме» [3, с. 646]. І хоча це стосується поем, на нашу думку, в самій поезії Барки присутня мудрість східної філософії та релігії, про що свідчить деяка притчевість його лірики, особливо коли поет дошукується глибин людського ества, коли намагається поєднати земне і позаземне, коли вважає смерть не закінченням життя, а навпаки, продовженням його, але у вищій суті, певним виміром буття людини (у східних філософіях – нірвана, самадхі, майя). Отже, невичерпним джерелом поезії Василя Барки можна вважати цілу систему, синтез, еkleктику – літератур, культур, філософій, релігій – різних часів та народів: «Біблія, класична епічна поезія, отці Церкви, Фома Аквінський, Данте, трубадури Провансу, перська суфійська поезія, великі духовні класики Сходу, Мільтон, поети-метафізики 17 століття, Достоевський, Толстой, Володимир Соловйов, Григорій Сковорода, Микола Гоголь, Тарас Шевченко, Павло Тичина, багато російських та французьких символістів та ін.» [13, с. 82].

Прагнення багатьох дослідників долучити творчість Василя Барки до літературних напрямів, течій перетворилось у певну літературну дискусію. Хоча сам Барка самовизначився як такий, що не належить до жодних «ізмів». Насправді ж Василь Барка виробив свій неповторний, оригінальний стиль, який вимагає від читачів неабиякого зосередження і розуміння. Його модернізм – іншого гатунку, зіндивідуалізований, перелаштований на свій власний, відмінний від усіх світогляд.

У своїх есеях («Хліборобський Орфей, або Клярнетизм») поет обстоює думку про несумісність поезії та інтелектуалізму, естетизму. Єдине, чому довіряє Барка, творячи свою поезію, – це Біблія. Лише вона є вищою цінністю, зразком справжньої поезії, єдиною «ідеальною реальністю». Поет зізнається, що «тільки будувач символічні картини з подихами вічних сил, що діють над обмеженою реальністю видимого» [3, с. 239]. «Барка не тільки релігійний поет у тому розумінні, що він віруюча людина, він біблійний євангельський поет», зазначає Ю.Тарнавський [19, с. 374] і називає його «улюбленим традиціоналістичним поетом еміграції». З ним погоджується Г.Швець: «його (Барки – М.О.) поезія – то особливий світ релігійного покликання» [20, с. 219]. І ще – Барка «бездуховному, на його думку, модернізму протиставляє традиції християнства, фольклору, книжного староукраїнського письма» [20, с. 219].

У полеміці щодо модерністичного характеру Барчиної поезії цікавими, на наш погляд, є думки Г.Грабовича, який називає Василя Барку «другим (а для декого першим) герметистом української еміграційної поезії [7, с. 405], Ю. Лавріненка, для якого Барка «модерніст навіть на тлі наймодернішої поезії». Своєрідним секундантом такої полеміки виступає Ю.Барабаш, вказуючи на те, що «причетність Василя Барки до модернізму заперечує з властивою їй часто-густо категоричністю С.Павличко у книзі «Дискурс модернізму в українській літературі», вона зараховує Барку до «псевдомодерністів», називає його «ізолюваним від світу «генієм» діаспори, культурного гетто». На жаль, ці сторінки написано нашвидкоруч, дослідниця обмежується коментарем до окремих висловлювань поета, негуючи аналіз художніх текстів, що, річ ясна, позбавляє її висновки переконливості, й, по суті, унеможливорює предметну полеміку з ними» [4, с. 101]. У розмові зі С.Лучківим сам Барка якось сказав: «я народився символістом». Однак, спроба поставити Барку в рубрику поета-«символіста» означала б зменшення гіганта» [13, с. 82]. Барчині символи (та й уся його творчість) і справді «не підкоряються аналізу й раціональній логіці», Барка «вмирає в аналізі» [13]. З цим переконливим твердженням може погодитись лише той, кому вдалося віднайти ключ до розуміння не тільки барчиної поезії, а й його душі.

**Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямку.** Тож виникає слушне запитання: яке місце посідає поезія Василя Барки в українському літературному процесі? Чи варто досліджувати, аналізувати, писати про таке «далеке й близьке»? Варто. І не лише варто, а й нагально необхідно – спробувати прочитати те, що написав живий геній, свідок не лише «сонця шести крилих», становлення покоління шістдесятників, а й майже столітньої історії нашого народу. Прочитати й задуматись над тими моральними, етичними, філософськими проблемами, що постають зі сторінок поетичних збірок Василя Барки-Очерета. Задуматись і зробити певні висновки – хто ми є і куди йдемо? Чи стане у нас духу не втратити душу? Сьогодні сміливо можна твердити, що Барка – це поет з твердою життєвою позицією, життєвими переконаннями та принципами, це національно визначений та самоідентифікований поет, що живе заради свого народу, своєї далекої, але до болю рідної батьківщини. Це поет, що зумів вивести українську літературу на світові обрії, зумів заангажувати її місце серед розвинутих культур світу, заявивши про нездоланність її свободололюбного духу, громадянську позицію, патріотичність, вірність народним традиціям. Це поет, який синтезував кращі здобутки світової та вікові надбання української літератури. Це поет, який досить вміло, не штучно, а органічно поєднав у поезії мистецтво, філософію, релігію, пов'язав сакральне й буденне, міф та реальність, душу й тіло, думки та мрію, минуле та сучасне.



Отже, з огляду на вищесказане, робимо висновок, що поезія Василя Барки – це величезний, незвіданий до кінця пласт історії української культури, літератури. Аналіз, дослідження творчості Барки, його незвіданого універсуму, космосу, всесвіту лише набирає обертів і детальне вивчення його поезії ще чекає своїх дослідників. Справді, його час ще не настав, він в майбутньому. «Мій час настане після мого відходу в ХХІ столітті» [3, с. 648].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Астаф'єв О. Релігійна лірика української діаспори / О. Астаф'єв // Наша віра. – 1999. – №5. – С. 14–15.
2. Астаф'єв О. Стилі української еміграції: естетика тотожності / О. Астаф'єв // Українська мова та література (газ). – 2000. – № 39. – С. 3–4.
3. Барка В. Автобіографія / В. Барка // Українське слово: Хрестоматія літератури та літературної критики ХХ століття: у 4 кн. – Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 644–648.
4. Барабаш Ю. Трикирій Василя Барки / Ю. Барабаш // Сучасність. – 1998. – №№ 7–8. – С. 95–102.
5. Бойчук Б. Василь Барка / Ю. Бойчук // Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі. – К., 1995. – С. 21–37.
6. Бойчук Б. Рання поезія Василя Барки / Ю. Бойчук // Світовид. – 1998. – жовт.-груд. – С. 42.
7. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович – К., 1997. – 407 с.
8. Гринів О. Василь Барка як послідовник Григорія Сковороди / О. Гринів // Літературознавство: Третій Міжнар. конгрес україністів (Харків, 26–29 серп. 1996): [наук. доп.] / Міжнар. асоц. україністів, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; упоряд. Мишанич О. – К.: Обереги, 1996. – С. 325–331.
9. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андіївської / Д. Гусар-Струк // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 177. – С. 167–173.
10. Ігнатенко М.-Астаф'єв О. Про лірику української еміграції «не ложними вустами» / М. Ігнатенко / О. Астаф'єв // Слово і час. – 1999. – № №4-5. – С. 84–88.
11. Кейс В. Про «Свідка для сонця шестикрилих» (3 промови на святкуванні Василя Барки 22-го червня 1996 року) / В. Кейс // Світовид. – 1996. – № 4. – С. 68–72.
12. Кіндрась К. Відкритий океан Василя Барки, якому 16 липня виповнилося 93 роки / К. Кіндрась // Берегиня. – 2001. – Ч. 4. – С. 83–86.
13. Лучків С. «Океан» Василя Барки: у пошуках перекладу як творчості / С. Лучків; пер. з англ. В. Івашко // Світовид. – 1995. – Ч. 1(8). – С. 77–87.
14. Мовчан Р. Вершник неба в океані життя (Роздуми напередодні 90-ліття) / Р. Мовчан // Українська мова та література. – 1998. – 21-24 черв. – С. 1-4.
15. Павличко С. Василь Барка – дискурс псевдомодернізму / С. Павличко // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. – С. 336–347.
16. Плющ Л. Божественна літургія «Океану» / Л. Плющ // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 93–95.
17. Салига Т. У космічній гармонії: [про видатного укр. письменника, що проживає у США, В. Барку] / Т. Салига. – Львів: Каменяр, 1991. – С. 203–215.
18. Слабошпицький М. Із життєпису білого монаха. Василь Барка / М. Слабошпицький // 25 поетів української діаспори. – К.: Ярославів Вал, 2006. – С. 477–509.
19. Тарнавський О. Відоме й позавідоме / О. Тарнавський. – К.: Час, 1999. – 247 с.
20. Швець Г. Поняття модернізму в есеїстиці Василя Барки / Г. Швець // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірн. наук. праць. – Вип. Х. Спеціальний За ред. Я. Поліщука, Р. Тхорук та І. Захарчук. – Рівне, 2001. – С. 220–223.
21. Шевчук Г. Поезія Василя Барки / Г. Шевчук: [передмова] // Барка В. Білий світ. – Мюнхен, 1947. – С. 3–9.
22. Шерех Ю. Образ світу: між сном і статистикою (Василь Барка. «Рай». Роман) / Юрій Шерех // Юрій Шерех. Друга черга: Література. Театр. Ідеології; [упор. і авт. вст. ст. Юрій Шевельов]. – Кембридж (Массачусетс): Сучасність, 1974. – (Бібліотека прологу і сучасності). – 385 с.

УДК 821.161.2(09) (Леся Українка)

Ольга Боговін

### КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» У XX – XXI СТ.: ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ

*У статті простежено становлення та розвиток літературознавчих студій навколо драми Лесі Українки «Камінний господар» у XX – початку XXI столітті. Виокремлено основні тези досліджень твору неокласиками, радянськими літературознавцями, представниками діаспори та сучасними дослідниками драми.*

**Ключові слова:** образ Дон Жуана, «мандрівні» сюжети, канон літературознавчих інтерпретацій, полемічно-опозиційний дискурс.

*В статье прослежено становление и развитие литературоведческих студий вокруг драмы Леси Украинки «Каменный хозяин» в XX – начале XXI века. Выделены основные тезисы исследования произведения неоклассиками, советскими литературоведами, представителями диаспоры и современными исследователями драмы.*

**Ключевые слова:** образ Дон Жуана, «вечные» сюжеты, канон литературоведческих интерпретаций, полемично-опозиционный дискурс.

*The article deals with the formation and development of literary studies around Lesia Ukrainka's drama «The Stone master» during the XX – beginning of the XXI century. The thesis statements of neoclassics, Soviet literary critics, representatives of diaspora and modern drama researchers were determined.*

**Key words:** image of Don Juan, «travelling» plots, canon of literary interpretations, polemically oppositional discourse.

За життя Лесі Українки вийшло друком лише кілька критичних праць, присвячених її драмі «Камінний господар», зокрема стаття І. Франка [40] та рецензія М. Євшана [11]. Значний за обсягом доробок становлять дослідження, опубліковані відразу після смерті авторки в 64 томі «Літературно-наукового вісника» за 1913 р. [26]. У зв'язку з цими працями ще не доводиться говорити про повнокровне літературно-критичне осягнення драматичної спадщини Лесі Українки загалом і її «Камінного господаря», який було написано трохи більше як за рік до того, зокрема.

Свою концепцію драми Лесі Українки «Камінний господар» розробив Є. Ненадкевич у статті «Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі» [30]. Простеживши трансформаційний діапазон традиційних донжуанівських моделей від п'єси Т. де Моліно до драми української авторки, Є. Ненадкевич послідовно доводить тезу про оригінальність інтерпретації традиційного матеріалу Лесею Українкою. На відміну від радянських дослідників, які почергово зазначали вплив «маленької трагедії» О. Пушкіна на задум і загалом твір Лесі Українки, Є. Ненадкевич пише: «Міцна поетична індивідуальність письменниці реагує своєрідно на мистецьке навіяння Пушкіна. Зовнішньо – тематично Леся Українка скорилася тому навіянню, внутрішньо – енергійно «відштовхнулася»: спільно з пушкінськими героями – тільки імена, в образи вкладено цілком відмінний зміст, чітко викреслена своя «українська версія світової теми» [30, с. 25].

Послідовними дослідниками та знавцями творчості Лесі Українки були неокласики. Критична рецепція літературного спадку авторки стає предметом їх численних літературознавчих розвідок: «У цій письменниці вони побачили ту культурну Європу (Захід), яка їм імпонувала» [36, с. 23]. М. Зеров [15], М. Драй-Хмара [10], П. Филипович [39], М. Рильський [35] обстоювали широту творчої думки, високий інтелектуальний рівень, незвичний для української літератури кінця XIX – початку XX століття хроно-топічний каркас цілого переліку драм, – загалом загальноєвропейський контекст творів Лесі Українки супроти розповсюджених у той час закидів у бік авторки про відірваність її творчості від національного ґрунту, «екзотизм» сюжетів та характерів, «розпачливий» індивідуалізм [9], перенасиченість окремих творів, зокрема й драми «Камінний господар», чужорідними елементами. У своїй творчості неокласики також орієнтувалися на кращі зразки західноєвропейської літератури, тому, відчуваючи ідейну спорідненість з Лесею Українкою, намагалися розвінчати стереотипи щодо творчого спадку авторки. М. Драй-Хмара писав: «Після того, як їй стали приступні художні перлини всесвітнього письменства, після того як вона сама пережила могутній вплив Драгоманова й сама побувала в Європі та в країнах стародавньої східної культури, – тепер сюжети її стали ще різноманітнішими: вона бере їх і з староевропейського, і з староримського, і з часів раннього християнства, і з життя єгипетського, арабського, іспанського, американського і, нарешті, з доби Французької революції. Ми б не назвали це екзотичністю – термін цей,

хоч він і став загальноновживаним, мало пасує сюди, а – просто сказали б, що письменниця орієнтується на письменство європейське, світове» [10, с. 62].

М. Зеров у означенні європейської орієнтації Лесі Українки йде далі обережної оцінки М. Драй-Хмари, стверджуючи: «Лишимо осторонь досить далеких від нас вавілонян та єгиптян, зупинімося на греках і римлянах, на французьких та англійських революціонерах, – невже це для нас екзотика? Невже ми до такої міри відчужені од їх світогляду, мистецтва, суспільних ідеалів та громадських традицій, щоби не побачити в їх світі корінь нашого? [...] археологізм уяви був Лесі Українці чужий, як і справжній екзотизм з його виключним замилюванням до інакшого, далекого, в корені одмінного; що кінець кінцем її вавілоняни й єгиптяни мають сучасну психологію, а її американські пущі, середньовічна Іспанія, Рим і Єгипет – то тільки більш-менш прозорі псевдоніми її рідного краю» [15, с. 392]. Загалом думка про те, що віддалені в часі та просторі від тогочасної української дійсності події, зображені в низці творів Лесі Українки й зокрема в драмі «Камінний господар», слугували лише своєрідним «прикриттям», фоном, формою, насправді наповненою суто українськими темами, ідеями, проблемами, характерна для літературознавців-неокласиків. М. Рильський, заперечуючи історичний архаїзм драматичних творів Лесі Українки, наголошував на їх глибокій сучасності: «... в драматичних її поемах та п'єсах з давньогрецькою, давньоримською, староіспанською тощо проблематикою, в яких гостро лунала сучасність, як гостро лунала вона, скажімо, в Шевченкових неофітах чи у Франковому Мойсеї» [35, с. 280].

Поруч із роботами неокласиків, варто виділити працю іншого дослідника творчості Лесі Українки А. Музички [29]. Автор монографії дещо «соціалізує» твори Лесі Українки, загалом не йдучи в розріз з тенденцією трактування творчості авторки, запропонованої неокласиками. У цій праці, серед іншого, А. Музичка пропонує цікаву інтерпретацію драми «Камінний господар». Дослідник переосмислює твір з точки зору революційної естетики та соціалістичних ідей: «Ще краще виказана неможливість волі при класовім устрою в драматичній поемі «Камінний господар». Не можливо говорити про волю тим, що стоять на чолі класового суспільства. Господар, власник, пан мусить бути, мусить стати камінним. Дон Жуан, лицар всякої волі може ним бути тільки поза тією громадою, що викидає його з-поміж себе, й, живучи на самоті й ховаючись, він почуває себе вільним і незалежним» [29, с. 96]. Далі А. Музичка деконує драму у зв'язку з соціально-політичною ситуацією, що склалася в Російській імперії за часів Лесі Українки, порівнюючи автора маніфесту російської соціал-демократичної партії П. Струве, згаданого в листі Лесі Українки до О. Кобилянської, з Дон Жуаном: «Бо й сам Струве переходить з лицаря волі у камінного господаря» [29, с. 96].

Наступний період розвитку українського літературознавства розпочинається в 1930-ті рр. В історії Української РСР цей період позначений посиленням переслідувань та репресій, аж до відвертого терору, проти національно-свідомих представників української інтелігенції, діячів науки та культури. У тогочасному літературознавстві сформувався й утвердився єдиний метод соціалістичного реалізму. Усі ці події позначилися й на стані наукових досліджень творчості Лесі Українки: майже за двадцять років кільканадцять статей, передмови до видань творів і жодного спеціального дослідження, присвяченого драмі «Камінний господар».

Показовою в цьому сенсі є передмова О. Білецького [4] до Вибраних творів Лесі Українки в трьох томах, виданих у 1937 р., коли радянською владою було фізично знищено неокласиків разом з іншими представниками Розстріляного Відродження. Дослідник намагається аргументувати тезу «Леся Українка – пролетарська письменниця», доведення якої очевидно вимагалось владними структурами. У літературознавчих розвідках 1930-х рр. загалом, і в цій праці зокрема, було закладено тенденцію, у контексті якої пізніше, уже в 1950–80-х рр., сформувався своєрідний канон літературознавчих інтерпретацій творчого спадку Лесі Українки. Основними концептами канону були: Леся Українка – пролетарська письменниця, співачка досвітніх вогнів, дочка Прометея, полум'яний борець за права «гречкосіїв». Щодо драматичних творів авторки, О. Білецький писав: «Драматична творчість Лесі Українки – це справжня вершина її творчості. Нею вона остаточно порвала з ліберально-буржуазною течією української літератури – з національно-державною обмеженістю її сюжетів, і прийшла до світових тем, до хвилюючих і глибоких соціальних проблем» [4, с. XXI].

Наступний етап досліджень творчої спадщини Лесі Українки припадає на другу половину 1950-х – 1980-ті рр. У цей час публікації, присвячені дослідженню творчості Лесі Українки, витримані в дусі апологетики марксистсько-ленінської ідеології. Ці дослідження були покликані в першу чергу дати правильну оцінку радянським суспільством життя та творчості письменниці, її соціальним, естетичним, політичним та філософським поглядам. У радянському літературознавстві означеного періоду можна виокремити дві групи досліджень драматичної творчості Лесі Українки. До першої належать праці відверто прокомуністичної, проросійської спрямованості [28; 3; 34; 20; 33; 7; 12], у центрі уваги яких стоїть власне не аналіз творчості письменниці, а ствердження її соціалістичних поглядів на матеріалі творчості. Ідейний зміст драми «Камінний господар» тут спрощується до антитези «влада – воля», де «влада» – самодержавство, а «воля» – революція. Наприклад, В. Костюченко писав: «З великою художньою майстерністю показала Леся Українка властолюбство в «Камінному господарі». Про це вже говорить

символічна назва драми. Alegоричний образ камінної гори, що означає самодержавну владу, так вимаювано, що він ніби діє поруч з іншими образами-характерами драми. Камінна гора – воля і влада для Анни і Командора, слёзи і в'язниця для Долорес і лицаря волі Дон-Жуана» [20, с. 119].

Другу групу досліджень становлять праці А. Гозенпуда [5], А. Іщука [17], О. Бабишкіна (1963 р.) [2], Л. Кулінської [23], у яких акцент перенесено на детальний аналіз поетики драматичних творів Лесі Українки. Хоча ці дослідження загалом уписуються в магістральний напрямок розвитку радянських літературознавчих студій, присвячених творчості Лесі Українки, однак це не применшує їх наукової цінності в осягненні драматичної спадщини авторки. Щодо ідейного змісту драми «Камінний господар», до інтерпретації якого радянська цензура завжди ставилася з особливою пильністю, то дослідники в основному приходять до лояльного висновку про те, що в основі драми лежать загальнолюдські цінності: «Хто гнобить інших, хто прагне волі для поневолення інших людей, той неминуче стане зрадником волі. І Жуан, і Анна загинули тому, що вони зрадили світлі ідеали волі, а бажання влади поставили понад людську свободу» [2, с. 293].

Дещо осібно в цій групі стоїть праця А. Гозенпуда [5]. «Ідейна» лінія прописана тут досить пунктирно й дотично. Автор, зосереджуючись на безпосередній роботі з текстом, залучає до його аналізу широкий європейський контекст, указуючи на оригінальність інтерпретації традиційного сюжету Лесею Українкою. Дослідник першим звертає увагу на маскарадні елементи в структурі драми та їх значення для характеристики провідних образів-персонажів твору. Зауважує вплив на загальний план драми творчості Г. Ібсена, індивідуалізм якого не раз таврувався радянськими літературознавцями. А. Гозенпуд говорить про те, що образи героїв, розкриваючись, передусім, через драматичний діалог, індивідуалізовані: вони не є типами. Дослідник послідовно виокремлює засоби, завдяки яким Лесі Українці вдається досягти органічного поєднання традиційного матеріалу західноєвропейської літератури із новітнім змістовим наповненням у рамках авторського задуму. На тлі епохи ця праця постає сміливим кроком в утвердженні власної концепції драматичної творчості Лесі Українки.

Ще однією прикметою доби є виникнення своєрідного полемічно-опозиційного дискурсу, в основі якого лежать дослідження творчості Лесі Українки радянських та діаспорних критиків. З одного боку літературознавці «по цей бік кордону» викривали в представниках української діаспори зрадників і ворогів народу, які, на їхню думку, своїми «псевдопрогресивними» працями викривлюють справжню сутність драматичного спадщини Лесі Українки [28]. Критична ж рецепція драми «Камінний господар» в діаспорних студіях розвивається у руслі ідей М. Євшана, М. Драй-Хмари та М. Зерова, які наголошували на європейських джерелах цієї драми.

Помітною подією в діаспорних дослідженнях творчості Лесі Українки стало видання фундаментальної праці О. Косач-Кривинюк, сестри письменниці, «Леся Українка. Хронологія життя і творчості» [19] та наукового збірника літературознавчих статей Українського Наукового Інституту Гарвардського Університету [25], присвяченого 100-річчю від дня народження Лесі Українки. У збірнику було видруковано одразу кілька ґрунтовних праць, присвячених аналізу драми «Камінний господар»: М. Овчаренко «Два Дон Жуани – дві ідеї: Камінний господар Л. Українки і «Каменный гость» А. Пушкіна» [25, с. 89–108], С. Наумович «Камінний господар» і «Дон Жуан» [25, с. 109–123], А. Стебельської «Образи волі і рабства в драмах Лесі Українки» [25, с. 207–232]. У цих статтях дослідники, зіставляючи інтерпретацію традиційної донжуанівської моделі Лесею Українкою з аналогічними творами О. Пушкіна та Ж.-Б. Мольєра, приходять до висновку про незалежність та оригінальність драми української авторки, а також принципову відмінність змістового наповнення образів твору у зв'язку з реаліями української дійсності кінця XIX – початку XX століття.

Загалом поза Україною в 1950-х – 1980-х рр. творчості та індивідуальності Лесі Українки було присвячено значний обсяг праць, які досі часто залишаються поза увагою сучасних українських дослідників феномену «Леся Українка». Осягнення цього літературно-критичного матеріалу може становити перспективу не однієї спеціальної дисертації.

Новий період досліджень творчої спадщини Лесі Українки розпочинається в 1990-х рр.<sup>1</sup> й продовжується дотепер. Сучасні дослідники прагнуть сформувати нову концепцію драматургії Лесі Українки, принципово відмінну від попередньої радянської, віднайти таку теоретико-методологічну парадигму, яка відповідала б реаліям доби. Показовим явищем пошуків науковцями відповідної «системи координат» для аналізу драми Лесі Українки «Камінний господар» став збірник статей «Камінний господар» Лесі Українки та феномен Середньовіччя» (1998 р.) [18].

На цьому етапі з'являється ціла низка різноманітних текстологічних, джерелознавчих, історико-літературних, теоретико-літературознавчих праць, об'єктом досліджень яких є драма Лесі Українки «Камінний господар». Феміністичний погляд на драму сформувала В. Агеєва в монографії «Жіночий про-

<sup>1</sup> Прикметно, що першою дисертацією з дослідження творчості Лесі Українки, захищеною в незалежній Україні, було дослідження М. Зубрицької «Творчість Лесі Українки в оцінці «неокласиків» [16]. Цей факт, на нашу думку, є яскравим прикладом ситуації «розірваності традиції» в українському літературознавстві.



стір: Феміністичний дискурс українського модернізму» [1]. Інтерпретацію твору з позицій постмодерних студій подано в книзі Т. Гундорової «ПроЯвлення слова: дискурсія раннього українського модернізму» [6]. Психоеаналітичну теорію застосувала для аналізу тексту твору Н. Зборовська – «Моя Леся Українка» [14]. Цікавим явищем розвитку лесезнавства на сучасному етапі стала праця О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» [13], цінність якої полягає в першу чергу в провокації широкої дискусії навколо себе, а, відповідно, і навколо постаті Лесі Українки та вектора осягнення її творчості в сучасному українському літературознавстві. Також слід виокремити низку потужних досліджень міфопоетичного напрямку: О. Турган «Універсальні категорії в системі літературного твору» [38], А. Панькова, Т. Мейзерської «Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми» [31], Р. Кухара «До джерел Драматургії Лесі Українки» [24]. Екзистенціалістський підхід до аналізу драми Лесі Українки «Камінний господар» лежить в основі дисертацій О. Кузьми «Екзистенційна модель світу в драматургії Лесі Українки» [22], Н. Малютіної «Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки» [27], Л. Демської-Будзуляк «Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки» [8], Л. Скупейка «Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика)» [37]. С. Кочерга в монографії «Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз» [21] подає докладний культурно-семіотичний аналіз драми. Частковий аналіз драми з позицій міфокрити запропонував Я. Поліщук у монографії «Міфологічні горизонти українського модернізму» [32].

Отже, першою ґрунтовною працею в історії дослідження драми є стаття Є. Ненадкевича, у якій автор окреслив риси модернізованого «лицаря волі» й означив перегуки тексту твору з варіаціями донжуанівської теми в європейських літературах на рівні окремих мотивів. Неокласики, зараховували образ Дон Жуана до групи «мандрівних» образів, наскрізних для історії європейських літератур. А. Гозенпуд називав індивідуалізм як магістральну ознаку образів твору; позначив вплив на загальний план драми творчості Г. Ібсена. Група радянських дослідників драматургії Лесі Українки, (О. Бабишкін, В. Курашова, І. Журавська, Л. Полушкіна, Л. Кулінська) визначали антитезу «влада–воля», як основну бінарну опозицію твору, у межах якої вибудовуються семантичні дефініції компонентів драми; подали порівняльний аналіз творів О. Пушкіна та Лесі Українки. Діаспорна дослідниця М. Овчаренко виокремила у творі елементи «внутрішнього відштовхування» від драми О. Пушкіна. С. Наумович здійснила компаративний аналіз драми Лесі Українки та п'єси Мольєра, встановивши й описавши принципову та генетичну спорідненість цих творів та зазначивши їх розбіжність на рівні ідейного наповнення провідних образів.

На сучасному етапі розвитку українського літературознавства розглядалися такі аспекти драми: образи-персонажі у координатах фемінно-маскуліного дискурсу (В. Агєєва, Н. Зборовська), концепт «українське лицарство *fin de siècle*» (О. Забужко), мотив маскарадності, міфологема статуту, дзеркальний код (О. Турган), міфологема неволі–звільнення (А. Паньков, Т. Мейзерська), проблема свободи вибору (О. Кузьма), екзистенційний тип мислення (Н. Малютіна), екзистенційність прочитання опозиції воля–влада (Л. Демська-Будзуляк), семіосфера драми (С. Кочерга).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агєєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агєєва. – К. : Факт, 2008. – 360 с.
2. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки / Олег Бабишкін. – К. : Держ. вид., 1963. – 408 с.
3. Бабишкін О. Леся Українка. Життя і творчість / О. Бабишкін, В. Курашова. – К. : Вид-во худ. літератури, 1955. – 475 с.
4. Білецький О. І. Леся Українка та її твори / О. І. Білецький // Українка Леся. Вибрані твори : в 3 т. – К. : Держлітвидав, 1937. – Т. 1. Лірика. – С. V–LXIII.
5. Гозенпуд А. Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки / А. Гозенпуд. – К. : Мистецтво, 1947. – 302 с.
6. Гундорова Т. ПроЯвлення слова: дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 447 с.
7. Дейч А. И. Леся Украинка : критико-биографический очерк / А. И. Дейч. – Изд. 2-е, доп. – М. : Гослитиздат, 1954. – 176 с.
8. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : монографія / Леся Демська-Будзуляк. – К. : Академвидав, 2009. – 184 с.
9. Донцов Д. Поэзия индивидуализма / Д. Донцов // Украинская жизнь. – 1913. – № 10. – С. 21–28.
10. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість // Літературно-наукова спадщина / Михайло Драй-Хмара. – К. : Наук. думка, 2002. – С. 35–226.
11. Євшан М. Рецензія на І книгу творів видавництва «Дзвін» (Леся Українка. Твори. – К., 1911) / М. Євшан // Літературно-науковий вісник. – 1911. – Т. 56. – С. 611–614.
12. Журавська І. Ю. Леся Українка та зарубіжні літератури / І. Журавська. – К. : Вид-во АН УРСР, 1963. – 231 с.
13. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 3-є вид., випр. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

14. Зборовська Н. Моя Леся Українка : есей / Ніла Зборовська. – Тернопіль. : Джура, 2002. – 228 с.
15. Зеров М. Леся Українка // твори : в 2 т. / М. К. Зеров ; [упор. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 359–401.
16. Зубрицкая М. А. Творчество Леси Украинки в оценке «неоклассиков» : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Украинская литература» / М. А. Зубрицкая. – К., 1991. – 16 с.
17. Ішук А. Леся Українка: критико-біографічний нарис / Арсен Ішук. – К. : Держ. вид-во худ. літератури, 1950. – 115 с.
18. Камінний господар Лесі Українки та феномен Середньовіччя : зб. наук. праць / [ред. Я. Поліщук та А. Криловець]. – Рівне : Перспектива, 1998. – 103 с.
19. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 928 с.
20. Костюченко В. Гартоване слово: з естетичних поглядів Лесі Українки / В. Костюченко. – К. : Дніпро, 1968. – 141 с.
21. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / Світлана Олексівна Кочерга. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 656 с.
22. Кузьма О. Екзистенційна модель світу в драматургії Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / О. Ю. Кузьма. – Івано-Франківськ, 2009. – 23 с.
23. Кулінська Л. П. У світі ідей та образів: особливості поетики драми Лесі Українки / Л. П. Кулінська. – К. : Дніпро, 1971. – 223 с.
24. Кухар Р. До джерел Драматургії Лесі Українки / Р. Кухар. – (Література української діаспори; вип. 24). – Ніжин, 2000. – 268 с. – .
25. Леся Українка 1871–1971 : зб. пр. на 100-річчя поетки постійної конференції українських студій при Українському Науковому Інституті Гарвардського Університету / [ред. кол. : Б. Романенчук, І. Пеленська, А. Стебельська]. – Філадельфія : B&B Printing Service, 1971. – 400 с.
26. Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – С. 12–70.
27. Малютіна Н. П. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки / Н. П. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2001. – 80 с.
28. Микитась В. Л. Проти фальсифікацій спадщини Лесі Українки / Василь Лазаревич Микитась. – К. : Наукова думка, 1974. – 160 с.
29. Музичка А. Леся Українка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість / А. Музичка. – Одеса : Держ. вид-во України, 1925. – 108 с.
30. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі / Євген Ненадкевич // Українка Леся. Твори / [за ред. Б. Якубського]. – К. : Книгоспілка, 1929. – Т. XI. – С. 7–42.
31. Паньков А. І. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми / А. І. Паньков, Т. С. Мейзерська. – Одеса : Астропринт, 1996. – 76 с.
32. Поліщук Я. Міфологічні горизонти українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 391 с.
33. Полушкіна Л. С. Невмируща драма («Камінний господар» Лесі Українки) / Л. С. Полушкіна. – К. : Мистецтво, 1972. – 118 с.
34. Ривкіс Я. Проблеми нового методу і принципів зображення народу в критичній спадщині Лесі Українки : Окремий відбиток / Я. Ривкіс // Наукові записки Житомирського пед. ін-ту ім. І. Я. Франка. – 1962. – Т. XXI. – С. 59–92.
35. Рильський М. Лірика Лесі Українки // Твори : в 3 т. / Максим Рильський – Т. 3. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1956. – С. 278–292.
36. Сірик Л. Неокласици та європейськість Лесі Українки / Людмила Сірик // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. / [ред. кол. Жулинський М. та ін.]. – Луцьк : Вежа, 2008. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 23–47.
37. Скупейко Л. Неоромантизм Лесі Українки (Рецепція. Концепція особистості. Міфопоетика) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література», 10.01.06 «теорія літератури» / Л. І. Скупейко. – К., 2009. – 37 с.
38. Турган О. Д. Художній світ творів літературного модернізму : універсально-культурний аналіз / О. Д. Турган // Турган О. Д. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : монографія / О. Д. Турган, Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2008. – С. 19–186.
39. Филипович П. Леся Українка // Літературно-критичні статті / Павло Филипович. – К. : Дніпро, 1991. – С. 105–108.
40. Франко І. Леся Українка / І. Франко // Літературно-науковий вісник. – 1898. – Т. III. – С. 6.

УДК 81'161.2 373.43

Ірина Бабій

**ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ – КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ СТИЛЮ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ)**

*Стаття присвячена розгляду іменникових індивідуально-авторських неологізмів, які функціонують у малій прозі М. Вінграновського. Проаналізовано семантику, творення і стилістичну роль іменникових лексичних новотворів. Виявлено основні способи їх творення – суфіксація і складання. Звернено увагу на оцінно-експресивну функцію авторських неологізмів.*

**Ключові слова:** індивідуально-авторський неологізм, новотвір, лексична інновація, неолексема, складне слово, композит, юкстапозит.

*В статье рассматриваются индивидуально-авторские новообразования-существительные, которые функционируют в рассказах Н. Винграновского. Проанализированы семантика, образование и стилистическая роль новообразований-существительных. Выявлены основные способы их образования – суффиксация и сложение. Обращено внимание на оценно-экспрессивную функцию авторских неологизмов.*

**Ключевые слова:** индивидуально-авторский неологизм, новообразование, лексическая инновация, неолексема, сложное слово, композит, юкстапозит.

*The article is devoted to the author's individual noun neologisms which function in the stories and narratatives of M. Vingranovsky. The semantics, formation and stylistic role of noun lexical neologisms are analysed. Suffixation and composition were discovered to be the main ways of their creation. Special attention was paid to the evaluative-expressive function of the author's neologisms.*

**Key words:** individual author's neologism, neologism, lexical innovation, neo-lexeme, complex word, composite, jukstaposite.

Художній світ Миколи Вінграновського є неординарним і непересічним явищем в українському письменстві. За словами дослідниці Л. Тарнашинської, М. Вінграновський – «один із тих шістдесятників, хто стрімко й тріумфально ввійшов у літературу й залишився у ній назавжди як цілком неповторне художньо-естетичне явище, поціноване, але ще не розкотоване належним чином українським літературознавством» [6, с.282]. Творчість письменника, естетика його слова, виплекана і вибудована на народній пісні, на народному мовленні, окрилена довженківським духом, хвилює й заворожує, примушує співпереживати з героями, виховує любов до рідної мови, до рідного краю. М. Вінграновський майстерно використовує словникове багатство української мови, але водночас шукає індивідуальні стилізові форми та засоби втілення ідейно-художнього задуму. Одним із таких шляхів є створення власних лексем, збагачення мовного простору творів.

Індивідуально-авторське словотворення здавна викликало науковий інтерес. У галузі неології відомими дослідниками є В. Русанівський, Н. Сологуб, Г. Вокальчук, В. Чабаненко, О. Стишов, Ж. Колоїз, А. Мойсієнко, Г. Сюта, В. Герман, Н. Адах та ін. Індивідуально-авторську номінацію М. Вінграновського у поезії досліджувала Г. Вокальчук [3]. Предметом нашого розгляду будуть авторські неологізми, вжиті у прозових творах письменника. Відсутність подібних праць зумовлює актуальність дослідження.

**Мета** нашої розвідки – описати й проаналізувати семантику, творення та стилістичну роль іменникових індивідуально-авторських номінацій у малій прозі М. Вінграновського, виявити особливості ідіостилу. **Матеріалом** послужать усі повісті й оповідання письменника («Манюня», «Сіроманець», «Первінка», «Літо на Десні», «Кінь на вечірній зорі» та ін.), в яких автор широко презентує новотвори.

Іменникові індивідуально-авторські лексичні неологізми, виявлені у малій прозі М. Вінграновського, можна об'єднати у кілька лексико-семантичних груп.

1). Найчисельнішу становлять назви осіб, що характеризують особу за такими ознаками:

– рід занять, діяльність: **вояк-мисливець, привид-начальник, напарник-гикавка, мореборець, розшуканець, шубовсни** (...вони прийняли мене, очевидно, за якогось свого привида-начальника, якого вони боялися... (с.19); Його заячі очі охопили одразу всіх – і начальство, і Дузевих мореборців, і дядьків та тіток... (с.49); Я став тим самим жовто-сіро-зеленим гелікоптером, що на очеретяну Кодиму при-тарабанив вояк-мисливця (с.15));

– внутрішні якості, властивості: **морелюб, лизунчик, непримиренець, громадянин-мирянин, бабо-вал, баболеж, бабоніч, Магдо-дур, Магдо-вал, Магдо-леж, Магдо-ніч, дурнобіг** (В головах Дузевих морелюбів, наче розірвалися бомби... (с.51); – ...але-але – і Всесвітнім! – видихнув непримиренець. – Хай



живе Всесвітній День Буряка! (с.37); – *Поважаю ваше батьківське піклування, – відповів я шановному громадянину-мирянину...* (с.53));

– розумові здібності, інтелект: *дурбило, придурчик* (Одна лиш лисиця... облизується і грає малиновими східними очима: так-так, *придурчику* двоногой і цивілізований, лякай їх усіх... (с.185));

– зовнішній вигляд, риси портрету, частини тіла тощо: *кулаки-басюрища, руки-краби, вуса-щіточки* (Непоспіхом ті *кулаки-басюрища* обійняли білесенькі кофточки своїх темно-вишневих гарнень (с.51); ...завітрячив перед батьковим носом розпареними *руками-крабами* і так замумумкав (с.265));

– узагальнювальна оцінка особи – оцінно-експресивні позначення: *черешеньки-вишеньки, вишеньки-черешеньки-степовички, хлопці-орли-басюри, гепкало, дівчина-мати, тараторка, дідок-кислячок, нюхлядь, Мумумкало, голодранція* (–...А *вишеньки-черешеньки-степовички!* Закачаєшся! На одній комсомолочці з прапором і медаллю я мало не оженився! (с.52); І тієї ж миті з-під скатертини, з-під столу, ...постали чорновусі *хлопці-орли-басюри!* (с.49); – Такого падла, як ти, на БАМі близько нема. Таку *нюхлядь*, як ти, гад пересучений, свинство собаче, – ах!.. (с.233));

2). Назви тварин, птахів: *кріт-землюшник-музикант, коник-хлопчик, блискавка-куля-вибух-Манюня, баришня-коза, танка-ворона, лелека-каліка* (... цей *коник-хлопчик* (Орлик) зловив у свої придоджені очі сороче гніздо... (с.6); Перед своїм та сусіднім племенем *коти-землюшники-музиканти* зібралися під моїм возом на штик лопати в землі... (с.32); Тепер та *блискавка-куля-вибух-Манюня* допливала до мене (с.40); Одна така *танка-ворона* каркнула так, що я відкрив очі (с.122));

3). Назви рослин, плодів, квітів: *квітка-голова* (будяка), *буряк-лев, будяк-цар, кавунчик-туманець* (Посередині моріжжа... малиноюю *квіткою-головою* цвів старий довгов'язий будяк (с.8); За сяйливим оркестром, транспорантом та *буряком-левом* тримало напрям районне начальство (с.33); Я здогадався, кого стеріг цей нерухомиий *будяк-цар*: він вичікував своїх ворогів (с.119));

4). Назви предметів, машин, речовин: *чарка-відро, клумаки-горби, папуга-кеп, медалька-блешенька, плюші-жакети, бурячиха-три гички, первак-веселуха, красотуля-амфібія, теліпальці-кульчики* (Лише свою я перекинув одразу, а Манюня зі своєї *чарки-відра* смотала й смотала (с.17); Я ступив на сидіння, настроїв на косу свого *папу-кепа*... (с.29); Взявши одну таку миловидну *медальку-блешеньку* з гачком-трійчаком, я приколов її до сірої роби Дузя (с.43-44); ...на підносах тримали трілітрові бутелики з п'ятдесятиградусним народним напоєм під назвою «*бурячиха-три гички*» (с.50); Вона, видно, й сама вже гарненько хильнула *первака-веселухи*, бо вжарила так... (с.50));

5). Назви явищ природи, її стану, пір року: *сніг-зима, водолий, хмарювання* (– Бабо, – казав я, – станьте мені сьогодні квіткою, бо надворі *сніг-зима*, а я вже хочу весни (с.303); Цієї ж осені були залиті таким *водолиєм* (с.208); На небі було «молоко» – легкі марльові хмари. Не страшно. З таким *хмарюванням* ще можна миритись (с.228));

6). Назви будівель, приміщень, машин тощо: *печеричка-хата, печеричка-село, схованка-халабуда* (Але воно вже загуло і забило на все село, що *печерички-хати* повлазили в землю мало не з вікнами... (с.31));

7). Назви збірних понять: *собаконаселення, всьогосвіття* (Хрещатик оглушений мовами *всьогосвіття* і політий інтернаціональним потом... (с.211); Сіроманця обступило в бузку все *собаконаселення* району (с.101));

8). Назви абстрактних понять – назви дій, станів, процесів та їх результатів: *виткиво, лупанина, похльост, перецокіт, пошерх, розхилина* (Маня хотіла було прилягти на квітчасте *виткиво* луку і слухати... (с.187); Я підняв голову: *невже пішла, невідже все, бо від того річчиного дикого похльосту* (с.110).

Аналіз дериваційної структури іменникових лексичних інновацій М. Вінграновського, виявлених у малій прозі, дозволяє констатувати, що домінують суфіксальний спосіб та спосіб складання при творенні неолексем. Велику групу становлять композитні іменники, утворені словоскладанням. Такі юкстапозити є поєднанням двох іменників і виражають:

а) відношення за спільністю призначення: *чарка-відро, схованка-халабуда*;

б) схожість, однотипність компонентів:

– за кольором: *папуга-кеп, квітка-голова*;

– за формою: *клумаки-горби, руки-краби, вуса-щіточки, печеричка-хата, печеричка-село*;

– за видом: *черешеньки-вишеньки* (вид ягід);

в) матеріал виготовлення: *медалька-блешенька, плюші-жакети*;

г) оцінно-експресивне забарвлення:

– позитивне: *красотуля-амфібія, буряк-лев, будяк-цар*;

– негативне: *дідок-гнойовичок* (у таких юкстапозитах один із компонентів є емотивним іменником).

Як правило, індивідуально-авторські юкстапозити М. Вінграновського побудовані на основі двох твірних іменників (*привид-начальник* ← привид, начальник; *квітка-голова* ← квітка, голова; *буряк-лев* ← буряк, лев та ін.), однак у малій прозі письменника ми виявили кілька складних іменникових неолексем, дериваційною базою яких виступає три і навіть чотири твірні компоненти, а саме: 3 – *вишеньки-черешеньки-степовички* ← вишеньки, черешеньки, степовички; *кріт-землюшник-музикант*



← кріт, землюшник, музикант; 4 – *блискавка-куля-вибух-Манюня* ← блискавка, куля, вибух, Манюня та ін. Варто зауважити, що такі юкстапозити (із трьох, чотирьох компонентів) рідко зустрічаються у художній мові письменників, їх наявність в індивідуально-авторському лексиконі М. Вінграновського є особливістю письменницького стилю.

Оригінальним видається поєднання двох компонентів у слові *бурячиха-три гички*. Незвичайністю форми і поєднанням слів з різними смисловими асоціаціями привертає до себе увагу й трикомпонентний новотвір *хлопці-орли-басюри*, в якому один із компонентів (орли) позитивно конотований, а інший (басюри) – негативно конотований.

Більшість авторських неологізмів М. Вінграновського відтворює народне мовлення, містить розмовний характер, наприклад: *первак-веселуха, дідок-гнойовичок, клумаки-горби, бурячиха-три гички* та ін.

Невелика група складних неолексем письменника утворена способом складання із суфіксацією (*морборець* ← море боротись + суфікс -ець; *всьогосвіття* ← весь світ + j(a)) та способом складання з нульовою суфіксацією (*морелюб* ← море любити + *Ос*; *бабовал* ← бабу валити + *Ос*; *Магдо-леж* ← Магда, лежати + *Ос* та ін.).

Переважає більшість простих за структурою індивідуально-авторських неологізмів М. Вінграновського утворена суфіксальним способом. Продуктивними суфіксами тут виступають -ець-, -ик/-ник-, -к(а), -ик/-чик (*розшуканець* ← розшуканий, *непримиренець* ← непримирений, *шубовсник* ← шубовснути, *тараторка* ← тараторити), за допомогою яких утворені назви осіб. Непродуктивні суфікси -ив(о), -ин(а): *виткиво, лупанина*.

В авторському лексиконі М. Вінграновського наявні іменники, утворені нульсуфіксальним способом, наприклад: *перецокітØ* ← перецокати, *пошерхØ* ← пошерхотіти, *похльостØ* ← похльостати. Зовсім не виявлено авторських неологізмів, утворених за допомогою префіксального, префіксально-суфіксального та інших афіксальних способів. Не знайдено й аббревіатур.

Творчість М. Вінграновського – феноменальне явище в українській літературі II половини ХХ ст., джерелами якої є багате народне мовлення українців, народна пісня, яскраве образотворення та потужна енергетика рідної мови. Як зауважує дослідниця Л. Тарнашинська, М. Вінграновський «виробляв власну поетичну культуру, що виростала на його культурі почуттєвій, естетичній, родовій, ментальній – остання була повною мірою обумовлена тими етнопсихологічними чинниками, які й формують українську ментальність, специфіку поетичного мислення» [6, с.306]. За словами І. Дзюби, М. Вінграновський «і в прозі поет. Його слово не повідомляє, не описує, і не змальовує, а творить неповторну мить переживання світу». «Та не лише в життєвій правді, глибокому психологізмі неповторність прози М. Вінграновського, а насамперед в її надзвичайній пластичності» [5, с.14]. Одним із засобів влучності письменницького слова, точності та багатства образотворення у художній прозі М. Вінграновського є індивідуально-авторські лексичні неологізми, які рідко виконують тільки зображальну роль, значно частіше авторським неолексемам властива оцінно-експресивна роль.

М. Вінграновський – яскравий представник письменників-шістдесятників, неофітів-шістдесятників, як їх називали. Це був період активних стильових пошуків для художнього відтворення світу свободи, правди, пошуків самовираження. М. Вінграновський – тонкий психолог, весь навколишній світ у його повістях та оповіданнях письменник зображує, пропускаючи через психологічну призму відчуттів, почуттів, світосприймання своїх героїв, а часто це діти, чисті й відкриті душі. Героями оповідань нерідко є звірі, птахи, рослини, які теж наділені чуттєвою сферою. Їх зображення у М. Вінграновського переплітається із зображенням людини, поряд з їх назвою письменник уживає назву людини. Це помітно у виявлених нами авторських неологізмах, а саме: *коник-хлопчик*, кріт-землюшник-музикант, *бариння-коза, лелека-каліка* та ін. Хоча і навпаки – світ фауни і флори автор застосовує у найменуваннях людей: *вишеньки-черешеньки, вишеньки-черешеньки-степовички* (про дівчат); *хлопці-орли-басюри, дідок-кислячок* та ін.

М. Вінграновський як син свого часу влучно відтворює реалії тодішньої дійсності, тодішні пріоритети. Події у його прозових творах відбуваються в основному в українському селі на фоні чарівної і мальовничої української природи, яка у письменника оживлена й одухотворена. Для реалізації ідейно-художнього задуму М. Вінграновський створює власні неолексеми, які часто фігурують у характеристиках людей. У повісті «Манюня» автор описує святкування популярного на той час у селі свята «Всесвітнього Дня Буряка», на котрому прославлявся й оспівувався «*буряк-лев*», як називає автор. Дівчат із транспорантами, з буряком у руках, які крокують попереду колони, письменник називає *вишеньками-черешеньками-степовичками*, одягнені вони у *плюшах-жакетах*, модних у той час.

Хлопців-моряків, які випадково проїжджали попри село і потрапили на свято, автор називає *морборцями, морелюбами, хлопцями-орлами-басюрами з кулаками-басюрищами*. У творі багато й інших авторських найменувань осіб, а саме: *привид-начальник, напарник-гикавка, непримиренець* та ін. На святковому столі – *первак-веселуха, бурячиха-три гички*.

З виразною оцінністю у цій повісті ужито неолексеми *бабодур, бабовал, баболеж, бабоніч* на позначення чоловіка-бабія, хоча зауважимо, що іменник *бабодур* не зафіксовано у словниках української

мови, але ми його виявили у творах М. Стельмаха. З аналогічними смисловими асоціаціями тут же функціонують неологізми *Магдо-дур*, *Магдо-вал*, *Магдо-леж*, *Магдо-ніч*. Наведемо уривок із повісті, де функціонують ряди аналізованих лексем. Це діалог між закоханими, поданий із гумором, грою слів:

– *Дури́світ* – *о хто ти є! І в це я тепер повірю! А ще ти є бабодур!*

– *Хто-хто?*

– *Бабодур, бабовал, баболеж, бабоніч...* – зашепотіла вона й дрібно задихала мені під шиєю у сорочку.

– *Я, Магдо, і справді не лікар і не ворожбит, і не шпійон, і не затурканий дипломат! Я, знаєш, хто я? Я – Магдо-дур, Магдо-вал, Магдо-леж, Магдо-ніч, я тебе, Магдо, ...*

Негативна оцінність виразно простежується в неологізмах *дурнобіг*, *дурбило*, *придурчик*, *генкало*, *тараторка* на позначення осіб, наприклад: *Мер...*: – *Не той тепер кінь пішов! «Той, – подумала лисиця, – це ти, старе генкало, не те!»* (с.189).

Загалом індивідуально-авторські неологізми, виявлені у малій прозі М. Вінграновського, є семантично прозорими і побудованими за традиційними моделями українського словотворення. Вони презентують багаті семантико-естетичні можливості української мови, засвідчують майстерність Вінграновського-художника і Вінграновського-психолога.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел / В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003. – 1440 с.
2. Вінграновський М.С. Вибрані твори: У 3 т. – Т.3.: Повісті й оповідання / М. Вінграновський. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.
3. Вокальчук Г.М. Неологічна палітра Миколи Вінграновського / Г. Вокальчук. – Словотворчість шістдесятників. Ліна Костенко. Микола Вінграновський. Збірник наук. праць. – Острог: Вид-во НаУ «Острозька академія», 2010. – 178 с.
4. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1970-1980.
5. Сологуб Н.М. «Кінь на вечірній зорі» (Мова художньої прози М. Вінграновського) / Н. Сологуб // Культура слова. – Вип.75. – К., 2011. – С.20-27.
6. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетичний аспекти) / Л. Тарнашинська. – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.

УДК 821.161.2 – 31

Тетяна Веретюк

## ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В ПОВІСТІ ІГОРЯ МУРАТОВА «ЖИЛА НА СВІТІ ВДОВА»

*Стаття присвячена проблемі дослідження образу жінки-матері у повісті Ігоря Муратова «Жила на світі вдова», творчість якого відзначається високою художньою досконалістю, а тема всепоглинаючої любові й поваги до жінки-матері проходить через усю творчість митця. Для митця образ жінки-матері є важливою гранню авторського бачення та сприйняття світу.*

**Ключові слова:** образ, жінка, матір, берегиня, батьківщина.

*Статья посвящена проблеме исследования образа женщины-матери в повести Игоря Муратова «Жила в мире вдова», творчество которого отличается высоким художественным совершенством, а тема всепоглощающей любви и уважения к матери является одной из самых важных в творчестве писателя. Для Игоря Муратова образ женщины-матери является важной гранью авторского видения и восприятия мира.*

**Ключевые слова:** образ, женщина, мать, берегиня, родина.

*This article is devoted to the study of the image of woman-mother in the story of Igor Muratov «Widow lived in the world», whose works are of high artistic perfection, and the theme of all-consuming love and respect for the mother is one of the most important in writer's creativity. For Igor Muratov image of woman-mother is an important facet of copyright vision and perception of the world.*

**Keywords:** image, woman, mother, custodian, homeland.

У шістдесяті роки відбулося загальне поживавлення літературного, мистецького та наукового життя в Україні, що було відгомонам глобальних зрушень у політичному, соціальному та культурно-мистецькому житті людства. У ці роки відбувалась не тільки рішуча боротьба за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, а й виникнення нових продуктивних тенденцій в українському літературному процесі, піднесенні загального ідейно-художнього, інтелектуально-філософського рівня в мистецтві, час творчого оновлення, «третього цвітіння» старших майстрів пера, серед яких був й Ігор Муратов [5, с. 21].

Основним об'єктом творчості таких письменників стає поглиблення історизму (окупація, боротьба й побут військовополонених, життя тилу, осмислення особистого досвіду письменників-фронтовиків), гостра морально-етична проблематика. Окрім того, посилюється увага до відтворення внутрішнього світу персонажів, психологічної мотивації їхніх учинків, відкидаються заексплуатовані сюжетно-композиційні схеми з обов'язковим «чорно-білим» поділом героїв на лише «позитивних» та «негативних» [6, с. 136].

У 1960-тих роках побачила світ низка прозових творів, кожен з яких, за словами В. Дончика, порушував «ту чи іншу цілком самостійну, не запозичену, не надуману, а винесену з життя живого важливу суспільну проблему» [3, с. 25]. Серед них було дві повісті Ігоря Муратова «Жила на світі вдова» (1960 р.), «Свіже повітря для матері» (1962 р.).

Ця розвідка присвячена аналізу образу жінки-матері в повісті Ігоря Муратова «Жила на світі вдова», що дозволить не лише дослідити кризь призму життєвих, художніх позицій митця, погляди письменника на жінку як самостійну особистість, а й осмислити художню концепцію героїні у системі духовних цінностей українського народу шістдесятих років ХХ ст.

Особливе місце у прозовій спадщині Ігоря Муратова займають образи жінок, які то проходять наскрізно ниткою через увесь текст художнього твору («Жила на світі вдова», «Свіже повітря для матері», «Дорога до сина»), то з'являються епізодично в окремих розділах («Буковинська повість», «Сповідь на вершині», «Саксаганські портрети»). Кожен жіночий образ має певні індивідуальні риси, щоправда, подекуди вони не завжди художньо довершені.

«Жила на світі вдова» – твір, що зображує різні погляди на життя, різне ставлення до нього, героїв, кожен з яких по-своєму сповідує філософію життя і своєю поведінкою відстоює її. На думку М. Ільницького, у повісті маємо «два полюси, навколо яких і встановлюється відповідне силове поле, два критерії оцінки людей: з одного боку – висока людяність і мужність, втіленням якої є Уляна Дунай, з другого – нищість і демонічне пристосовництво, уособлене в образі Всеволода Охтирського» [4, с. 14–15].

Уперше ми дізнаємося про Уляну від подружжя Дунаїв, Петра Петровича та Тетяни Гордіївни, які під час окупації знаходяться у «глухому уральському містечку» [7, с. 298]. Кожен з них згадує свого сина Тараса, якого залишили для підпільної роботи у Харкові, та його дружину Уляну. І хоча «Петро

Петрович і Тетяна Гордіївна були проти того, щоб батьки накидали дітям свою волю в такій справі, як вибір подруги життя» [7, с. 230], проте «не могли ж вони танцювати від радості, побачивши в своєму домі Уляну! Отож і зустріли невістку з тою холодною ввічливістю, що часом гірша, ніж одверта ворожість» [7, с. 230].

Зовнішність Уляни також подається через спогади Петра Петровича: «Губи в Уляни товсті, наче трохи припухлі, а вона ще їх густо фарбує – нічого, крім губ, на обличчі не видно. Очі, хоч і гарні, але якість недобрі, насторожені, гострі...» [7, с. 301].

Дізнавшись, що Харків звільнено, Петро Петрович пише додому листа, а, отримавши відповідь, не знає як повідомити дружину й доньку про загибель Тараса. Проте він «ні разу, ні разу не подумав: а як Уляна зустріла цю страшну звістку? Плакала? Скаржилася на долю? Чи, може, так само, як Тетяна Гордіївна, мовчала, коли треба було дати волю сльозам?» [7, с. 304].

Автор устами головної героїні неодноразово стверджує, що до загибелі Тараса Уляна постійно плакала: «у найкращі дні, коли для сліз і причин не було, Уляна часом любила поплакати. Образиться на свекра або свекруху, приревнує на вечірці в гостях чоловіка – відразу ж і в сльози. Недарма її змалку дражили ревухою» [7, с. 338–339], а після його смерті «зовсім розучилася плакати. З сухими очима вийшла вона з повітового гестапо, коли останній раз бачила свого Тараса, привезла йому того хрестика, що розлучив їх навіки» [7, с. 338–339].

Сцена героїчної загибелі Тараса подана у творі через спогад Уляни, «вважає силою волі й самовладанням цієї простої жінки» [4, с. 15]. Уляні вистачає сили волі не виказати батькам чоловіка таємницю його смерті і виховувати дітей, долаючи без нарікань життєві незгоди і труднощі.

Леонід Бондаренко, друг сім'ї Дунаїв, у якого під час війни загинула вся сім'я, у своєму листі зазначав, що «Тарас в ній [Уляні] побачив щось інше. Він побачив у ній ту чарівну звичайність, без якої давно б у наш шалений вік задихнулося людство. Я збагнув це, й Уляна стала моїм символом віри!» [7, с. 324].

Сестра Тараса Галинка, розмірковуючи про загибель брата, звернула увагу на те що, «у батькових буркятливих зауваженнях з приводу непорядків у домі, в материній незмінній звичці читати за обідом газети, нарешті в тому, як вони ставилися до Галинки, чутлива дівчинка впізнала багато такого, що було й раніше, до того, як у родині дізналися про загибель Тараса» [7, с. 386] і хоча Уляна «теж робила свою звичну роботу: варила обід, прала білизну, годувала Івася й Тетянку, прибирала в хаті», проте Галинка знала, що «вона пам'ятає про Тараса весь час» [7, с. 387].

Ігор Муратов показує надзвичайну працьовитість Уляни, відповідальність та принциповість по відношенню до роботи. Під час повсякденної поведінки Уляна керується обов'язком перед Батьківщиною, саме тому вона залишається з чоловіком і дітьми в окупованому місті, зберігаючи його таємницю: «Спершу здалося, що не так буде й важко берегти Тарасову таємницю. Тримай собі, Уляно, язика за зубами, та й годі. Аж воно, те мовчання, таким соромом проти неї обернулось, хоч у хаті себе замуруй, щоб не дивитися людям у вічі» [7, с. 340].

По війні Уляна пішла працювати на тракторний завод у ливарний цех водієм автокара, хоча до війни працювала на цегельному заводі: «думку про повернення на цегельний завод вона покинула давно, бо стара спеціальність забулась, а вчитися спочатку не хотілось на очах у товаришів, які стали за ці роки майстрами» [7, с. 433].

Доволі часто у повісті «Жила на світі вдова» письменник використовує внутрішній монолог для саморозкриття персонажа або для відтворення внутрішнього світу героя завдяки міркуванням про нього іншого персонажа. Досить промовистим з цього погляду є момент повернення сім'ї Дунаїв – ««Як вона могла здогадатися, що ми саме сьогодні приїдемо? – здивувалася Тетяна Гордіївна. – Ми ж написали в листі, що десь між десятим і двадцятим...» І тут же відповіла собі: «Ждала. Всі ці дні ждала. По кілька разів на день виходила з дітьми то сюди, то на станцію і виглядала своїх. Так. Своїх...»» [7, с. 380]. Ми бачимо, що Велика Вітчизняна війна внесла зміни в «психодинаміку» Уляни, в її розуміння світу і своєї ролі в ньому [2, с. 151].

Так, жінка, яку вважали звичайною, навіть примітивною, проявила таку силу волі, таке розуміння свого обов'язку, таке глибоке, істино народне розуміння смислу людського подвигу, які, на думку Ю. Барабаша, підносять її образ до висоти справжнього героїзму [1, с. 258].

Отже, Уляна Дунай – це своєрідний образ-символ матерів, яким судилося у воєнний час знаходитися на окупованій території, з чоловіком-підпільником та маленькими дітьми, далі – пережити смерть чоловіка, а після відступу окупантів доглядати і виховувати своїх дітей без чоловіка й нести тягар відповідальності за відновлення зруйнованого війною господарства.

Ігор Муратов розкриває образ жінки-матері багатогранно, показуючи Уляну то в щоденній праці, то в господарських клопотах, то в стосунках з родиною свого чоловіка та дітьми, сусідами, сільською громадою, товаришами по роботі, а також в її думках і спогадах. Для автора, Уляна – це любляча матір своїх дітей, берегиня родинного вогнища, постійна трудівниця, котра виснажена працею й турботами.

Тож І. Муратов створив повноцінний образ жінки-матері, який захоплює своєю багатогранністю, яскравим характером та непересічним світоглядом.



**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Барабаш Ю. О народности / Ю. Барабаш. – М., 1970. – 368 с.
2. Волинський К. В пошуках героя. Проблеми героя в сучасній українській прозі / К. Волинський. – К., 1964. – 278 с.
3. Дончик В. Час і його обличчя. Літературно-критичні нариси / В. Дончик. – К., 1967. – 247 с.
4. Ільницький М. Художній літопис часу / М. Ільницький. // Муратов І. Твори: у 4-х т. – К., 1982. – Т. I. – 1982. – С. 5–18.
5. Історія української літератури XX століття: у 2-х кн. Кн. 2: Друга половина XX ст. Підручник / За ред. В. Дончика. – К., 1998. – 456 с.
6. Крижанівський С. Художні відкриття: Статті з теорії та історії літератури / С. Крижанівський. – К., 1965. – 322 с.
7. Муратов І. Жила на світі вдова / І. Муратов. // Муратов І. Твори: В 4-х т. – К., 1982. – Т. II. / Упоряд. Н. Білецька-Муратова. – К., 1982. – 488 с.

УДК 821.161.2–31

Ольга Гребенник

**ТРИЛОГІЯ ЮРІЯ ШОВКОПЛЯСА «ЛЮДИНА ЖИВЕ ДВІЧІ»  
В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ**

*Стаття присвячена виявленню характерних рис соціалістичного реалізму в трилогії Ю. Шовкопляса «Людина живе двічі». Особлива увага звернена на специфіку відтворення лєнініани й розвінчання культу особи Сталіна, реалізацію концепції позитивного героя, репрезентацію пафосу доби та радянського патріотизму. Водночас наголошується на актуальній естетико-філософській проблематиці та глибинному психологізмі твору.*

**Ключові слова:** трилогія, соціалістичний реалізм, лєнініана, позитивний герой, пафос.

*Статья посвящена выявлению характерных черт социалистического реализма в трилогии Ю. Шовкопляса «Человек живет дважды». Особое внимание обращается на специфику отображения ленинианы и развенчания культа личности Сталина, реализацию концепции позитивного героя, репрезентацию пафоса эпохи и советского патриотизма. Одновременно делается ударение на актуальность эстетико-философской проблематики и глубинном психологизме произведения.*

**Ключевые слова:** трилогия, социалистический реализм, лениниана, позитивный герой, пафос.

*The article is dedicated to investigation of peculiar features of socialist realism in Y. Shovkoplyas' trilogy «Man lives twice». The main attention is paid to the specificity of leniniana reproduction and the deconstruction of Stalin's personality cult, the realization of positive hero's conception, the representation of pathos of epoch and soviet patriotism. In the same time the actuality of aesthetic-philosophical problems and deep psychological analysis in novel were outlined.*

**Key words:** trilogy, socialist realism, leniniana, positive hero, pathos.

Українська радянська література 1960-х років – розмаїте та суперечливе явище, розвиток якого здійснювався на основі традицій соціалістичного реалізму. Як відомо, для цього періоду характерне посилення жанрових і стильових пошуків, загальне прагнення до осягнення морально-етичних проблем людства та відчутна філософська заглибленість. Однак звернення до людинознавчої проблематики в радянській прозі не обходилося у багатьох творах без переповнення мови героїв плакатними деклараціями, без пошани до людини-трудівника.

У 60-ті роки з'явився і ряд творів, що висвітлювали розвиток науково-технічного прогресу у взаємозв'язку із морально-етичними конфліктами. Серед творів цього напрямку найвідомішими є роман Н. Рибак «Час сподівань і звершень» (1960), трилогія Ю. Шовкопляса «Людина живе двічі» (1962, 1964), романи П. Загребельного «День для прийдешнього» (1964), Ю. Мушкетика «Крапля крові» (1964), І. Муратова «У сорочці народжений» (1965).

Роман Юрія Шовкопляса «Людина живе двічі» в 1960-ті роки став об'єктом жвавого обговорення серед критиків, привернувши до себе пильну увагу читачього загалу. Свого часу до аналізу твору звертались В. Брюгген, Г. Гельфандбейн, З. Голубева, М. Кенігсберг, Г. Сивокін, Б. Силін. Дослідникам імпонували, поставлені прозаїком досить гостро, соціальні проблеми тогочасної дійсності. Утім, на сьогодні дослідження трилогії обмежувалось розвідками й рецензіями лише радянських критиків, тож розгляд роману з позицій сучасного літературознавства в контексті соцреалістичної естетики є, безумовно, актуальним.

Трилогія «Людина живе двічі» – це переважно доля хірурга Федора Іполитовича Шостенка, який досяг значних успіхів у медицині, але під впливом обставин і власної слави поступово перетворився на самозакохану та зарозумілу людину. Так, головною метою рідних та близьких Шостенка стає його «перевиховання», повернення до тих основ гуманності та милосердя, з огляду на які герой опанував професію лікаря.

Естетико-філософська проблематика твору напрочуд багатогранна та, безперечно, залишається актуальною і в наш час, адже в центрі трилогії «Людина живе двічі» загальнолюдські проблеми: занепад і відродження, батьки і діти, життя і смерть, дружба і підлабунство, щирість і лицемірство. Проте закономірним є той факт, що в романі знаходимо, окрім глибинних роздумів про сенс людського існування, вічне життя, а також використання письменником розкішних внутрішніх монологів і діалогів, прийомів художньої деталі й ретроспекції, та риси, притаманні соцреалістичній літературі, що зрештою є природним з огляду на час написання твору та переконання самого Ю. Шовкопляса.

Прикметно, що всі події в романі пов'язані із суспільним і політичним розвитком життя, адже не просто висвітлюють внутрішній світ персонажів, а відтворюють їх світогляд як витвір і наслідок сус-

пільних обставин, коріння яких слід шукати в радянській історії з усіма її складностями. До того ж, події трилогії «Людина живе двічі» починаються 29 січня 1956 року, тобто за три тижні до XX з'їзду партії. Щоправда, Ю. Шовкопляс не висловлює своїх міркувань стосовно політичної ситуації. Лише в останній частині твору, використовуючи внутрішній монолог Шостенка, письменник звертається безпосередньо до теми культу особи.

Свідченням цього є уривок з роману: «Ти гадаєш, буцімто щиро вірив, що Сталін іде лєнінським шляхом. Інакше, мовляв, не розгорнулось би так широко в країні соціалістичне будівництво, не розгромила б Радянська Армія вимуштрувані й механізовані гітлерівські орди, не визволила б пів-Європи з-під капіталістичного ярма, не оволоділи б наші вчені таємницею атома. І в те вмовив себе повірити, що колишні Лєнінові соратники не були б виключені з лав партії, не оголосили б їх ворогами народу, не загинув би дехто з них не своєю смертю, якби zostалися вони вірні лєнінським заповітам. Навіть, коли почали повертатися беззаконно заслані, не знайшлося в тебе часу, щоб поміркувати: а чи могла гола воля Сталіна, саме його слово, хоч і оспівані вони в багатьох піснях, так швидко відбудувати зруйноване війною, розпочати комуністичне будівництво» [3, с. 225]. Так, прозаїк розкриває ті колосальні психологічні зрушення, які викликав XX з'їзд партії у світогляді радянського народу.

Закономірно, що критика культу особи Сталіна, аналіз подій минулого призвели до широкого розвитку в 60-ті роки лєнінської теми. В. Лєніна як позитивного героя стали протиставляти Й. Сталіну у творах (повість В. Катаєва «Маленькі залізні двері в стіні», роман А. Коптелова «Великий зачин», оповідання та повісті для дітей С. Віноградської, З. Воскресенської). Письменники повертали читача до ідей, проголошених В. Лєніним та викривленими, ніби, далі Й. Сталіним. Однак і події 1917 року, і роль В. Лєніна у них були міфологізованими, оскільки частина історичної правди від читачів приховувалась. Тож природно, що Ю. Шовкопляс розмірковує в трилогії про те, що, незважаючи ні на що, «в усіх серцях жив Лєнін». І, гадаючи, що «Сталін – найвірніший і найдалекозірший серед них лєнінець, радянські люди не помічали, що останніми роками, особливо після війни, Сталін щодалі менше дбав про невинне зростання Лєнінового капіталу, як розуміє ці слова Федір Іполитович. Зовсім інше мав на меті Сталін: тільки б вважали його всі за батька народного, за корифея науки, за генія людства!» [3, с. 225].

Отже, невід'ємною особливістю прози 60-х років було возвеличення В. Лєніна, оспівування його у творах як безсмертного й вічного ідеалу, адже, за логікою тогочасної літератури, В. Лєнін – це «вже не друге життя. Лєнін – це безсмертя» [3, с. 223].

Досить промовистими з цього приводу є спогади Шостенка про загиблого сина: «Володимир, старший син, народився в дні, коли країна боляче переживала смерть Володимира Ілліча Лєніна... Бути гідним даного йому імені стало для хлопця законом» [4, с. 58]. Коли Володимирі було сімнадцять років, почалась війна. Він брав активну участь у боях, а 9 травня 1945 року загинув на північній околиці Праги, де його й поховано. Ця героїчна смерть дозволяє авторові ще раз підкреслити героїзм постаті В. Лєніна, на якого прагнув бути схожим син Шостенка.

Слід зазначити, що зустрічаються в трилогії «Людина живе двічі» й поодинокі фрази, які виразно промовляють про соцреалістичний характер твору, що, зрештою, було знаменням часу. Наприклад, ідейність і соціалістичний гуманізм чітко простежуються в даному уривку: «Час нині такий – ще більше відповідальності за все, що довкола тебе діється, вимагає від кожного. Всяка пара рук тепер на обліку. Кожен керівник мусить вести своїх людей якомога мершій. Нові (може, й крутіші, зате пряміші й коротші) путі до завтрашнього дня намічено, і треба, щоб вони стали битими шляхами» [4, с. 160].

У тексті зринають і патріотичні нотки, характерні для літератури соцреалізму: «У неділю 22 червня 1941 року Федір Іполитович уперше, мабуть, після суперечок із Костем по-справжньому замислився над тим, що лежить на ньому відповідальність не тільки за стан хірургії в його країні, а й за чисто все, що в ній відбувається, за її долю та честь» [4, с. 192].

Закономірно, що, як і в усіх радянських творах, у романі «Людина живе двічі» є позитивний герой, проте, як слушно зауважує Т. Гундорова, у ті часи позитивний герой був «не такий анархічний і не такий молодий, як це було в бурхливій 30-ті. Він уже є частиною радянської соціальної ієрархії, як військовий, інженер або молодий партієць. Ситуація перевиховання, однак, зберігається, тільки тепер це вже хтось молодший, не такий свідомий...» [1, с. 60]. Така тенденція простежується й у трилогії Ю. Шовкопляса, адже позитивним героєм є старий робітник Василь Максимович Черемашко, який усе життя самовіддано працював на благо країни. Ця високоморальна людина навіть на лікарняному ліжку турбується не лише про свою родину, а й про долю Шостенка, його відродження як науковця та як людини. Тож природно, що головну ідею твору висловлює саме позитивний герой: «У тих, хто, живучи, набув скільки спромігся знань, зробив новий внесок до скарбів своєї науки, умножив досвід у своєму фаху, завжди є учні... І чим цінніші здобутки, чим багатогранніший капітал учителя, тим доброякісніші зерна заронює він в душі й серця тих, хто за ним іде. Чим сумлінніше дбає, аби ні одна зернина в учні не заглохла, тим багатший стає сам, тим помітніший слід залишається від нього на землі, тим довше живе він удруге – не лише в пам'яті, а передусім в ділах своїх учнів» [3, с. 222]. Як бачимо, міркування героя з приводу другого життя, безумовно, є ідейним стрижнем трилогії, адже життя людини не вичерпується її фізичним

існуванням. Людина продовжує жити у своїх дітях, учнях, у добрих справах і, таким чином, здобуває друге, вічне життя.

Безперечно, образ Черемашка виразно позитивний, адже герой наділений усіма можливими чеснотами. Утім, справжнім успіхом роману «Людина живе двічі» критики одностайно вважають образ молодого ординатора Сергія Друзя. Хоча цього героя не можна назвати ідеальним, його все ж таки можна вважати позитивним героєм, адже визначенням А. Синявського, позитивний герой – це не просто гарна людина, це «герой, осяяний світлом найідеальнішого ідеалу... Він позбавлений недоліків або наділений ними у невеликій кількості... Однак ці недоліки не можуть бути занадто значними і, головне, не повинні йти у розріз з його основними достоїнствами. А достоїнства позитивного героя важко перерахувати: ідейність, сміливість, розум, сила волі, патріотизм, повага до жінки, готовність до самопожертви і т. д. і т. п.» [2, с. 59–60].

Образ ординатора – цілісний та самобутній, оскільки на противагу існуючій ідеалізації героїв, Сергій Друзь має певні недоліки, адже не є втіленням гармонійного поєднання фізичної досконалості та духовної краси, характерного для позитивного героя соцреалістичної літератури. Дійсно, на початку роману майже всі персонажі відгукуються про Друзя негативно («теля», «тюхтій», «посередність» тощо). Та й зовні герой непоказний, ще й шкутильгає. Він мовчазний й завжди занурений у роботу, друзів у нього майже не має, про кохання й годі говорити. Утім, образ молодого лікаря захоплює своєю моральною зрілістю, благородством, цілеспрямованістю, любов'ю до людей та професії лікаря.

Отже, трилогія «Людина живе двічі», обертаючись у контекстуальному полі соціалістичного реалізму, посідає особливе місце в українському літературному процесі 60-х років ХХ століття та, як відображення духовного життя митця та індивідуальних особливостей його мислення, має безперечну естетичну вартість, адже твір характеризує глибинний психологізм, яскраве змалювання внутрішнього світу героїв, їх світогляду та переконань за допомогою використання внутрішніх монологів, спогадів і діалогів. Водночас роману властиві й риси соцреалізму: ідейність, ленініана, соціалістичний гуманізм, тема розвінчання культу особи Сталіна, що, зрештою, було знаменням часу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура / Т. Гундорова // Сучасність – 2004. – № 6. – С. 52-66.
2. Синявский А. Что такое социалистический реализм (Фрагменты из работы) / А. Синявский // С разных точек зрения: Избавление от миражей: Соцреализм сегодня. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 54-79.
3. Шовкопляс Ю. Лікарю, вилікуй себе самого! [Роман] / Ю. Шовкопляс. – К. : Радянський письменник, 1964. – 363 с.
4. Шовкопляс Ю. Людина живе двічі. [Роман] / Ю. Шовкопляс. – К. : Радянський письменник, 1962. – 436 с.



УДК 811.161.1'373.23

Галина Бачинська

### ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ОНІМНОГО ПРОСТОРУ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

*У статті проаналізовано особливості функціонування онімів у творчості М. Вінграновського. Описано типи власних назв, що використовуються автором. Висвітлено роль онімів у розкритті авторського задуму. Виявлено основні прийоми використання власних імен в аналізованих поетичних творах.*

**Ключові слова:** онім, топонім, власна назва, антропонім, гідронім.

*Статью посвящено рассмотрению особенностей функционирования онимов в творчестве Н. Винграновского. Описано типы собственных имен, которые используются автором. Показано роль онимов в процессе апперцепции авторского замысла. Освещено основные приемы использования собственных имен в анализированных поэтических произведениях.*

**Ключевые слова:** оним, топоним, собственные имена, антропоним, гидроним.

*The article deals with the peculiarities of the functioning of onyms in the works of M. Vingranovsky. The types of onyms which are used by the author are described. It represents how onyms help to develop the author's conception. The main ways of the usage of anthroponyms in the analyzed poetry are represents.*

**Key words:** onym, toponim, proper names, anthroponym, hydronym.

Лінгвокультурологічний напрям – один з актуальних у сучасному українському мовознавстві. Точного визначення лінгвокультурології в науці немає. Однак на думку В. В. Воробйова, лінгвокультурологія – це комплексна наукова дисципліна, яка вивчає взаємозв'язок і взаємодію культури і мови у процесі її функціонування, досліджуючи вияви культури народу, що відбилися і зафіксувалися у мові [3, с. 5]. Лінгвокультурологічний напрям розкриває нові грані мовних явищ, дає відповідь на чимало досі не з'ясованих, але надзвичайно важливих питань. Останнім часом значну увагу мовознавці приділяють теоретичному випрацюванню засад загальної й літературної ономастики, узагальненню основних концептів як вихідних положень, які стануть у нагоді при розв'язанні актуальних проблем сучасного мовознавства. Становлення когнітивної лінгвістики в світі веде до когнітивної ономастики, яка тільки зароджується. Основна її проблема – буття власних назв у ментальному лексиконі, у мові мозку. Важливе значення у галузі когнітивної ономастики мають дослідження Ю. О. Карпенка та О. Ю. Карпенко [5; 6]. Когнітивна ономастика як частина когнітивної ономасіології ґрунтується на таких визначальних принципах сучасної лінгвістичної науки, як антропоцентризм, етноцентризм, менталізм, креативність та ін. Ономасіологічні та культурологічні аспекти ономастики як системи власних назв висвітлено у працях Ю. О. Карпенко, О. С. Кубрякової, О. О. Селіванової, Є. О. Отіна та ін.

Власні назви, на думку мовознавців, стають концептами «служують організаторами ментального лексикону, координаторами ментальної картини світу» [5, с. 5].

З'ясування власних назв як особливих концептів, уточнення теоретичних засад концептуалізації та ментальної реалізації онімних розрядів, з'ясування лінгвальної природи антропонімічного, топонімічного, хрононімічного та інших, має важливе значення для проблеми системного опису онімного простору певного письменника.

**Мета** нашої роботи – простежити лінгвокультурологічні особливості поетичних творів М. Вінграновського. Поезія М. Вінграновського в аспекті лінгвістичної проблематики була об'єктом нечисленних наукових студій. Художнє мовлення автора розглядалося принагідно у загальному контексті дослідження української поетичної мови XIX–XX століть – у роботах В. Герман, С. Єрмоленко, Л. Пустовіт, І. Коломієць та ін. З огляду на брак розвідок, присвячених аналізу мовних особливостей у поезії М. Вінграновського, постає необхідність різноаспектного вивчення мовотворчості цього автора. Зокрема, ми ставимо перед собою завдання схарактеризувати українознавчі елементи відбиті у власних назвах.

М. Вінграновський був людиною широкого мистецького обдарування – поетом, прозаїком, сценаристом, кіноактором. І. Дзюба зауважує: «... ім'я М. Вінграновського звучить як метафора, в якій уособлюється все найкраще, найсвятіше і найдобріше, що вродилося на ниві красного письменства ...» [4, с. 6]. М. Вінграновський був талановитою людиною. Його художня обдарованість виявляється в тому, що він працював у різних жанрах. У творчому доробку письменника є ліричні та прозові твори. Через творчість М. Вінграновського можна збагнути історію нашого краю, психологію людей, особливості їхнього світосприйняття. Мова його творів є цінними матеріалом для тих, хто цікавиться і вивчає куль-

туру, побут, менталітет українців, адже особу поета творили «народ, люди, безпосередній культурний і моральний ґрунт [4, с. 7].

Багатогранність тематики та різноманітність жанрів у творах М. Вінграновського викликали появу у його доробку власних назв. У творчості цього автора ми знаходимо всі різновиди онімів. Це і антропоніми, і топоніми, і теоніми, і гідроніми і т.д., що свідчить про багатство виражальних засобів, філософізм, глобальний погляд на світ.

Зрозуміло, що «в творі дія відбувається в якомусь місці і в якомусь часі: власні назви мають місце й часові відповідати, виконуючи тим самим хронотопічну функцію, що обов'язково включає й етнічну кваліфікацію персонажів» [5, с. 6]. Але це не єдине завдання власної назви. Серед фахівців літературної ономастики не вшухає дискусія про промовистість онімів у художньому тексті, однак до сьогоднішнього дня ніхто не спростував тезу Ю. Тиняєва, що в художньому творі немає непромовистих імен.

Оніми у художніх творах є найбільш експресивним і інформативним засобом, що визначає значний обсяг імпліцитної інформації. Вибір власних назв – справа автора, і суб'єктивний фактор тут дуже великий. Письменник підбирає і конструє всі компоненти ономастичного простору. Він знає характери, душевні і фізичні дані персонажів. Вибір імені може бути пов'язаний з художнім задумом, жанром, художньою школою і стилем. Іноді ім'я може сказати більше, ніж задумав письменник.

Вагоме місце у поезії М. Вінграновського відводиться теонімам. Власні назви – теоніми мають особливе смислове навантаження у риторичних звертаннях, окличних реченнях та риторичних запитаннях. Серед риторичних звертань трапляються здебільшого непоширені: «Та не дай, Боже ...» [1, с. 189]. Уживання теоніма Бог у поезії М. Вінграновського відображає християнські основи світогляду митця, який визнає існування Всевишнього, прославляє його велич, мудрість, любов, розуміє залежність від Творця кожного живого створіння, й тому числі й людини, усвідомлює відповідальність людей за свої вчинки перед Господом: «Ім Бог велів загинуть ...» [1, с. 253], «... «Як перед Богом кажу» [1, с. 253], «Богом битий» [1, с. 377]. Ліричний герой постає глибоко віруючою людиною, для якої молитва є способом спілкування із Богом, завдяки чому він відчуває себе вільною особистістю.

Окрім звертання до Бога, у творчій спадщині М. Вінграновського представлені хрононіми типу: «*Дихає Різдво*», «*дихають Пости*» [1, с. 260], «*Ніч на Івана-Купала*» [1, с. 272].

Зазначені хрононіми, в основному, позбавлені супровідних канотацій і уживаються здебільшого в ролі показника часу, пори року.

Топоніми охоплюють як українські географічні назви (*Україна* (8), (у дужках подаємо кількість фіксацій), *Київ* (6), *Кривий Ріг*, *Вінниця*, *Слав'янськ*, *Канів*, *Донбас*, *Обухів*, *Полтава*, *Ніжин*, *Одеса*, *Чернівці*, *Поділля*, *Галич*); так і неукраїнські (*Берлін*, *Москва*, *Америка*, *Африка*, *Туреччина*). Образ України – образ значущий. Він – вияв активного ставлення автора до світу, до дійсності, вияв пристрасної любові до життя, матері – Вітчизни.

Оніми, залучені зі всього світу, націлені саме на сучасність і виконують дуже велику роботу – розкриття й викриття її сутності. При цьому зображувана сучасність має й чітку просторову локалізацію в Україні. Неукраїнські власні назви є тільки фоновими, територією художнього зображення. Оніми з усього світу, які й підкреслюють взаємопов'язаність усього, що діється на планеті, допомагають авторові глибше, точніше поставити діагноз зображуваному періоду.

У творчому спадку М. Вінграновського значний пласт становлять гідроніми: *Дніпро* (17), *Десна* (2), *Сиваш*, *Дунай*, *Дністер*, *Дон*, *Ворскла*, *Рось*, *Сула*. Образ Дніпра є чи не центральним. Дніпро у Вінграновського – це віднайдення себе у просторі, це точні координати приналежності себе до землі, до краю, до народу: «*На срібнім березі Дніпра слов'янська золота столиця*» [1, с. 217], «*Для щастя народу Дніпра Ми завжди у чімсь не встигали*» [1, с. 216], «*І квітів жовто-синя повінь Біжить навишпінках до Дніпра*» [1, с. 95], «*Я люблю тебе, степом, Дніпром і Тарасом, Орлім ...*» [1, с. 13]. Цей образ допомагає поетові виразити свої особистісні, суб'єктивні чуття. Образ Дніпра – це символ великої національної сили, з яким пов'язується все найсвятіше, найдорожче. Поет ототожнює Дніпро із народом «*...Для щастя народу Дніпра Ми завжди у чімсь не встигали...*» [1, с. 216], із нацією «*Духовна міра нації Дніпра*» [1, с. 217]. Дніпро – це історична доля, з Дніпром асоціюється майбутнє України.

У системі онімного простору творів М. Вінграновського порівняно незначне місце займають власні назви людей. Так, серед антропонімів знаходимо як чоловічі імена: *Іван*, *Василь*, *Ілля*; так і жіночі: *Катерина*, *Юліана*, *Настя*, *Варвара*, *Марія*. Кількісно обмежено представлені варіанти імен, особливо зменшено-пестливі їх форми: *Сашко*, *Іваночко*, *Настка*, *Насточка*, *Марієчка*. Особливістю номінації осіб є сполучення власної назви з означенням: *моя Марієчка*, *немала Насточка*.

Засвідчені творами М. Вінграновського постаті історичних осіб: *Самійло Кишка*, *Сагайдачний*, *Острянця*, *Іван Богун*, *Ярослав*, *Северин Наливайко*, *княгиня Ольга*, *Святослав*. Вибір номінації історичних персонажів у художньому творі є відповідальним завданням письменника. Неодноразово поставало питання: чи є такі антропоніми об'єктом аналізу літературної ономастики? Переконливу відповідь на це питання дає Ю. Карпенко: «В художньому тексті імена історичних осіб, реальні топоніми стають компонентами літературної ономастики і починають «промовляти». Вони співвідносяться з тими ж денота-

тами, що і за межами твору. Але характер того співвідношення, у зв'язку з переходом з мови у мовлення, може суттєво змінитися... Світячись відображеним світлом – історичним (від реального денотата) і художнім (від створеного письменником образу), реально-історичне ім'я набуває в художньому творі і своє власне, ономастичне світло «[6,с.18]. І це дуже добре ілюструють реально-історичні антропоніми у поезії М. Вінграновського, що разом з реальними та реалістичними іменами вигаданих персонажів формують антропонімне поле.

М. Вінграновський – виразник ментально-духовного виміру буття українського народу, кожної людини з її особливою Любов'ю і прив'язаністю до рідної землі, природи, з системою цінностей та вищих устремлінь.

Отже, онімний простір М. Вінграновського має виразне культурологічне обрамлення, спрямований на пізнання світу, людини і природи, відображає когнітивні особливості світосприйняття українців.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Т. 1: / Вступна стаття Т. Салиги. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400с.
2. Вільчинська Т. Концепт «Бог» у поетичному тезаурусі Богдана-Ігоря Антонича / Т. Вільчинська // Науковий вісник ХДУ. Сер. Лінгвістика: зб.наук праць. – Вип. IV. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2006. – С.137-142.
3. Воробьев В. В. Лингвинокультурология (теория и методы). Монография / В. В. Воробьев. – М. : Изд-во Рос. у-та дружбы народов, 1997. – 331с.
4. Дзюба І. Духовна міра таланту / І.Дзюба // Вінграновський М. Вибрані твори. – К., 1986. – С. 6.
5. Карпенко О. Ю. Проблематика когнітивної ономастики. Монографія / О. Ю. Карпенко. – Одеса : Астропринт, 2006. – 328 с.
6. Карпенко Ю. О. Про літературну ономастику: міркування на базі твору Л. Костенко «Коротко – як діагноз». // *Linguistica slavica*: Ювілейний збірник на пошану І. М. Железняк. – К. : «Кий», 2002. – С.75-83.
7. Карпенко Ю.А. Специфика имени собственного в художественной литературе / Ю. А. Карпенко// *Onomastica*, г. XXXI, Wroclav etc., 1986. – S. 5-12.
8. Мацьків П.В. Концептосфера Бог в українській мовній картині світу: біблійний, фольклорний, словниково-діахронний дискурси: автореф. дис. на здобуття наук. степеня доктора філ. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова»/ Мацьків Петро Васильович. – К., 2008. – 35 с.
9. Стежка Ю. До питання функціонування лексем Бог і бог в українській мові (на матеріалі поеми «Енеїда» І. П. Котляревського / Юлія Стежка // Іван Котляревський і світова культура. – Полтава : Українське народознавство, 1997. – С. 185-189.

УДК 821.161.2.09 Захарченко

Катерина Кривопишина

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТЕМИ ГОЛОДОМОРУ В ПРОЗІ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА

*У статті вперше проведено комплексне дослідження реалізації теми Голодомору в прозі письменника-шістдесятника В. Захарченка. Автор простежує реалізацію означеної теми від перших творів прозаїка 60-х років ХХ століття до сучасних оповідань (2012 р.). Запропоновано проблемно-тематичний та ідейний аналіз повісті «Моцар», романів, «Довгі присмерки», «Прибутні люди», оповідань «Десять там, куди він не знає дороги», «Очіма до голубих віконниць», «Плаття на круглій кокетці». Особливу увагу приділено аналізу стильової палітри творів.*

**Ключові слова:** шістдесятники, Голодомор, проза Василя Захарченка, неореалізм.

*В статье впервые проведено комплексное исследование реализации темы Голодомора в прозе писателя-шестидесятника Василия Захарченко. Автор прослеживает реализацию указанной темы от первых произведений прозаика 60-х годов ХХ века до современных рассказов (2012 г.). Предлагаются проблемно-тематический и идейный анализ повести «Моцар», романов «Длинные сумерки», «Прибывшие люди», рассказов «Где-то там, куда он не знает дороги», «Глазами к голубым ставням», «Платье на круглой кокетке». Особое внимание уделено анализу стилистической палитры произведений.*

**Ключевые слова:** шестидесятники, Голодомор, проза Василия Захарченко, неореализм.

*The article considers the complex research of the Golodomor issue in V. Zaharchenko's prose. The author traces the implementation of the designated theme from his first works of the 60s of the twentieth century up to the contemporary stories (2012). The article offers the problem and thematic and the conceptual analysis of the writer's works such as the novelette «Motsar», novels «Arrived People», «The long-lasting twilight», short stories «Somewhere, Where He does not Know the Way», «With the Eyes to Blue Shutters», «Dress with a Round Yoke». Particular attention is given to analysis of works' stylistic.*

**Key words:** sixtiers, Holodomor, prose by Vasyl Zakharchenko, neorealism.

Творчість письменника-шістдесятника Василя Захарченка – одна з найменш досліджених серед усіх представників цього покоління творчої інтелігенції. У літературі митець дебютував у 1963 році і протягом першого десятиліття творчої діяльності опублікував три збірки оповідань, яким судилося залишитися непоміченими як серед критиків, так і серед читачів. По-перше, це пов'язано з певною запрограмованістю перших творів (побутова тематика, послаблена сюжетність, нарисовість творів). По-друге, всі накладі перших збірок вилучені з бібліотек вже у 1973 році, коли письменника було звинувачено в «буржуазному націоналізмі» та засуджено на п'ять років таборів. Підставою для арешту, окрім зв'язків В. Захарченка з Василем Стусом та Іваном Дзюбою, стали твори, які висвітлювали заборонені теми – тиск тоталітарної системи на людину (оповідання «Дзвінок»), висвітлення картин голоду (повість «Моцар») та численні нотатки. Тож на початок 80-х припав «другий» дебют В. Захарченка в українській літературі, вдруге письменник розпочав пошук своїх тем та читачів.

Із перших творів прозаїка викристалізовується його кредо – писати про проблеми простої людини, її почуття, переживання та будні. Навіть за невігядливими сюжетами перших етюдів можна побачити неабияку спостережливість митця, відчуті стилістичну вправність та багатство мови.

Як відомо, в українській літературі розробка теми Голодомору ХХ століття пов'язана з іменами таких митців, як Б. Антонечко-Давидович, І. Багрянний, В. Барка, А. Дімаров, В. Земляк, Т. Осьмачка, У. Самчук та ін. Твори ж В. Захарченка означеної тематики лишаються на маргінесі літературознавчих досліджень. Хоча серед значної кількості романів українських письменників на тему Голодомору лише «Прибутні люди» В. Захарченка був поцінований найвищою літературною нагородою – премією імені Тараса Шевченка (1995 р.).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед перших спроб комплексно осмислити проблематику Голодомору в українській літературі варто відзначити дисертацію Наталії Тимошук «Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття» (2006). Зважаючи на великий масив аналізованих творів, дослідниця лише побіжно аналізує означену проблематику в романі В. Захарченка «Прибутні люди». Загалом, детальний аналіз літератури засвідчує відсутність літературознавчого аналізу теми Голодомору у творчості В. Захарченка.

Нами виявлено лише принагідні публікації І. Дзюби, Ю. Мушкетика, М. Слабошпицького, В. Поліщука, В. П'янова, які присвячені огляду прози В. Захарченка та проблемно-тематичному аналізу деяких



творів. Інтерпретацію окремих текстів письменника пропонують статті Л. Кавун, В. Коваленко, Т. Конончук, О. Логвиненко, О. Піскун. Обмеженість і несистемність наукових досліджень творчого доробку В. Захарченка, зокрема відсутність аналізу теми Голодомору у його прозі зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

**Метою** нашого дослідження є висвітлення специфіки реалізації теми Голодомору в прозі В. Захарченка на основі проблемного-тематичного та ідейного аналізу творів означеної тематики від 60-х років ХХ століття до сьогодні.

**Виклад основного матеріалу.** Уперше до теми Голодомору В. Захарченко звертається в повісті «Моцар» (1968 р.), яка вже в 1972 році стане одним із головних пунктів у справі про «буржуазний націоналізм», інкримінованій прозаїку. Твір постав на основі свідчень простих людей, які письменник почав збирати ще працюючи в газеті на початку 60-х років. Митець зізнається: «Якийсь голос мені звелів: «Про це маєш написати. Це трагедія твого народу». Ця тема голоду мене не полишала ніколи» [7, с. 7].

Головний герой твору Степан Моцар – це уособлення зла та жорстокості, втілення нечистого в людській подобі. За тлумачним словником, «моцар – те саме, що силач» [5]. На нашу думку, таке прізвисько символічне, це образ, у якому закодовано силу радянської системи, яка зламала сотні людських дол. Моцар – один із тих, чиїми руками штучно творився Голодомор.

Події твору відображають життя сучасного письменнику села 60-х років, але хронотоп розширюється за рахунок спогадів головного героя – про молоді літа, участь у розкуркуленні селян, втечу з армії. Радянська влада дала героєві силу, узаконила грабїж і доноси: «Хто бив нічєм, той станїт усєм...» [1, 104]. Але стрижневими є спогади головного героя про голодний 1933 рік, зокрема про те, як власноруч винищив півсела: «У тридцять другому восени водив по хатах, навіть з горшків повисипали все до зернинки. Через погрози, прокльони йшов. Голод зробили такий, що всі Гурти валялися покотом пухлі» [1, 104].

Письменник порушує моральну проблему вини й кари, злочинець має спокутувати гріхи. Моцаря переслідують голоси невинно убієнних, уночі його «хата схожа на вулик, а людські голоси – на гудіння бджіл» [1, 106]. Голодні муки жителів села подаються ретроспективно, через спогади та прийом сну. Із неореалістичною чіткістю, навіть відвертістю, експресіоністичною виразністю В. Захарченко подає страшні картини голоду: «Звозили їх гарбами мертвих і кволих, ще не вмерлих. Скидали в ями і засипали, а потім земля ворухилася від ранку до вечора» [1, 106].

Незважаючи на те, що твір написаний від третьої особи, автор майстерно комбінує авторське мовлення, діалоги та невластиву пряму мову, створюючи відчуття першоособової нарації. Голоси, фрази, діалоги – все переплітається у свідомості Степана Моцаря, він намагається втекти від надокучливих спогадів, які зводять його з розуму. Але тут не йдеться про муки сумління, Степан не визнає своєї провини перед односельцями, йому приємно відчувати свою могутність. З усіх творів В. Захарченка на тему Голодомору саме перший, повість «Моцар», вирізняється натуралістичністю зображених картин, епічною широтою зображення, вірністю фактажу. Але автор пропонує не замальовки і не нотатки на тему Голодомору, ця повість – майстерно заокреслений художній твір.

Фрагменти-епізоди з життя українського села 1932–1933 років відчитуємо в багатьох творах В. Захарченка, написаних у 80-ті, зокрема в романах «Ярмарок», «Клекіт старого лелеки». Відчувається, що тема болить автору, він прагне хоча б натяками донести читачеві правду про страшні реалії тих років. Про те, що час настав, що можна сказати всю правду про голод, письменник відчув лише узимку 1986 року, тоді було розпочато роботу над великим епічним полотном «Довгі присмерки» [7]. У романі письменник не лише відтворив страшну правду Голодомору, а й змалював інші злочини тоталітарного режиму – окремий розділ присвячено темі «чорної піхоти» – загибелі на фронті сотень тисяч беззбройних українців, так званих чорносвитників.

«Довгі присмерки» – це масштабне зображення народу у війні, але це погляд на події «з селянської хати, з фронтового окопу, зі шпиталю, з сирітства та вдівства.....» [8, с. 18]. Твір, завершений ще наприкінці 80-х, вийшов друком лише у 2002 р. Роман отримав схвальну оцінку критиків, Ю. Мушкетик назвав його «знаковим художнім документом епохи» [6, с. 6].

Роботі над романом передував збір страшних свідчень на Полтавщині, Донеччині, Черкащині, Житомирщині, Чернігівщині: «Люди розповідали про такі жахи, про таку кричущу несправедливість, про такі звірства свого ж односельця-активіста, що серце обливалося кров'ю» [7, с. 7].

Сюжет виткано із різних оповідей про людей з села Гаркушенці, вибраних так, щоб охопити всі обшари тогочасної дійсності (голод 1933, лихоліття 1937–1938, 1941–1945, 1947 років). Але в центрі – історія сім'ї Лелеченків, зокрема життя головного героя Мирона Лелеченка. Об'єднує ці історії лейтмотив – слова Мирона: «Виживемо. За всіх наших виживемо!» [2, с. 432].

Оповідючи про голод, автор не зводиться до трагічної патетики, оповідь ведеться в традиційному реалістичному ключі, але зображені картини вражають: смерть матері, батька, вагітної сестри Мирона Оксани, однокласників – у молодшій школі з 45 дітей вижило лише 11. Про найтрагічніші події прозаїк говорить буденно, тон оповіді спокійний та щирий. Важливе значення відіграє народний колорит – прислів'я, приказки, народна мораль, принципи виховання. Скажімо, глибоко філософською є розмова

батька з Мироном перед смертю: «Що б з тобою не трапилось в житті, ніколи не будь жорстоким <...> Умій прощати людям. Милосердним будь.» [2, с. 125]. Автор порушує проблему збереження в людині людського за будь-яких обставин. І Мирон справді лишається вірним батьковому заповіту.

У романі багато ліричних відступів – прозаїк виявляє себе майстром у змалюванні пейзажів та картин народного життя, які передає в динаміці, експресивно та емоційно: «Грає, клекоче, басовито гуде дзвін-передзвін у молодому літі, славлячи зішестя Святого Духа на землю. Співають блакитні небеса й смарагдова земля, злившись в одне радісне ціле й народивши ясноокий день Зеленої неділі» [2, с. 9]. Лаконічні сцени, виписані з глибоким проникненням автора в сутність явища, увиразнюють авторську тему геноциду: працьовиті люди, прекрасна урожайна земля і, як контраст, масова смерть від голоду.

Філософічність, часом екзистенційна безвихідь героїв роману, панорамність часопростору, справжній соціальний «зріз» суспільства, контрастність між владою і народом – усе в художній концепції роману допомагає письменнику проникнути в сутність тоталітарної системи. В. Захарченко викриває обидві системи – більшовицьку та фашистську, ставлячи між оповіддю знак рівності.

Своєрідне продовження тема Голоду отримує в романі **«Прибутні люди»** (1990–1991). Якщо голод 1933 року автор відтворював на основі свідчень очевидців та архівних документів, то голод 1947 року пам'ятає досить добре – на той час В. Захарченко було 11 років. Тому варто відзначити максимальне наближення художнього контексту до трагічних обставин дійсності. Наголосимо, що в українській літературі це перший твір, що висвітлює голод 1946–1947 рр.

Символічною є вже сама назва твору, заголовок-метафора: прибутніми називали втікачів із Центральної та Східної України, які прибували до Галичини, шукаючи допомоги та порятунку від голодної смерті. Хоч про соборність у романі немає жодного слова, гостро порушена проблема єдності та цілісності України, взаємодопомоги громадян. Твір презентує художнє дослідження народних характерів в умовах складних життєвих випробувань.

Важливу роль у творі відведено діалогам, у яких персонажі розповідають правду про голод 1946–1947 рр., подають масштабність репресій, висвітлюють проблеми втрати духовної пам'яті. Чергування діалогів, монологічних замальовок душевного стану головного героя-персонажа, окремі мікронарації, зміна фокалізації оповіді допомагають тримати зацікавлення читача протягом усього роману, творять масштабну картину української дійсності.

Серед новел, присвячених висвітленню теми голоду, знаковими є **«Десь там, куди він не знає дороги»** (1989), **«Очима до голубих віконниць»** (1989) та **«Плаття на круглій кокетці»** (2012). Їх зараховуємо до перлин творчого доробку прозаїка.

В оповіданні **«Десь там, куди він не знає дороги»** немає безпосередніх картин голоду, але конфлікт твору пов'язаний із подіями 1932–1933 років. Головний герой Іван Залізничний, прямує до Москви, несподівано для самого себе сходить на непримітній станції, яка сколихнула його душу неясними дитячими спогадами. Усе життя він мріє знайти домівку, адже вихований у дитбудинку, до якого потрапляє ще зовсім маленьким у часи страшного лиха – Голодомору 33-го року. У нього гарна робота, сім'я, ростуть дві доньки, але «всі ці роки, все прожите життя хотілось додому, і все життя він не знав туди дороги» [3, с. 279]. Традиційний композиційний прийом подорожі в цьому творі стає символічним – це дорога до самого себе, свого коріння. Підкреслює значення дороги й прізвище героя – Залізничний.

Потрапивши до села Сердегівка, Іван знаходить старих людей, які пам'ятають його родину. Через майстерні діалоги постає реальна картина голодного радянського сільського буття. Герой дізнається, що вся його сім'я вимерла в голодовку, врятувався лише він – брат Сашко посадив на найближчий поїзд. Досі Іван сприймав своє сирітство як щось окреме і випадкове, і лиш тепер усвідомив усі масштаби геноциду, нарешті зрозумів учинок брата і пробачив йому. Незважаючи на те, що чимало фактів збіглося, деякі спогади героя суперечать свідченням старих людей. Урешті-решт, Іван Залізничний розуміє, що це не його рідне село, і не його історія життя, але не хоче засмучувати добрих людей, для яких він «во-скреслий з того світу Ванько Кононенко» [3, с. 298]. Новела виписана в дусі неореалізму – характерні документальна достовірність, філософсько-аналітичне заглиблення в дійсність, ліричність оповіді. Порушено екзистенційні проблеми, актуалізується питання національної ідентичності, перерваності роду.

Новела **«Очима до голубих віконниць»** має підзаголовок «український реквієм», це своєрідна новела-панахида по тисячам померлих у 1932–1933 роки. Вражає висока нервова напруга твору, читач перебуває в очікуванні нещастя. Автор на прикладі життя однієї родини – Ковнірів – показує насильницький процес колективізації, подає передісторію штучного творення голодомору. Цікаво, що центральним образом твору є кінь, автор змальовує його страждання від розлуки з господарем, спроби втекти із колгоспного стійла. В. Захарченко порушує одразу кілька проблем – нездарності колективного господарювання (коні вмирають від сапу), перерваності віковичних традицій – вмирає вся українська родина і «одмирську» хату зрівнюють із землею. Твір – високохудожній зразок експресіоністичного письма – з нервовою гостротою, порушеними проблемами вини і кари, гріха і спокути.

**«Плаття на круглій кокетці»** – одне з найновіших оповідань прозаїка, що ввійшло до збірки **«Таке поліття»** (2012). Автор знову звертається до повоєнного голоду, але тут немає картин страждань, смерті

чи голоду. Головна героїня Оленка Потащенко – світлий персонаж, юна дівчинка, яка мріє жити звичайним життям дитини свого віку. Щастю Оленки немає меж, коли в школі вона отримує «щедрий» подарунок від держави (як дитина загиблого фронтовика) – абрикосову сукню на круглій кокетці. Такий одяг для родини, яка ледь зводить кінці з кінцями, неабияка розкіш.

Потащенко – одна з тисяч осиротілих сімей, яка тяжко переживає повоєнний голод. Матері важко прогородувати трьох доньок, єдину надію вона покладає на купівлю «молошної» корови, на яку вже давно відкладає кошти. Тому жінка навіть не дозволяє доньці приміряти фантастичну сукню, прогнозуючи, що за неї можна вторгувати в Полтаві 150 рублів: «Як не купимо корови, пропадемо всі від голоду. Ти ж не хочеш, щоб твої сестрички померли?» [4, с. 9]. Зауважимо, що страх голодної смерті тут не на передньому плані зображення, але саме голод є головним рушієм сюжету. У творі це єдина фраза, яка вказує на контекст ситуації. Проблема переноситься в морально-етичну площину. Автор майстерно передає дитячі переживання. Почуття обов'язку, відповідальності за двох сестричок перемагає власні інтереси. Вона розуміє, що ще десять літ доведеться «шмарувати у цьому руб'ї» і такої сукні в неї вже ніколи не буде.

Винесена автором у заголовок предметна деталь – сукня на круглій кокетці – підкреслює емоційно-смыслову єдність тексту. Це символ щасливого дитинства, якого позбавлена головна героїня. В. Захарченко пропонує реалістично-конкретну оповідь, але не просто фіксує будні «дитини війни», а подає події через призму дитячого бачення.

**Висновки.** Тема Голодомору – одна з наскрізних у творчості письменника-шістдесятника Василя Захарченка, яка реалізується як у малій, так і у «великоформатній» прозі. В основу творів покладено документальні факти, спогади очевидців та власний досвід. Вірність фактажу, хронікально-літописний спосіб зображення дає змогу говорити про приналежність письменника до неореалістичної течії модернізму із використанням зображувально-виражальних засобів імпресіонізму та експресіонізму. Письменника цікавить внутрішній світ людини, особливо в межових ситуаціях соціальної безвиході. Проза В. Захарченка позначена поглибленим психологізмом, гуманістичним пафосом, народним колоритом, відстоюванням духовних цінностей.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Захарченко В. Дім під ясеними: повісті, новели, оповідання / В. Захарченко. – К. : Український письменник, 1999. – 217 с.
2. Захарченко В. Довгі присмерки / В. Захарченко. – К. : Акцент, 2002. – 542 с.
3. Захарченко В. Клекіт старого лелеки / В. Захарченко. – К. : Рад. письм., 1989. – 395 с.
4. Захарченко В. Таке поліття / В. Захарченко. – Черкаси, 2012. – 194 с.
5. Моцар // Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Бусел. – К. : Ірпін, 2004. – С. 542.
6. Мушкетик Ю. Знаковий документ епохи (про роман «Довгі присмерки») / Ю. Мушкетик // Літературна Україна. – 2003. – 9 січня. – С. 6.
7. Пашенко В. Про «внутрішній голос» – серйозно (інтерв'ю біля робочого столу) / В. Пашенко // Літературна Україна. – 1990. – 24 травня. – С. 7.
8. Слабошпицький М. На запити нашого дня: штрихи до портрета Василя Захарченка / М. Слабошпицький // Дивослово. – 2003. – № 6. – С. 17–19.

УДК 21.161.21

Олексій Неживий

**ГРИГІР ТЮТЮННИК – ШІСТДЕСЯТНИК:  
ТЕКСТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТІ**

*У цьому дослідженні на основі текстологічного аналізу доведено, що творчість видатного українського письменника Григора Тютюнника найбільш яскраво виражає ідейно-естетичні принципи шістдесятництва: відтворення національного характеру, етнопсихологізм, неприйняття панівної ідеології, що й приводило до цензурного насильницького втручання.*

**Ключові слова:** текстологічний аналіз, національний характер, Григир Тютюнник, цензурне втручання.

*В этом исследовании на основании текстологического анализа говорится, что творчество выдающегося украинского писателя Григора Тютюнника наиболее ярко отображает идейно-эстетические принципы шестидесятництва: отображение национального характера, этнопсихологизм, неприятия господствующей идеологии, что приводило к цензурному насильственному вмешательству.*

**Ключевые слова:** текстологический анализ, национальный характер, Григор Тютюнник, цензурное вмешательство.

*On the basis of textual analysis it is being noted that the works of the outstanding Ukrainian writer Hryhir Tiutiunnyk display the ideal and aesthetic principles of the sixties: a reflection of the national aspect, ethnopsychology, imperceptions of the current ideology which led to the censorial forced interference.*

**Key words:** textual analysis, national aspect, Hryhir Tiutiunnyk, censorial interference.

Григир Михайлович Тютюнник – видатний український письменник, лауреат Шевченківської премії. Саме завдяки «живописцеві правди» можемо тепер говорити про художню довершеність та справжність української літератури в нелегкі для неї часи: шістдесяті й сімдесяті роки ХХ століття.

Осягнути масштаби неперевершеного таланту можна тільки за умови глибокого вивчення літературних джерел життєвого і творчого шляху, що для Григора Тютюнника є неподільною єдністю, бо саме із його ще дитячого світогляду, життєвих вражень, особливо дитинства та юності, викристалізувалося самобутнє художнє світовідчуття. Індивідуальний образ світу митця теж значною мірою сформувався в роки дитинства, досягнувши в літературній творчості майже всеохопної ідентичності з національним образом світу. Саме ця подібність, внутрішня спорідненість і визначають справжній талант (чи, навіть, геніальність) і є провідною ознакою художньої довершеності в усі часи.

Про цю особливість таланту Григора Тютюнника особливо проникливо сказав Іван Дзюба: «Ми ж знаємо, що Григир Тютюнник дивився на світ широко розкритими очима, зірко бачив усе, що діялося з його народом, і мав на це свій чіткий і глибоко пережитий погляд. Але навіть якби й не було цього акцентованого громадянського усвідомлення, цієї інтелектуальної бази усвідомлення дійсності, – все одно його безвідмовна чутливість до людських доль як індикаторів певного суспільного життя вводила б у світ соціально-психологічних, етичних, естетичних вимірів цього життя» [1, с. 38].

Панорама українського літературознавства стосовно творчої спадщини Григора Тютюнника представлена багатьма вченими, серед них особливу теоретичну вагу мають дослідження І.Дзюби, В.Дончика, М.Жулинського, М.Ільницького, М.Коцюбинської, В.Марка, Л.Мороз, Р.Мовчан, В.Нарівської, В.Панченка, М.Сулими, Г.Сивоконя, Л. Тарнашинської та інших.

Починаючи з 1985 року, нами досліджено і введено до наукового вжитку значну частину творчого доробку митця: у науково-популярних виданнях опубліковано 120 листів, усі щоденники й записники, кіносценарій за романом Григорія Тютюнника «Вир», за автографом здійснено текстологічний аналіз і підготовку до друку новел «Деревій», «Три зозулі з поклоном». У Центральному архіві-музеї літератури і мистецтва України, архіві Зіньківського сільськогосподарського ліцею Полтавської області, літературному музеї письменників-земляків Шилівської ЗОШ Зіньківського району Полтавської області, зразковому літературному музеєві Григора Тютюнника ЗОШ №12 міста Антрацит, архівах приватних осіб виявлено та введено до наукового обігу різноманітні джерела, що стосуються життєпису письменника, його творчої особистості. Все це дало змогу здійснити текстологічний аналіз творчої спадщини Григора Тютюнника.

У цій статті на основі текстологічного вивчення доводимо, що творчість митця найбільш яскраво виражає ідейно-естетичні принципи шістдесятництва: відтворення національного характеру, етнопсихологізм, неприйняття панівної ідеології, що й приводило до цензурного насильницького втручання.



Починаючи з 1968 року, тобто з першої публікації новели «Деревій» («Вітчизна», 1968, №7) багатьох літературних творів письменника зазнали редакторських та цензурних втручань, що значно погіршували текст. Нові видання творів Григора Тютюнника передруковуються із різних видань без чітких текстологічних правил, до того ж упорядники нерідко допускаються помилок, що приводить до нових різночитань. Факти ці можна пояснити переважно об'єктивними причинами: підцензурний характер прижиттєвих видань, неможливість видання творів при житті автора, відсутність багатьох автографів, незавершеність деяких творів (наприклад, «Життя Артема Безвіконного»), а також суб'єктивними причинами: ігнорування текстологічними правилами підготовки до друку та просто коректорською недбалістю.

Готуючи до друку першу книгу, Григор Тютюнник продовжував працювати над стилістикою літературних творів, що особливо стосувалася художніх деталей, важливих для ідейно-художньої палітри. Так, оповідання «Місячної ночі» після першодруку в журналі «Зміна» (1964, №3) в збірці «Зав'язь» зазнало істотних стилістичних змін. Варто порівняти першодрук із другим варіантом тексту в книзі «Зав'язь». Перш за все письменник змінив досить загальну назву «Місячної ночі» на «Комета», що значно більше співвідноситься із змістом твору.

**Варіант перший.** *Прийшли ми до нього – мене тоді в правління обрали – цілою компанією. Давай коня, кажемо.*

*А Юхим – круть та до комірчини, та й розіп'явся на дверях. «Рішу, – кричить, – першого, хто підступиться», – і за вила хапається. – «Я цим конем орю? – питає. – Сію? Добро наживаю? Геть з двору, чортові підкулашники». І на мене визвірився. Ну, мене й сказило. Тут люди у вічі ширяють, що в нас і волики були колись, і клуня, хоч і драненька, та своя, а тут ще й він, товариш мій підкулашником обзиває...*

*Біля клубу, на тічку, – гвалт. Витанцьовують, духами пахне й цигарками лавошними. А місячно ж, – хоч нитку в голку вишляй [5, с. 7].*

**Варіант другий.** *Прийшли ми до нього – мене тоді в правління обрали – цілою компанією. Давай коня, кажемо.*

*А Юхим – круть та до комірчини, та й розіп'явся на дверях. «Рішу, – кричить, – першого, хто підступиться», – і за вила хапається. – «Я цим конем орю? – питає. – Сію? Добро наживаю? Геть з двору!» І на мене визвірився. Ну, мене й сказило...*

*Біля клубу, на тічку, – гвалт. Витанцьовують, духами пахне й цигарками лавошними. Харитін Туркало, гармоніст, мабуть, п'янький, приспівує:*

*«Я на боці сижу*

*Бочка котиться,*

*Ніхто заміж не берьоть,*

*Заміж хочеться...»*

*А місячно ж, – хоч нитку в голку вишляй [6, с. 24].*

По-перше, в тексті автор вдався до суттєвого скорочення, що стосується згадки про «підкулашників». Впадає в око бажання зменшити емоційну напругу від усього трагізму насильницької зміни морально-етичних стосунків на селі, коли боягузтво одного, за більш-менш заможне життя до колективізації, привело до позбавлення останньої радості його близького товариша. Разом з тим до основного тексту додався один епізод, що промовисто свідчить про повну духовну деградацію українського села, коли старше покоління, обкрадене долею, а ще більше змінами в суспільному житті, вже ніколи не заспіває своїх, тобто прадавніх народних пісень. А нові пісні, які вражають своєю абсурдністю, тепер біля клубу співає п'янький гармоніст. Уживання русизму теж є не випадковим. Проведений аналіз переконує в необхідності враховувати авторську волю, взявши за основу другий варіант при визначенні основного тексту, однак в академічному виданні в коментарях варто подати і перший варіант, з'ясувавши при цьому історію тексту літературного твору.

Новела «Чудасія» вперше була опублікована в журналі «Дніпро» (1964, № 5). Кульмінаційним моментом цього літературного твору стала реакція головного героя, інваліда війни Мусія Приходька, сторожа артілі «Вперед», на відмову райсобезу виділити йому автомобіль: «Машина вам, товаришу Приходько, пишуть, не показана, с'язі з тим, що кульша на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас – сімнадцять.

*Оце тобі й на – не показана! Що ж мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» [5, с. 21].*

Такий текст був збережений і в збірці «Зав'язь», хоча більше за життя письменника новела не друкувалася, а з книги вибраного «Коріння» була насильницьки вилучена вже з верстки. Однак у перекладі на російську мову (публікація в журналі «Сельская молодежь», 1970, №7) текст цього літературного твору зазнав значних змін, що й спотворило авторський задум із різкою достовірністю відтворити нехтування держави людською особистістю, якій і було завдано великої моральної травми, що навіть неспівмірна з тяжким фронтовим пораненням. «Машина Вам, товариш Приходько, пишут, не показана, потому как вы инвалид, а есть еще инвалиднее.

*Так что же, мне культю укоротить или что...» [10, с. 20].*

У перекладі Ніни Дангуловою цей мікротекст набув дещо іншого звучання, але теж відмінного від авторського «Машина Вам, товариш Приходько, пишут, не показана, культя ваша на два сантиметра длиннее, чем нужно...

Так что же, мне культю укоротить или что?.. [11, с. 321].

Зрозуміло, що точний переклад мав би бути інший: «Что же мне те два сантиметра укоротить, или как?».

Друга книжка «Деревій» вийшла у «Молоді» 1969 року. Три твори ввійшли до неї із «Зав'язі» – «Сито, сито...», «Гвинт», «Печена картопля». Порівняно з першодруком змінено назву оповідання «Маркіян» на «Поминали Маркіяна».

Особливо значних скорочень зазнав текст оповідання «Деревій». Тому слід зосередити увагу на визначенні основного тексту саме цього літературного твору. Ще 1982 р. Володимир Панченко писав, порівнюючи публікації «Деревію» з першодруком у журналі «Вітчизна» (1968. – №7) та першою публікацією російською мовою «Тысячелистник» у «Литературной газете» від 9 жовтня 1968 р. : «В українських виданнях новела Тютюнника «Деревій» друкується без розмови Данила з зятем, а даремно... Зоставшись без важливого, по суті, центрального епізоду, новела «Деревій» стала значно випрямленішою, а характер Данила Коряка позбувся цілком обґрунтованого драматизму» [3, с.191].

Уперше на значні текстологічні відмінності цього твору сказала літературознавець Лариса Мороз в нарисі життя і творчості «Григор Тютюнник»: «Одне з найвідоміших оповідань Г. Тютюнника «Деревій» в усіх українських виданнях друкується в урізаному вигляді. У російських (теж не в усіх) – дещо повніше, але теж скорочено так, що деякі фрази просто повисають у повітрі, що аж ніяк не узгоджується з відомою звичкою письменника шліфувати свої твори до такого стану, щоб усе абсолютно було умотивоване й логічно пов'язане з попереднім» [2, с. 198-199]. Дослідниця також опублікувала за рукописом ту частину тексту, яка не ввійшла до літературного твору в однойменній збірці «Деревій» (1969). Тепер завдяки автографу, який зберегла Л.З.Мороз, можемо здійснити текстологічне дослідження, необхідне для встановлення основного авторського тексту оповідання. Уперше «Деревій» опублікований у «Вітчизні» (1968. – №7). На рукописі стоїть дата – 12 квітня 1968 р. Отже, оприлюднено майже відразу після написання. У текстах автографу та першодруку наявні досить значні розбіжності. Редакційні чи цензурні скорочення є прикладом свавільного втручання в авторський текст і, як гадається, зумовлені перш за все намаганням звести загальну картину обивательства, духовної деградації, як уселюдської і національної трагедії, до певних вад в індивідуальних рисах характеру доньки Данила Коряка. Цитуючи «Біблію», автор прагнув окреслити загальнолюдське звучання художньо-філософської проблематики твору, виражаючи її також у словах «люди людства». Цей вираз у першодруці теж здрібнюється редакторською правкою і набуває маловиразної і малозрозумілої словесної форми «люди людей». Наступний текст, вилучений із першодруку – це авторський роздум, що надзвичайно проникливо говорить про емоційно-сміслові значення назви «Деревій»: «Їгор підхопився, висмикнув з-під бантини кілька стебел деревію, надломив одне. – Чим пахне? Деревієм! А це? Теж. От таким повинен бути народ! Єдиний дух, душа в душу!». За допомогою цього порівняння назва твору набуває символічного звучання, повертає читача до глибин національного світобачення і разом з тим актуалізує сучасну проблему деформації світогляду, адже давнє поняття «плем'я» досить промовисто асоціюється із сучасним української нації, позбавленої духовної досконалості. А сам Данило Коряк досягає її тільки тоді, коли переселяється до лісової сторожки і живе в абсолютній гармонії з природою. Однак його й тоді не полишають думки про єдину доньку та її сім'ю, тобто чоловіка й дитину. У роки війни Данило був на фронті, отже, його донька вже післявоєнного покоління. Філософські роздуми Данилового зятя, хоча й говорить він найсокровенніше, далеко виходять за межі сімейного життя, адже він бачить ту духовну різницю, яка утворилася між його однолітками та поколінням батьків. Те, що Данило любить «органічно, з пелюшок, як дитина маму,» для його доньки Мані (вже чомусь не Марійки...) є абсолютно безвартісне «розвага, зручність, відпочинок і не більше», тобто, «щось таке» і є отією перевагою матеріального над духовним, споконвічним, що передається поколіннями. А тепер втрачається ще й тому, що збігається із фарисейсько-інтернаціональною ідеологією, що особливо посилилась у 60-70 роки ХХ століття. Однак часово-просторові межі літературного твору значно глибші. Адже характер Данила Коряка тяжіє до прадавнього національного коріння українців-сонцепоклонників, для яких гармонійна єдність із природою, довкіллям була не тільки життєвою, а й світоглядною потребою. І вже не здається тільки фізичною вадою Данилова далекозорість, а деревій для нього краще ладану, бо й національне «язичництво» чи «поганство» передувало християнству, яке його так зневажливо й назвало... Тому й найважливіша розмова Данила із своїм зятем відбувається: «в хлівці під сіном посеред пахоців залежалого різнотрав'я та сухого торішнього деревію – він висів у сніпках попід низькими бантинами, – та ластів'ячих гнізд, біля котрих клопоталися ластівки, шугаючи крізь двері надвір і знадвору, з сонця на сонце» [35, с.74], бо образ сонця в цьому творі є теж глибоко символічним, як і в багатьох інших творах Григора Тютюнника, адже він є уособленням вічного, життєдайного, найбільш гуманного, бо постійно повторюваного в людському житті. Тому цей образ і в останньому реченні твору більш композиційно та художньо вмотивований тільки за умови повернення до основного тексту рукописного варіанта. Без тієї частини,

що була насильницьки, тобто без волі автора вилучена, літературний твір позбувся особливої філософської напруги, що постає у світлі проблеми духовної наступності поколінь – є однією з головних проблем світової літератури. Однак ця художньо-світоглядна проблема в тодішніх диктаторських лабетах соціалістичного реалізму вульгаризувалася «приуроченням» літературних творів до певних дат і наповненням їх ідеологемами на кшталт «нової спільності радянських людей». Коли вийшла друком збірка «Деревій», то вся найбільш редагована частина першодруку була вилучена зовсім. Наступні всі перевидання теж здійснено за текстом цієї збірки. А в російському перекладі «Деревій» публікується за текстом першодруку.

Після виходу в світ збірки «Деревій» більшість критиків переважно вели мову про повість «Облога». Лише Олександр Моторний у рецензії «Дороги на рідній землі» (Вітчизна. – 1970. – №7. – С. 205 – 206) стверджував, що варто насамперед згадувати той твір, яким названа збірка, зазначивши: «І портрет героя, і його мова, і деталі його побуту – все в Гр. Тютюнника відбірне, справжнє». Усічений текст твору не давав змоги говорити про справжність національного характеру головного героя. Павло Мовчан у рецензії «Вгадування чи пошуки» (Жовтень. – 1969. – №11. – С. 142 – 144), аналізуючи переважно повість «Облога», вказує на дисгармонію, що «не органічна для даної художньої тканини» і для підтвердження цієї думки цитує слова персонажа Калюжного, назвавши його речником авторських ідей: «Людство знає теорію і практику класової боротьби. Це відкриття велике. Але воно ще не знає ні теорії, ні практики боротьби з обивателем, бо це не клас, не конкретно визначена суспільна одиниця, а соціальний тип». Аби ж то рецензент міг прочитати повноцінний авторський текст оповідання «Деревій», вірогідно, він не був би таким категоричним у своїх судженнях, адже в художньому світобаченні Григора Тютюнника, як і в реальному житті, обивательство, духовна деградація існують у будь-який час, і роки війни не є винятком.

Отже, встановлюємо основний текст новели Григора Тютюнника «Деревій» за автографом, який зберігається в особистому архіві Лариси Мороз. Першу публікацію за цим джерелом здійснено нами в журналі «Київ» (2006. – №10).

У книжці «Батьківські пороги» («Молодь», 1972) найбільш істотні скорочення здійснені в оповіданні «Син приїхав». Його текстологічний аналіз здійснюємо, порівнюючи з текстом цього твору в наступній публікації – книжці «Крайнебо» (1975), де автор зміг поновити основний текст. Перше скорочення стосується діалогу Дзякунки із невісткою Ритою, починаючи від слів *«І питалася в невістці»*:

– Де ж ви його, доцю, хрестили, онучка мого сахаренького? Є у вас там церква поблизу?

– Ніде не хрестили, – одказала Рита. – Кумів назвали, так, шуткома – Павлушиного начальника цеху і його жінку, а не хрестили.

Дзякунка аж у поли вдарила.

– О Бо-оже, то це він у вас так нехрещеним і живе?

– Так і живе, – зніяковіла Рита. – А що ж тут такого?

– Е, дочко, так не можна. Не годиться, щоб воно нехристом росло, Не цуценья ж, а людина. Ні, ні. Завтра дасть Бог неділю, подамося в Опішнє або Покрівське й похрестимо. Будь-що. Бо яке ж воно...

– Та я й не проти, – провагавшись, мовила Рита. – Тільки Павлуші не кажіть, того що йому не можна...

– Ну, як не можна, то й не можна, – перейшла на шепіт Дзякунка. – Антбузом з'їздимо, не яка далечінь. Ми швиденько. А скажемо – на базар» [12, с.105 – 104].

Друге скорочення починається від слів: «Другого дня, як сонце тільки-но стало над опішнянськими крутоярами, Дзякунка й Рита з Борьком на руках, святково вдягнені й схвильовані своєю таємницею, вже були на базарі» [12, с.108], а закінчується: «І вперше подумала про невістку погано: «Ба, як швидко придивилася. Для такої треба добру вуздечку...» [12, с. 111].

Ці скорочення були здійснені, виходячи з ідеологічних, а точніше, атеїстичних мотивів, адже Дзякунка з невісткою їхали крадькома, щоб охрестити онука вдома у батюшки. З ідеологічних мотивів слово «Бог» писали за тодішнім правописом тільки з малої літери, що теж, думається, потребує виправлення у всіх текстах письменника. Втручання в текст літературного твору потягло за собою й інші зміни, які ще більше вплинули на його художній рівень. Отже, скорочення третє – у розповіді Дзякунки чоловікові про задум охрестити онука: «В хаті Дзякунка покvapливим шепотом оповіла чоловікові, що онук їхній не хрещений, що завтра вони з Ритою – тільки щоб Павлуша, Боже сохрани, не довідався, бо йому не можна, – подадуться в Опішнє або Покрівське просто додому до батюшки і що Рита на це пристала» [12, с.107 – 108]. Після скорочення ця розповідь перетворився на банальне: «В хаті Дзякунка покvapливим шепотом оповіла чоловікові, що розказала їй Рита: що в них є та як Павла їхнього люблять усі й звуть Павлом Никифоровичем» [13, с. 73].

Далі в тексті твору вилучено ще одне речення, теж з ідеологічних міркувань. Скорочення четверте: «Дзякунка вголос дякувала богу до ікони, а Дзякун повільно розгладжував вуса великим пальцем» [12, с. 108]. За життя письменника всі скорочення поновлено, творча воля автора була збережена і в книжці вибраного «Коріння». Однак, в найновіше видання творів – книгу «Холодна м'ята» (2009) – «укралися» третє й четверте скорочення. Це можна пояснити лише недбалістю упорядників.

Сподіваємось, що всі ці текстологічні напрацювання стануть важливим складником у підготовці повного видання творів Григора Тютюнника.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дзюба І. Великий людинознавець: До вивчення творчості Григора Тютюнника / І.Дзюба // Урок української. – 2003. – № 3. – С. 38–41.
2. Мороз Л. З. Григир Тютюнник: Нарис життя і творчості / Л. З. Мороз. – К. : Дніпро, 1991. – 207 с.
3. Панченко В. Сага Григора Тютюнника / В. Панченко // Енергія пошуку. – К., 1983. – С. 121–156.
4. Ташаненко М. Прозелень / Гр. Тютюнник // Літературна Україна. – 1964. – 14 квітня
5. Тютюнник Гр. Завязь. На згарищі. У сутінки. Чудасія. / Г. М. Тютюнник // Дніпро. – 1964. – № 5. – С. 6–19.
6. Тютюнник Гр. Завязь / Гр. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1966. – 158 с.
7. Тютюнник Гр. Деревій: Новела / Гр. М. Тютюнник // Вітчизна. – 1968. – №7. – С. 69–75.
8. Тютюнник Гр. Тисячелистник: Новелла / Гр. М. Тютюнник // Літературна газета. – 1968. – 4 октябрю.
9. Тютюнник Гр. Деревій / Г. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1969. – 180 с.
10. Тютюнник Гр. Винт. Чудная история: Рассказы / Гр. М. Тютюнник // Сельская молодежь. – 1970. – № 7. – С. 17–21.
11. Тютюнник Гр. Повести и рассказы / Гр. М. Тютюнник . Пер. с укр. Н. Дангуловой . – М. : Сов. писатель, 1989. – 720 с.
12. Тютюнник Гр. Батьківські пороги / Гр. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1972. – 176 с.
13. Тютюнник Гр. Крайнебо. / Гр. М. Тютюнник. – К. : Молодь, 1975. – 128 с.
14. Тютюнник Гр. Облога : Вибр. твори / Гр. Тютюнник ; передм., упоряд. та прим. В. Дончика. – 2-е вид. – К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 832 с.
15. Тютюнник Гр. Деревій / Тютюнник Г. ; [передм. Олексія Неживого] // Київ. – 2006. – № 12. – С. 141–150.
16. Тютюнник Гр. «...образ України – здавна й по сьогодні» : Щоденники, записники / Г. Тютюнник ; передм., упоряд., прим., підгот. текстів, редак. О. І. Неживого. – Луганськ : Знання, 2005. – 262 с
17. Тютюнник Гр.: Вибрані твори / упоряд., перем., прим. П. Засенка. – К. : Грамота, 2006. – 400 с.
18. Тютюнник Гр. Холодна м'ята : Оповідання, повісті, твори для дітей / упоряд. і передм. П. Засенка. – К. : Укр. письменник, 2009. – 843 с.
19. «Щоб було слово й світло»: Листування Григора Тютюнника / передм., упоряд., прим., підгот. текстів О. І. Неживого. – Луганськ : Альма-матер, 2004. – 232 с.



УДК 821.161.2.09

Анна Кривопишина

**РОЗВАЖАЛЬНИЙ НАРАТИВ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ І СПЕЦИФІКА ПОВІСТУВАННЯ**

*У статті здійснено спробу виокремити та проаналізувати особливості розважального наративу як специфічної моделі подієвих рядів. Доведено, що такий тип наративу конструюється серією універсальних опозицій, на яких заснована послідовність ustalених епізодів, характерних для того чи того жанру масової літератури.*

**Ключові слова:** художність, розважальний наратив, специфіка повісткування, масова література.

*В статье предпринята попытка выделить и проанализировать особенности развлекательного нарратива как специфической модели событийных рядов. Доказано, что такой тип нарратива конструируется серией универсальных оппозиций, на которых основана последовательность устоявшихся эпизодов, характерных для того или иного жанра массовой литературы.*

**Ключевые слова:** художественность, развлекательный нарратив, специфика повествования, массовая литература.

*An attempt to isolate and analyze the peculiarities of entertaining narration as a specific model of event series is done in the article. It is proved that this type of narration is constructed by a series of universal oppositions, on which the sequence of episodes is established, that is characteristic of a certain genre of mass literature.*

**Keywords:** artistry, entertaining narration, narration peculiarities, mass literature.

**Постановка проблеми.** У сучасному літературознавстві актуалізувалась проблема художності як фундаментального поняття в процесі характеристики літературного твору. Застосування методологічних принципів наратології дозволяє поглянути на проблему художності під іншим кутом, зосередивши увагу на специфіці й формах функціонування оповіді, особливостях моделювання фабул, їх типах, що принципово різняться в художніх текстах, які представляють поле масової чи елітарної літератури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Теоретичне підґрунтя наратології як наукової дисципліни сформоване наприкінці 60-х років ХХ ст. у працях французьких семіологів К. Бремена й А. Ж. Греймаса. Наратологію вважають межевою дисципліною між структуралізмом, що тлумачить художній твір як автономне явище, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача. На підставі критичного перегляду структуралістської моделі світобачення й розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про його природу обґрунтовано погляд на наратив як міждисциплінарний об'єкт дослідження. Основні концепції сучасних теорій оповіді пов'язані з іменами російських формалістів та структуралістів (О. Веселовський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп, Ю. Тинянов, Б. Успенський, В. Шкловський), ґрунтуються на принципі діалогічності М. Бахтіна, враховують досягнення англо-американської типології техніки розповіді (П. Лоббок, Н. Фрідман) та німецької комбінаторної теорії (В. Кайзер, З. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. Штанцель).

**Мета** розвідки полягає у вивченні особливостей розважального наративу як специфічного типу повісткування, характерного для масової літератури.

**Виклад основного матеріалу.** Наратологія прагне створити універсальну модель подієвих рядів у письменстві. За умови наявності сюжету, що розгортається від зав'язки до розв'язки, ці ряди мають ознаки людської діяльності, характеризуються відносною непорушністю тексту, сприяють медіації оповіді, надаючи світові (за А. Ж. Греймасом) особистісного та подієвого виміру. Наратологія усуває крайнощі при висвітленні розуміння специфіки письменства, виробленні уявлень про художньо-комунікативний процес, що відбувається на кількох оповідних рівнях. Комунікативна природа літератури реалізується за наявності мережі спілкування (автор та отримувач повідомлення, відповідні канали трансляції художньої інформації), знакової специфіки повідомлення (комуніканта), системи зумовленості застосування знаків, що можна співвіднести з позалітературними чинниками та традицією мистецтва.

Наратив можна трактувати як тип тексту, що відрізняється від інших текстів тим, що його зміст становить собою історію – певним чином скомбінований ланцюжок подій, що відбуваються в певному просторово-часовому контексті з конкретними людьми (героями). Можна припустити, що особливості оповіді визначатимуться саме типом літературного тексту – масового чи елітарного.

Масова література послуговується специфічним типом наративу, що спрямований на ігрове моделювання етичних, естетичних та психологічних колізій, які дозволяють читачеві краще пізнати себе. Розважальний наратив захоплюючий, легкий для сприймання, прагматичний та орієнтований на сучасність.

Ненав'язливий стиль, поетика «позитивного фіналу», цікавий, напружений сюжет – провідні ознаки такого типу повісткування. Аналізуючи сучасну масову літературу, можемо співвідносити її з класичною літературою на основі таких конститутивних ознак, як принципи повісткування та система персонажів.

Розважальний наратив характеризується набором конкретних складових, що поєднуються за визначеними правилами, дотримання яких гарантує успіх жанрів масової літератури. Так, вичерпний аналіз повістувальних структур сучасної масової літератури подає У. Еко, аналізуючи романи Я. Флемінга про Джеймса Бонда. У. Еко висуває ідею щодо існування певної структурної моделі, яка може бути «використана для того, аби звести до однорідного дискурсу різний досвід» [6, с. 290]. Кожний елемент такої моделі враховує бажання й цінності широкої аудиторії, що прагне динамічної захопливої історії.

Кожний роман можна розглядати як послідовність ходів, що розроблені за наперед визначеною схемою. Саме універсальний характер структури пояснює популярність творів масової літератури, наративні стратегії яких, як правило, побудовані навколо сучасних варіацій на тему боротьби добра й зла.

Найбільш точно, на нашу думку, характеризує специфіку розважального наративу термін «літературна формула» американського культуролога Дж. Кавелті. Його концепція базується на вивченні жанрів та архетипів, міфів та символів у фольклорі та антропології, а також аналізі практичних посібників для авторів масової літератури.

Дж. Кавелті розглядає структурні особливості популярних літературних формул як засіб медіації, альтернативний спосіб зняття напруги, розв'язання внутрішніх конфліктів із залученням посередника – правдоподібної історії, формули, що реалізує конкретні культурні стереотипи в універсальних оповідних архетипах. Мета розважального наративу визначається тим, що створений уявний світ дозволяє читачеві пережити потрібні йому емоції без реальної загрози, травми чи страждання, здобути цінний соціальний досвід символічного розв'язання конфліктів, утекти від своїх проблем. Таким чином, формули відіграють функціональну роль, забезпечуючи соціокультурну стабільність. Можемо говорити про наперед визначену банальність сюжету, яка реалізується в наративних трафаретах маскульту.

Часто домінантним засобом художності в таких текстах виступає публіцистичний штамп, який узагалі не залишає читачеві простору для власних інтерпретацій, тому що подає декларативну готову оцінку, забезпечуючи лише реалізацію базової потреби людини в розвагах та втечі від дійсності.

Серед найбільш популярних наративних прийомів можна виокремити напругу в оповіді (саспенс), ідентифікацію й створення уявного світу на основі артикуляції базових культурних цінностей, знайомих і відомих для більшості читачів. Як зазначає Дж. Кавелті, художня цінність літературної формули залежить від ступеня досягнення характерного для певної аудиторії балансу між відчуттям реальності (міметична складова мистецтва) та особливостями ескапістського переживання (акцент на грі, самореалізація через ідентифікацію з героєм). На думку дослідника, «вдала формульна література ґрунтується на посиленні ескапістського виміру в межах тієї системи координат, яку аудиторія може так чи інакше пов'язати з реальним життям» [2, с. 62].

Центральна категорія розважального наративу – подієвість, умовами якої в наративному тексті, за В. Шмідом, є «реальність» («у фіктивному світі повісткування»), «релевантність» (тобто значущість у масштабах фіктивного світу) та «результативність», «неповторюваність» (зміни повинні мати наслідки в мисленні та діях суб'єкта) [5, с. 268–269].

Проте поряд із подією, про яку розповідається, можна виокремити подію власне розповіді, що дозволило В. Тюпі охарактеризувати наративний дискурс як «інтригу історії і наративну конструкцію розповіді про неї – дві сторони єдиної комунікативної стратегії розуміння: не тільки повісткування не мислиться без історії, але й жодної історії не може бути без повістувального викладу» [4, с. 27]. Вивчення логіки взаємодії двох рядів подієвості з урахуванням прагматичного та синтактичного аспектів наративу може уточнити наше уявлення про масову та елітарну літератури, стати важливою складовою процесу їх дослідження.

Якщо структуру події повісткування розглядати з позиції дискурс-аналізу, стає зрозумілим, що в ній можна виокремити кілька повістувальних рівнів. Варто наголосити, що базовою в цій структурі виступатиме обов'язкова для наративу повістувальна інстанція – автор. Хоча для розважального наративу ця категорія набуває специфічного значення, адже важливим у структурі оповіді, крім образу автора, стає біографічний автор – метанаратор, творець тексту, який повинен, з одного боку, задовольняти потреби читачів у цікавому, легкому читанні, а з іншого – реалізувати бажання видавця отримати значні прибутки.

Такий метанаратор стає актантом події повісткування та реалізовує сюжет повернення до вже випробуваних у високій літературі моделей поетики, створюючи «вторинний текст» на основі вже відомих естетичних систем, знайомої тематики та популярних наративних моделей.

Ключова одиниця аналізу розважального наративу – епізод, а фабульний поділ повідомленої історії залежить від схематизації її інтриги або ж виявлення «потенційної доцільності подієвого ряду, який може бути побачений, зрозумілий та розказаний по-різному його учасниками чи спостерігачами» [4, с. 28].

П. Рікер бачить інтригу наративного висловлювання в напрузі подієвого ряду, динамізмі сюжетної лінії, що задовольняє очікування реципієнта, який «уже наперед знайомий із повістувальною традиці-

єю» [3, с. 30]. Упізнаючи таку метанаративну модель, що визначає поетику твору масової літератури, а саме його наративну (тип події, композиція сюжету) та актантну (тип героя) структуру, читач бачить знайоме в незнайомому, співставляючи свій досвід знання наративних конвенцій класики з сучасним повістутванням. Саме таке впізнавання, «гра» з базовими оповідними схемами визначають естетичні та художні ефекти формульної літератури.

Створення нових формул залежить від потреб конкретної аудиторії, адже автор масової літератури – це насамперед той, книги якого купують і читають. Принцип формульності виступає базовим принципом розважального наративу та загалом виявляється на всіх формально-змістових рівнях літературного твору.

Так, канонічність внутрішніх форм характерна для жанру детектива. А. Вуліс у книзі «У світі пригод: поетика жанру» визначає таку актантну структуру, притаманну переважній більшості творів цього жанру:

- 1) незмінність посад, ролей, що викликає в пам'яті фольклорні образи або шахові фігури;
- 2) «хоч якими розмаїтими є виведені автором персонажі, серед них є підозрюваний, злочинець і сищик» [1, с. 183].

Крім того, твори детективного жанру реалізують стереотипну жанрову схему: 1) тут функціонує потужно виражена лінія боротьби з певними зовнішніми обставинами, 2) така боротьба має закінчуватись обов'язковим розкриттям злочину, 3) досить жорсткий розподіл на «своїх» і «чужих» з відповідним чорно-білим маркуванням таких героїв.

Наративна техніка сучасної мелодрами часто відзначається такою ознакою, як кінематографічність, поєднання окремих абзаців-епізодів, кадрів ближнього й дальнього планів, коли через монтаж фрагментарних фокалізацій камера стежить за приватним життям головної героїні (стиль романів Люко Дашвар, Лесі Романчук). Звідси – й відповідний візуальний ряд, техніка ліплення образів, сцен, ситуацій, що вимагає чіткого кадрування загального й крупного планів.

Також однією із особливостей усіх жанрів масової літератури виступає нівелювання авторської точки зору, навіть деяка анонімність, що безпосередньо надає підстави порівнювати масову літературу з фольклором, зі структурою чарівної казки. Проте такий зв'язок виявляється й на більш суттєвих рівнях поетики тексту: в непереможному головному герої (жанри пригодницької літератури), стереотипності сюжету (любовні «дамські» романи), передбачуваному хорошому фіналі, девальвації ролі фокалізатора.

**Висновки.** Спільною ознакою, що об'єднує усі види наративу – від високих зразків художньої прози до так званого низькопробного читива, виступає структурований часовий хід унікальних подій (на відміну від загальних тенденцій). Хоча параметри таких текстів класифікуються за різними критеріями, наратив висуває єдиний базисний принцип – ритм, що визначає процес формування композиційної єдності із розрізнених мовних одиниць та відповідає за динамічну будову «світу історії», що об'єктивується в конкретних текстових структурах. Естетика тотожності розважального наративу відповідає інтересам читачів, письменників та видавців масової літератури, адже, ознайомившись із певною формулою, вони знають, чого можна очікувати від кожного нового твору конкретного жанру. У розважальному наративі фокалізація як особливий рівень комунікації між автором та читачем забезпечує процес перцептивного сприйняття фрагментів історії в різних режимах наближення та деталізації. Кадри фокалізації забезпечують різний ступінь стягнення чи розтягнення часопросторових характеристик оповіді в дискурсі. А вже покадрове сприйняття різних планів повістутвання наближує процес читання масової літератури до перегляду кінофільму або занурення в інтерактивний віртуальний світ, що передбачає реалізацію ескапістської функції мистецтва такого типу. Загалом, наше дослідження лише певною мірою окреслює означену проблему, тому вивчення специфіки розважального наративу є актуальним та перспективним і потребує подальших ґрунтовних студій.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вуліс А. В мире приключений: Поэтика жанра / А. Вуліс. – М.: Советский писатель, 1984. – 259 с.
2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
3. Рикер П. Время и рассказ / П. Рикер. – М.; СПб., 2000. – 313 с.
4. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М., 2003. – 312 с.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб., 1998. – 432 с.

УДК 82. 0 (477) (092)

Наталія Загоруйко

## ПОСТАТЬ МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ СПОГАДІВ «У МЕРЕХТІННІ НАЙДОРОЖЧИХ ЛИЦЬ»

*Крізь призму спогадів «У мерехтінні найдорожчих лиць» постає яскравий образ Михайлини Коцюбинської – шістдесятниці, видатного літературознавця, дисидента, Людини.*

**Ключові слова:** спогади, епістолярій, шістдесятники, екзистенціалізм.

*Сквозь призму воспоминаний «В мерцании дорогих ликов» предстает яркий образ Михайлины Коцюбинской – шестидесятницы, выдающегося литературоведа, диссидента, Человека.*

**Ключевые слова:** воспоминания, эпистолярный, шестидесятники, экзистенциализм.

*In the article we deal with the memories about Mykhailyna Kotsyubynska. She was the representative of the 1960s generation, a prominent literary critic, dissident. The main key-note of the article is to show that the soul of people is practically impossible to abolish if a person keeps his principles in spite of ruthless purges.*

**Key words:** memories, epistolary heritage, the representatives of the 1960s generation, existentialism

*Тільки в формі споминів можуть автори наблизитись до правдивості (ілюзії правдивості), але й там – не тоді, коли говорять про самого себе.*

**Юрій Шевельов**

Спогади ««У мерехтінні найдорожчих лиць»: Згадуючи Михайлину Коцюбинську» посідають гідне місце у мемуарному дискурсі шістдесятників та є вагомим доповненням до спогадів І. Жиленко, Р. Коргодського, С. Кириченко, спогадів про І. Світличного, В. Стуса. Більше того – книга щедро гаптована присутніми вкрапленнями з «Книги споминів» самої М. Коцюбинської: автори, немов, апелюють до Михайлини Хомівни, вслухаючись у її голос. Варто зазначити, що над виданням цієї книги працювали люди дуже близькі Михайлині Коцюбинській, люди «на відстані серця», – Елеонора Соловей, Євген Сверстюк, Мирослав Маринович, Леся Демська-Будзуляк, Олексій Сінченко. Ідея назви «У мерехтінні найдорожчих лиць» – слова з таборової поезії Стуса – належить Василеві Овсієнку. Очевидно, що цими рядками названо спогади не випадково. Це є метафізичним продовженням їхнього духовного діалогу: завдяки самовідданій праці Михайлини Хомівни, світ побачив епістолярну спадщину Василя Стуса, саме вона одна з перших заговорила про екзистенційне значення епістолярію поета й прагнула, за її висловом, окреслити феномен поезії Стуса без набридливої політичної міфологізації. Володимир Панченко підкреслює, що ця робота була для Михайлини Коцюбинської окрім усього, «моральною дією. Це означало, що вона не могла її не виконати» [5, с. 235]. Леся Демська-Будзуляк, визначаючи екзистенційні виміри М. Коцюбинської, твердить, що остання «своїм призначенням обрала оберігати пам'ять про тих, кого ніхто не повинен був пам'ятати. Пам'ятати про тих, хто мав назавжди загубитися у непроходимих нетрях української та персональної людської історії» [5, с. 69]. Впадає в око, що наукові пошуки Михайлини Коцюбинської невіддільні від її морально-етичних критеріїв. Водночас Елеонора Соловей зауважує, що висока міра присутності М. Коцюбинської у епістолярно-мемуарному дискурсі шістдесятників та її особиста зацікавленість жодним чином не ставали на заваді, не провокували тієї заангажованості, що криє небезпеку аберацій, суб'єктивності, а лише надихали й зобов'язували [5, с. 366].

Книга композиційно складається із чотирьох розділів: «Спогадів» (тексти 45 авторів), «Публікації» (неопубліковані статті М. Коцюбинської, зокрема її передмова до майбутнього видання листів репресованого мовознавця «Кирило Осьмак: Автопортрет на тлі Владімірського централу»), «Листи і люди», де вміщено листи Катерини Коцюбинської до Марії Ішук, листування М. Коцюбинської з Е. Соловей, Н. Пилип'юк та листи Н. Світличної, О. Заливахи й Л. Плюща до М. Коцюбинської). Вдалим доповнення є четвертий розділ «Ілюстрації», де маємо дуже цінні та рідкісні світлини М. Коцюбинської різних років в оточенні її батьків, родичів, друзів-шістдесятників та колег.

Слова Івана Дзюби («Замість епіграфа») є певним настроєвим ключем до багатоголосся спогадів: «Водночас залишатись собою означало для неї постійно розвиватися, професійно зростати (за найтяжчих умов), не піддаватися догматизмові, поборювати те «патріотичне» спрощенство, яке вона зневажливо називала «одноклітинністю», адже зі свідчень авторів виразно постає образ інтелігента-європейця. Це дуже важливо, оскільки Михайлина Коцюбинська одна з тих непересічних особистостей, які руйнують міф про самозакоханий патріотизм українських інтелектуалів та визначають пріоритетні вектори



розвитку нашої культури й зараз. М. Коцюбинська усвідомлювала, яку небезпеку може принести «зловживання гаслами», надмірність кон'юнктурного фразерства й застерігала від обмежаності «власною хатою». Чи не тому Леонід Плющ у своїх спогадах виражено каже: «Так не пасують їй усі ці наліпки, майже спустошені й засмальцьовані *барабанні слова*: шістдесятниця, борець, патріотка, велика українка. Все це – гуртове, незалежно від істинності епітетів» [5, с. 302].

Неприйняття «патріотичного спрощенства» Михайлиною Коцюбинською дає підставу говорити про близькість її поглядів із поглядами одного з найбільших інтелектуалів ХХ століття Юрія Шевельова, адже вона нагадувала сучасникам, що ми не *на острові, а на материку* та рекомендувала в 90-х роках підтримати пропозицію Ю. Шереха встановити на якийсь час мораторій щодо вживання слів «народ» й «Україна», бо коли часто повторюєш ці слова, то втрачається їх *сакраментальний сенс*: «Гасло, повторене безліч разів, – казала вона, – не підкріплене конкретним чином, – блякне, вироджується, стає фразою. А фраза – то мильна бульбашка, ворог думки» [3, с. 350]. Ольга Кочерга дуже влучно підкреслює, що М. Коцюбинська «категорично не сприймала недалеких заяв, спекуляцій на загальниках, позірною патріотизму й псевдodemократичних гасел» [5, с. 133]. Незаперечними доказами сказаного є і слова Романа Корогодського, який згадує, що Михайлина Хомівна завжди прагнула пізнати явище в діалектичній складності, не спрощуючи його на догоду загальним вимогам.

Михайлини Коцюбинської не сприймала фрази на кшталт «шістдесятники боролись», бо шістдесятники нікого не били, а лише відстоювали свою позицію, чинили культурний спротив. Не дарма й Євген Сверстюк зауважує, що «нині дехто уявляє собі дисидентське середовище як політично опозиційне і дошукується міри опозиційності». Насправді «відщепенці» відокремилися від загальної маси своєю системою цінностей, світоглядом, культурою поведінки, «іншою мовою» і громадською поставою: протистояння було передусім морально-екзистенційного характеру [5, с. 12].

Саме це наштовхує на паралелі з дослідженням Х. Ортеги-і-Гасета, який у культовій праці «Бунт мас» розглядає суспільство як «динамічну єдність двох чинників: меншин і мас», а найрадикальніший поділ, який можна провести в людстві, це – поділ на два типи: «ті, що від себе багато вимагають і беруть на себе все нові труднощі та обов'язки, і ті, що від себе нічого не вимагають, для них жити – це бути щомиті тими, ким вони вже є, без зусилля самовдосконалитись» [4, с. 51]. Видно, українські шістдесятники були тими, «що від себе багато вимагають», і не хотіли бути інакшими, адже, як зазначала М. Коцюбинська, «то було виокремлення себе з аморфної маси середньоарифметичного радянського громадянина – як мислячого індивіда, як українця і як громадянина всесвіту» [3, с. 5]. Роман Корогодський слушно каже, що Михайлина Коцюбинська починається саме там, «коли свої знання ставить під сумнів. І творчо перенавчається, довчається, вчиться наново – на-ново!» [5, с. 124]. Сама ж вона зізнавалась: «Моє друге, духовне народження пов'язане з середовищем шістдесятників» [3, с. 348].

Особливістю цих спогадів є те, що вони приватні, й саме завдяки оприлюдненню невідомих широкій аудиторії фактів, постає образ відомої й невідомої М. Коцюбинської. Ось які характеристики дають небозі Михайла Коцюбинського її друзі та учні – «Рафінований літературознавець» (І. Дзюба), «Інтелігентне обличчя шістдесятництва» (Р. Корогодський), «Генератор толерантності» (Л. Танюк), «Берегиня пам'яті» (Є. Сверстюк), «Людина вчинку» (А. Пашко), «Хранителька» (С. Глузман), «Незламна шляхетність» (О. Кочерга), «Михася» (М. Горбаль), «Мама Михайлина» (І. Волицька-Зубко), «Велика котолубка» (Віра Вовк), «Моя духовна мама» (Л. Маринович), «Королева анекдотів» (О. Сінченко), «Казкова фея-хрещена» (А. Диба). Бачимо, що амплітуда епітетів-характеристик доволі широка, але чи не такий різноплановий погляд на людину сприяє увиразненню постаті й ближчому знайомству з нею? Михайлина Коцюбинська, людина, яка чи не найкраще написала про роль мемуарів, вчила й нас: «У документалістиці спостерігаємо різні стилістичні грані і прояви художньої енергії. [...] Маємо своєрідне взаємовідображення, система складних дзеркал. У зіткненні кількох ситуативних «правд» народжується Правда, перевірена часом, живий Образ минулого» [1, с. 57].

Лесь Танюк каже, що якби був художником, то намалював би три окремі портрети Коцюбинської – «Михасі 60-х, Михайлини 80-90-х і Михайлини Хомівни доби Незалежності». Автори ж спогадів із різної історичної перспективи, штрих за штрихом, творять її спільний портрет, портрет *емоційно насичений й осмислений в контексті епохи (М. Коцюбинська)*, адже з-поміж молодших колег літературознавця та її учнів, авторами спогадів є люди, які були активно присутні в культурному русі шістдесятництва – Євген Сверстюк, Ірина Жиленко, Раїса Мороз, Алена Пашко, Микола Плахотнюк, Лесь Танюк, Роман Корогодський, Осип Зінкевич, Леонід Плющ, Микола Горбаль, подружжя Люби та Мирослава Мариновичів, Елеонора Соловей.

На тлі «хрестоматійних сюжетів» І. Жиленко про те, як М. Коцюбинська підтримувала її у скрутну хвилину, детальних описів доби М. Плахотнюка, Л. Танюка, О. Зінкевича про роботу Клубу творчої молоді «Сучасник», проведення вечорів пам'яті В. Симоненка та відзначення, незважаючи на переслідування владою, роковин перепоховання Т. Шевченка 22 травня, поширення самвидаву, гуртування молоді навколо тих, кого Роман Корогодський називав *батьками шістдесятників* – Б. Антоненка-Давидовича, Г. Кочура, Н. Суровцової, І. Стешенко, продиляються й дрібніші, але дуже промовисті деталі.

Наприклад, згадки про ватаги колядників у ті часи, коли за це виганяли з роботи. Зібрання української інтелігенції на квартирі Ольги та Павла Стокотельних, що була філіалом таких солідних «культурних салонів» як помешкання Бориса Антоненка-Давидовича, Івана та Леоніди Світличних, Григорія Кочура, Ірини Стешенко. Свідчення про захист друзів-шістдесятників. Цікаві відомості щодо особистих стосунків та зв'язків із діаспорою тощо. А от інформація про гіркий гумор тих часів, коли називали один одного «сиденти» (ті, хто вже сидять...) й «досиденти» (ті, хто вже «на черзі»...) підказує молодому читачу, що назва спогадів Семена Глузмана «Рисунки по пам'яті, или воспоминания *отсидента*» (К., 2012) це не просто вдала гра слів.

Відтак, бачимо Михайлину Коцюбинську в колі родинних обов'язків, співпереживаємо разом із нею довгі роки заборони на професію й видання її літературознавчих праць, відчуваємо її невгамовне бажання зробити якомога більше *посутнього* (диплом доктора наук М. Коцюбинську не цікавив зовсім). За влучною характеристикою Л. Тарнашинької, Михайлина Коцюбинська – в інтер'єрі буднів та понад ними... Що ж до зворушливих спогадів Ірини Волицької-Зубко про те, як Михайлина Коцюбинська стала для неї мамою, коли заарештували Атену Пашко (маму Атену відпустили через три дні, але мамою Михайлиною та залишилась для Ірини назавжди), оригінальної історії Герберта Нойфельда про їх спільну із М. Коцюбинською «*тичиніану*» та розповіді Олександра Шамоніна про період життя Михайлини Хомівни у квартирі професора Сергія Маслова, зокрема про її любов до музики та високу майстерність гри на фортепіано («то не була дилетантська гра», – підкреслює він) переростають у самотутні сюжети. Належне потрібно віддати й спогадам Л. Тарнашинької, Д. Дроздовського, Л. Масенко, Є. Соловей, О. Сінченка, які є передусім вдалими пролегоменами до майбутніх серйозних наукових студій про М. Коцюбинську як літературознавця.

Одним із ключових моментів спогадів є *стиль спілкування* Михайлини Коцюбинської з людьми: «Михася була вродженою інтелігенткою. Вона не давила на людину своїм інтелектом. З кожною простою людиною знаходила спільну мову». Як на мене, то запропонована Раїсою Мороз характеристика чи не найкраще визначає домінантні характеру М. Коцюбинської, де передусім – висока самокультура, а відси і повага до людини. На цьому тлі видають органічними свідчення Галини Бурлаки про те, що до радіопередач М. Коцюбинської про епістолярій В. Стуса прислухався навіть водій маршрутки, а київський таксист, який теж був з-поміж аудиторії постійних слухачів, коли Михайлині Хомівні стало надто важко ходити, запропонував їй у разі потреби звертатись саме до нього. Й це не дивно, адже за зізнаннями самої М. Коцюбинської, вона понад усе цінувала *розкіш людського спілкування* й щедро обдаровувала нею усіх, хто мав честь і радість знаходитись у полі її духовного тяжіння.

Не можна тут оминати й знамените почуття гумору Михайлини Коцюбинської й властиву їй іронію. О. Сінченко не випадково називає М. Коцюбинську *королевою анекдотів*. Сама ж вона казала: «Що ж до анекдотів, мушу визнати, що вони завжди мали для мене життєво важливе значення. Я люблю і колекціоную їх, запам'ятовую й актуалізую у відповідній ситуації. Це – як ковток озону в задушливій атмосфері, вони допомагають долати страх і зневіру» [2, с. 30].

Показовим є також вплив М. Коцюбинської на людей, адже її авторитет був незаперечним. До її слів прислухались, її слова дуже багато значили. Попри хворобу, незважаючи на свій фізичний стан, вона ніколи не припиняла духовно розвиватись і водночас підтягувати до свого інтелектуального рівня й інших – була в курсі усіх культурних імпрез, чи не найпершою прочитувала літературні новинки щодо яких часто влаштовувала *міні-презентації* для однієї людини (дуже часто під час телефонної розмови), високо цінувала газету «День».

Однак, окрім того, що вона була інтелектуальним орієнтиром та моральним авторитетом, у спогадах виринає ще одна важлива риса характеру Михайлини Коцюбинської – її здатність освітлювати простір своєю присутністю. Коли автори намагаються описати ауру М. Коцюбинської, то у їх свідомості виринають образи, які розкривають духовні виміри цієї людини, утворюючи один асоціативний ряд навколо концепту світло – висвітлюю у собі її присутність – і багато світла... – біле світло абсолюту – світло «коцюбинькості». Мабуть, у словах Володимира Панченка до певної міри знаходимо пояснення цього феномена: «...її голос мав значення камертона. Коли він звучав, здавалось, що повітря довкола стає чистішим» [5, с. 235].

Молодші автори спогадів (Л. Демська-Будзуляк, О. Сінченко, О. Рарицький, А. Діба, Д. Дроздовський, Н. Загоруйко, П. Ямчук) відверто зізнаються, що знайомство та присутність Михайлини Коцюбинської у їх житті було розкішним подарунком долі, а спілкування з нею означало те саме, що *постати перед живою історією* (саме таку характеристику дає О. Забужко своєму знайомству з Ю. Шевельовим). На переконання Алли Діби, темою особливого дослідження має стати ставлення та відносини Михайлини Коцюбинської з молоддю, а Мирослава Пінковська слушно зауважує, що майже за кожним із друзів М. Коцюбинської стояла своя неповторна історія, бо часом у розряд друзів переходили вже діти друзів (зокрема, саме так сталося із Олесем Обертасом, дочкою пані Мирослави Роксоланою Свято, Тарасом Компаніченком, Олексієм Сінченком, Наталкою Кучер, Гербертом Нойфельдом й автором цих рядків). Автори спогадів підкреслюють також виняткову лагідність та щирість М. Коцюбинської у спіл-

куванні, зокрема Олексій Сінченко, літературознавець із Інституту літератури, похресник Михайлини Хомівни, каже, що «вона була просто тією, кого, на рівні чуттєвості, можна назвати бабусею», а інша колега по Інституту – Алла Дибя – щиро шкодує, що вона не Попелюшка, бо саме такою мала б бути казкова фея-хрещена.

Однак, лише від молодого покоління і покоління прийдешнього залежить, чи буде продовжуватись цей культурний діалог, чи збережеться єдність поколінь й чи наші діти й внуки будуть знати, хто така М. Коцюбинська. Євген Сверстюк каже, що про життя Михайлини Коцюбинської потрібно буде написати окрему книгу. Ця ж книга є першою спільною спробою у формі споминів наблизитись до правдивості відображення образу великої постаті, побачити у мерехтінні найдорожчих лиць виразний профіль дорогої людини.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Коцюбинська М. Історія оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / Михайлина Коцюбинська. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2008. – 70 с.
2. Коцюбинська М. Книга споминів / Михайлина Коцюбинська. – К. : Акта, 2006. – 288 с.
3. Коцюбинська М. Мої обрії : у 2 т. – К. : Дух і літера, 2004. – Т. 2. – 2004. – 384 с.
4. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гассет ; [перекл. з іспанської Бургардта В., Сахна В., Товстенко О.] – К. : Основи, 1994. – 420 с.
5. «У мерехтінні найдорожчих лиць»: Згадуючи Михайлину Коцюбинську. – К. : Дух і Літера, 2012. – С. 235.

УДК 821.161.2-1.09+929.Летюк

Ірина Обухова

## ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЄВГЕНА ЛЕТЮКА

*У статті розглядається питання поетичного мовлення творів Євгена Летюка. Звернено увагу на зв'язок поетичної мови із психічним світом автора, що залежить від багатьох моментів, зокрема й від психологічного типу й темпераменту. Поетичний світ Є. Летюка розглянуто як єдність культурологічного та лінгвістичного рівнів.*

**Ключові слова:** тропи, фігури, лексеми.

*В статье рассматривается вопрос поэтического языка произведений Евгения Летюка. Обращено внимание на связь поэтического языка с психическим миром автора, который зависит от многих моментов, в частности и от психологического типа и темперамента. Поэтический мир Е. Летюка рассмотрен как единство культурологического и лингвистического уровней.*

**Ключевые слова:** тропы, фигуры, лексемы.

*The question of the poetic language of Yevhen Letyuk's works is examined in the article. Paid attention to connection of poetic language with the psychical world of author that depends on some moments, in particular and from a psychological type and temperament. The poetic world of E. Letyuk is considered as unity of culturological and linguistic levels.*

**Keywords:** tropes, figures, lexemes.

Українська література 60 – 70 – х років ХХ століття надзвичайно багата самобутніми талантами, але далеко не всі вони відомі читачеві. Серед постатей, що заслуговують на увагу, помітне місце посідає Євген Летюк – автор багатьох яскравих ліричних та прозових творів.

Поезія Є. Летюка в аспекті лінгвістичної проблематики не була об'єктом наукових досліджень. З огляду на брак фахових розвідок, присвячених аналізу словесно-художніх засобів у творах поета, постає необхідність різноаспектного вивчення мовотворчості цього автора. Таким чином, мета статті полягає у висвітленні творчої індивідуальності Є. Летюка, розкритті особливостей його поетичного доробку в контексті українського письменства 60 – 70 – х років ХХ століття.

Особливості мовної картини поезії Є. Летюка, можливо, найбільш показово виявлені на рівні зображення сил природи. Особливе смислове навантаження мають стихії природи. Наприклад, тайфун та цунамі в поезії «Здається, все у злагоді між нами» трактуються не тільки як явища природи, але і як сварка між закоханими: «Здається, все у злагоді між нами: / Весна буяє, відступа зима. / І раптом – сварка. / Раптом – шквал. / Цунамі. / І вже нічого доброго нема... / До речі, ти помітила? / Тайфунам / Дають лише дівочі імена» [1, с. 89]. Митець звертає увагу на те, що саме жінка стає причиною розладу та непорозуміння в стосунках.

Образ дощу є одним з центральних образів збірки «З повними відрами». У поезії «Дощі» Є. Летюк протиставляє зливу усмішкам людей. За допомогою метафор («не приживається тепло», «погода йде у брак», «дебютував травневий гім») поет показує внутрішній стан ліричного героя, який є сумним через невдалі стосунки з дівчиною. В наступній поезії дощ виступає як чисте начало, початок усього живого, яке змиває фальш та злість з облич людей і робить їх добрішими: «Дише травень незлими / Голубими вітрилами, / Дзвінок стукають зливи / У шибки і у рами. / Зарядили від ночі – / Аж струми на асфальті. / Чисті, чисті, як очі, Що без злості та фальші» [1, с. 82].

Особливе смислове навантаження має образ вітру в поезії «Вітре, вій!». Це вітер, який допомагає людині здолати труднощі, він єдиний залишається незмінним, бо це вітер з Батьківщини: «Вітре, вій! / Не відверну лица / спиною / не повернусь / до тебе. / Хто в труді / загартував / серця, / тим доріг второваних / не треба. / Не схилюсь!.. / Хай наліта / зима, / Я із нею / вийду / позмагаться... / Знайте: / в серці / паспорта нема / і йому завжди / завжди сімнадцять!» [2, с. 3]. Символічний образ бурі в поезії Є. Летюка є передвісником оновлення, загартування людини: «...Хай там дощ, хай там град, хай там сніг, / Хай там навіть каміння із неба, / Їм не збити сміливого з ніг...» [2, с. 5].

Для змалювання простору поет нерідко використовує загальну лексику. Ключові слова на позначення простору – небо, скелі, море – частіше виступають символами, а не конкретними зоровими образами. У змалюванні образу неба мові Є. Летюка властива велика міра емоційності. Найчастіше лексема «небо» вживається в значенні «безмежність», «глибина». Тут також враховано часові параметри: денне небо викликає в душі ліричного героя гармонійні переживання: «Розсипало сонце лелітки, / Веселі узорі-крапчатки. / Мов бджілки, від квітки, / До квітки / Малесеньке пурха / Дівчатко... / І світлої величі



миру / Не в силі і серце / Сприйняти» [1, с. 81]. «Вечірня година» вносить корективи, посилює тривогу героя: «Виходить на вікнах паморозь / Мережива голубі... / А, може, то квітне папороть, / Що я обіцяв тобі?... / Що скроні вкриває паморозь, / Що очі твої в журбі... / Ти вибач мені за папороть, / Що я не знайшов тобі» [1, с. 98] 3 пов або «... і щось бентежне і тривожне заходить в чоловічий сон...» [1, с. 90].

У зв'язку із зображенням простору моря в поезії Є. Летюка значне місце посідають слова берег, парус тощо як ознаки цього простору. Простір сповнений у поета звуків природи: «стогони моря». Для вираження звуків поет часто користується звукописом: «Сльози втрати, усі катастрофи, і горе, / І приречений парус, якого цунамі змете, – / То є стогони моря і сльози, що вилило море, / Покаравши жорстоко своїх неслухняних дітей...» [3, с. 102 – 103]. У поезії «Іду над морем» ліричний герой навпаки йде до моря, щоб послухати звуки шторму та хвилі: «... І щось хвилює, / Щось тривожить мислі. / А я не ремствую. / Йду на гранітний шпиль / Почути шторму / Стогін і зітхання... / Не розумію моря, щоб без хвилі. / Не уявляю душ без хвилювання» [3, с. 107].

Оскільки просторові реалії поет змальовує через настрої, душевний стан і почуття ліричного героя, тому він і вдається до емоційних епітетів, особливо в описі природи: «Як барви дня зберуться грозові – / Їх починають лагідні пастелі. / Не треба часом кращої постелі. / Як на вітрах пахучих, на траві...» [3, с. 97].

Людина та весь людський світ – недосконалі, й подолати це, на думку поета, можна тільки творенням іншої реальності, якою тут виступає мистецтво. Є. Летюк не забуває про людей, які знаходяться поруч під час злетів та падінь поетів та письменників: «Як важко вам, дружини поетів / Всіх часів / І всіх поколінь, / Бути свідками випадів-злетів / І далеко частіших падінь!.. / Бо хоч радий поет, / Хоч не радий, / Чи вина то його, чи біда, / Та для наших знаходиться радій, / А дружинам – словесна руда...» [5, с. 81].

У ліриці 60 – 70 – х років ХХ століття відбувся несподіваний вибух метафоричного мислення, пов'язаний зі стрімким розвитком суспільної свідомості, науки та техніки, вивільненням особистості від унітарних світоглядних схем. Крім того, мистецтво слова повертало собі власну сутність, упосліджену тоталітарною свідомістю. На той час уже відбулися не лише ідеологічні погроми, жертвами яких стали поети-шістдесятники й інші молоді митці, але й політичні арешти національно активної молоді. На зміну хрущовській «відлизі» приходило те, що пізніше дістало назву брежнєвського «застою», хоча фактично це було «реакцією». Суспільна атмосфера стала вкрай несприятливою для вільної творчості, для розвитку та реалізації самобутнього таланту поета. У поезіях Євгена Летюка звучать розважливості і роздумливості; патетичні та героїчні інтонації набувають відтінків журливості, гіркоти, тихої радості; переважає зосередженість, вгадується внутрішній рух від душевної «романтики» до душевного «реалізму».

Є. Летюк випробовував місткість форм, удаючись, наприклад, до сонетів та поем. У його творчості наявні фольклорні традиції та жива народномовна стихія. Це символіка чисел і барв («Червоні вітрила», «Третє весло»); казкові прийоми ліричної композиції; безособовість мовлення, що впроваджує у вірш багатовіковий етичний досвід народу, а також особлива втаємничена неконкретність, що лишає місце для дива, казки.

Поезія «Червоні вітрила» присвячена пам'яті Олександра Гріна, відомого російського письменника, автора «Пурпурових вітрил». Головна героїня твору – дівоча душа, яка чекає коханого. Але, на думку автора, тільки дівчина з чистою душею та серцем достойна Грея: «Дівоча луша – далина в імлі, / Дівоча душа не вітрила... / Та чомусь омріяні кораблі / Так часто проходять мимо. / Мабуть, не для всяких дівочих доль / Горить полотно не реях. / І видно з усього, не всяка Ассоль / Достойна чекати Грея» [6, с. 74].

Образотворчій меті підпорядковується вживання кольороназв як складових елементів семантико-асоціативних опозицій: білий – чорний. «І згадалась морська зима: / В ній побачиш / Лиш чорне і біле, / Інших барв у зими нема... / Чорні хвилі і білі кручі / Ділять дійсність / На світло і тьму. / Ось за цю прямоту і рішучість / І люблю я / Морську / Зиму» [3, с. 92 – 93].

Назви білого кольору у поезії Євгена Летюка представлені широким діапазоном значень. У поетичній мові поета колірні характеристики мають природні явища (сніг, хмара), просторові поняття (степ), назви рослин (квіти). Відтворення забарвлення реалій відображено у рядках: «Білий світе, / Ти зовсім не білий! / Якщо глянути оком незвуженим, / Ти для того лиш барвами бідний, / В кого серце скупе, / Однозвучне... / Білий світе, / Ясний, незатьмарений, / Будь вічно прозорим і чистим, / Незадимленим, / Незахмареним, / Молодим, голубим, урочистим!» [3, с. 78 – 79], або «Перші зорі холодні – на дахи і на вежі, / Білі зорі студені – з холодної просині...» [6, с. 58].

Отже, слід відзначити, що у творчості Є. Летюка відобразився процес, загалом характерний для доби шістдесятництва, пов'язаний зі збагаченням літературної мови та пошуком нових виражальних засобів. Його поезія складна – вона інтелектуальна, культурологічна, філософська, але найбільше поет ускладнює та виокремлює свою лірику а рахунок вибудови авторського хронотопу. Вірші Є. Летюка зазнали впливу фольклорної лірики, однак слід підкреслити, що поетові вдалося підпорядкувати цей вплив власному мисленню.

Разом із іншими «шістдесятниками» Євген Летюк сприяв оновленню естетичної системи у літературі. У його поезії яскраво відобразилися основні постулати естетично-ідейної групи, які дають нам змогу переконатися у непересічності та неповторності такого явища як поезія шістдесятників.

**Література:**

1. Летюк Є. З повними відрами / Є. Летюк. – Донецьк : Донбас, 1978. – 132 с.
2. Летюк Є. Завжди сімнадцять! / Є. Летюк. – Сталіно : Сталіно, 1957. – 52с.
3. Летюк Є. Третє весло / Є. Летюк. – Донецьк : Донбас, 1966. – 124 с.
4. Летюк Є. Чолом тобі, світе! / Є. Летюк. – К. : Художня література, 1962. – 107 с.
5. Летюк Є. Я розплів твої коси / Є. Летюк. – Донецьк : Донбас 1965. – 87 с.
6. Летюк Є. Дівич-зілля / Є. Летюк. – Донецьк : Донбас, 1969. – 104 с.

УДК 821.161.2.09

Тетяна Михайлова

## РЕЦЕПЦІЯ ВАСИЛЕМ СТУСОМ ТВОРЧОСТІ МАРИНИ ЦВЕТАЄВОЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ПОЕТА)

*Стаття присвячена особливостям рецепції Василем Стусом поезії та прози Марини Цветаєвої. Досліджуються листи українського поета до рідних, друзів та знайомих на предмет виявлення читачьких вражень від творчості російської письменниці. Робиться спроба оцінити значення творчості Цветаєвої в житті Стуса.*

**Ключові слова:** листи, прочитання, рецепція, творчість.

*Статья посвящена особенностям рецепции В. Стусом поэзии и прозы М. Цветаевой. Исследуются письма украинского поэта к родным, друзьям и знакомым на предмет выявления читательских впечатлений от творчества русской писательницы. Делается попытка оценить значение творчества Цветаевой в жизни Стуса.*

**Ключевые слова:** письма, прочтение, рецепция, творчество.

*The article an attempt is made of features of Vasyl Stus reading poetry and prose by M. Tsvetaeva. Also we studied letters by Ukrainian poet's to the family, friends and acquaintances for the purpose of to identify readers' impressions of the works of Russian writer. An attempt to assess the value of creativity in Tsvetaeva's in the life Stus.*

**Key words:** letters, reading, reception, creativity.

Серед читацьких захоплень Василя Стуса окреме місце займає російська література. Л. Бородин (співкамерник поета) згадував: «Он рассказывал об украинских поэтах, о русских поэтах. Он был прекрасный знаток литературы русской. Не один раз он меня поражал оригинальностью мышления» [1, с. 59]. На питання зацікавлення Стусом російською літературою звертала увагу М. Коцюбинська [2]. Проблемі творчості обох поетів присвятила свою статтю М. Єгорченко [3]. Д. Бак згадував про Стусові спроби інтерпретації Цветаєвої [4]. Однак особливості прочитання Стусом творів Цветаєвої лишилися нерозкритими. Це і обумовлює актуальність нашого дослідження. Мета роботи – дати загальне уявлення про рецепцію Стусом творчості М. Цветаєвої, що дозволить повніше відтворити світоглядні, життєві й мистецькі принципи українського поета.

Творчість Цветаєвої була добре відома Стусу. Ю. Каплан згадує: «Стус знав усе. <...>. Багато знав із Пастернака, із Цветаєвої. А вона ж тоді тільки почала видаватися» [5, с. 16]. Цікаво, що в листах, називаючи своїх улюблених російських письменників, Стус не згадує прізвище Цветаєвої. Однак вона входить у список авторів, яких поет рекомендує читати своїм друзям: «Читай Пастернака, Цветаеву...», – писав Стус 22.03.64 до І. Нижника [6, с. 33]. Цветаєва входила до однієї плеяди Стусових улюблених авторів разом із Рільке і Пастернаком. Тому досить часто Стус писав їхні прізвища поряд. На цю особливість звертала увагу й М. Єгорченко [7, с. 83]. Поет прекрасно володів біографічним фактажем, знав про творчі контакти між письменниками. У листі від 10.08.1981 він розповідав сину про вірш Цветаєвої, присвячений Пастернаку, про листування між поетами, які «через тисячі кілометрів розмовляли як боги» [8, с. 383]. Стус розказував сину й про «Елегію» Рільке, присвячену Цветаєвій. Цей твір він переклав українською (лист до дружини й сина від 1.08.1982) [8, с. 424]. Окрім сприйняття Цветаєвої як поета з кола Рільке й Пастернака, Стус «прочитує» її звучання у рядках Блока. Цитуючи дружині вірш «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» (лист від 3.01.1976), він із захватом пише: «І як чути передзвін голосів – і Цветаєва, і Ахматова, і Бунін, і Єсенін, і чимало поетів пізніших літ – усе тут» [8, с. 207]. Ділячись з сином своїми роздумами про поезію (на прикладі Цветаєвої «Поэмы без конца»), Стус зізнається: «Я не дуже в захваті од цього твору (мені подобається її стиль, енергія письма – <...>)» [8, с. 381]. В той же час сам лист починається словами: «Передусім: Дмитрику, мені сподобалось, що Ти захопився цим твором. Цікаво було б поговорити конкретно – чим саме» (до дружини 10.08.1981) [8, с. 380]. На творах Цветаєвої Стус «вчить» свого сина розуміти поезію, постаючи в кількох іпостасях: як батько і як літератор – вимогливий поціновувач мистецтва. Роздуми Стуса фіксують співзвучність його світу з поетичним світом Цветаєвої: «Мені найкраще – фінал: Озноб. Мы – мужественны будем? Це я в житті не раз повторював – як заклинання, ховаючи питальний тон поеми» [8, с. 381]. В листуванні з сином знаходимо іще одне Стусове «зізнання»: «Мені подобається широта почуттів у Цветаєвої – як гірська річка» [8, с. 381]. Окрім цього мають місце відверті захоплення поетичною майстерністю поетеси, яку Стус часто цитує, інтерпретуючи «неправильність» її синтаксису як засіб максимального наповнення рядків змістом [8,

с. 381-382]. Власне, творчість Цветаєвої була для українського поета своєрідним літературним взірцем: «Писати так – то верх майстерності (можливо, й геніально) [8, с. 382]. Стус захоплювався Цветаєвою і як сильною особистістю, бо «такі могутні люди як Цветаєва (люди виняткового духу) вміють жити в трагедії – гідно. Тобто: в біді не скавуліти, в радості – не скавчати, підстрибуючи» [8, с. 382]. Власне, подібними ідеями стоїчності жив і сам Стус. Оточуючими він сприймався безкомпромісною людиною, яка свідомо обрала свій шлях: «... він був гордий і твердий, як камінь, безкомпромісний ...» [9, с. 45]. Поет відмічає амбівалентність творчої натури Цветаєвої: «... життя, пише вона, є нестерпне (такий її досвід, досвід не умов, а темпераменту, <...> – таку вже натуру мала)» [8, с. 382-383]. Цікаво зазначити, що фактично під цю характеристику Цветаєвої підпадає й В. Стус, у самій природі якого було закладене неприйняття життєвих ситуацій. Де б не знаходився письменник, майже постійно з ним було відчуття ув'язнення, що є синонімом відсутності свободи (Див. лист до В. Дідківського [*Серпень-вересень, 1959*]) [6, с. 5]. В листі до товариша студентських років поет нарікає на своє «ув'язнення», фактично перебуваючи на волі (переїзд на Кіровоградщину задля вчителювання): «... як у в'язниці. Тоскно і мило. Радісно і сумно» [7, с. 5]. Два останніх речення яскраво ілюструють суперечливість Стусової натури. Отже, Цветаєва була зрозуміла Стусу суперечливістю характеру, відчуттям «несвободи». Коментуючи вірш «Когда обидой опилась...», Стус сягає своєрідного апогею: «О, це так гарно – про дерева, так по-дитинячи чисто, так по-юначи буремно. Завжди дякую Богові, що на землі є такі люди – такого ось пориву, такої чистоти надземної, такої крилатості» [8, с. 385]. Часом трапляються влучні афоризми Стуса, що викристалізувалися в процесі осмислення рядків поетеси: «Спільне – то мертве; живе – то індивідуальне»; «... людина, справжня, – на біль не зважає» [8, с. 385]. Однак амбівалентне прочитання цветаєвського тексту зберігається Стусом протягом всього листа і високі слова захвату замінюються нотками розчарування: «Дмитрику, погортай антологію <...>. Почитай вірші Унгаретті, Сабо, Монтале, Квазімодо – побачиш, що можна і не бути крикливим, як Цветаєва, і сказати не менше [8, с. 385]. Дійсно, ставлення поета до Цветаєвої неоднозначне: з одного боку – визнання її геніальності, а з другого боку – критика за поетичну «крикливість», яку він пояснює манірністю, що була притаманна (на його переконання) й творчому стилю Б. Ахмадуліної: «Мені особисто це здається манірністю (скажімо, аж надто багато її в Ахмадуліної чи й Цветаєвої)...» (до дружини від 10.11.1975) [8, с. 183]; «... часом і Цветаєва дратує, коли мудреє з формою (кокetterії починаються її – вона хотіла дивувати «по-жіночому і в віршах») (до дружини й сина від 26.01.1982) [8, с. 412]. Є у Стуса ця думка й у метафоричному формулюванні: «Ось різниця – між Рільке і Цветаєвою: Рільке – маг, Марина – акторка, що грає чарівницю» (до дружини й сина від 12.06.1983) [8, с. 442]. Однак Цветаєва все дно лишається до кінця нерозгаданою для Стуса: «Думаєш, що я все в ній збагнув?, – пише він до сина. – Ні. Але то – не всюди моя вина (є вина й автора – часом тьмяно писала). І не біда, що тьмяно – писала. Головне – виявила велич прагнення, почуття, сили людського духу – такої сили сказаної, якої до неї в російській літературі не було...» [8, с. 383]. Стус високо цінував і прозу Цветаєвої. Захват й певну внутрішню втіху викликає у Стуса читання «прегарних», як висловився сам поет, нотаток Цветаєвої «Искусство при свете совести». За словами Стуса, Цветаєва найповніше розкрилася саме в цій роботі, думки якої надзвичайно близькі самому українському поету: «Здається, підписався б під кожним її словом, де вона провадить про поета і його місію» (до дружини й сина від 14-15.11.1982) [8, с. 430]. Стус наводить цілі цитати з Цветаєвої про мистецтво й про місце поета в ньому, резюмуючи їх: «Одне слово – розкіш, розкіш, розкіш!» [8, с. 431]. Відомо, що Стус виступив ще й в ролі перекладача Цветаєвої українською – до нас дійшов єдиний його переклад (вірш «Неподражаемо лжет жизнь»). В коментарі до перекладу знову прочитується амбівалентне сприймання Стусом авторки: «... у цьому вірші змісту, сказати б, нема. Тобто: замість словесного змісту є зміст звуковий, зміст інтонації... <...>. Втім, цей вірш – не найкращий цветаєвський. <...>. Надто над перекладом не дбав, бо не дуже цікаво» (від 12.06.1983) [8, с. 442].

В свідомості Стуса Цветаєва насамперед фігурувала як поет з кола Рільке й Пастернака. Поет мав суперечливе ставлення до її творчості: з одного боку його захоплювала літературна майстерність Цветаєвої, яку він навіть співвідносив із геніальністю, а з другого боку – дратувала манірність і «акторство». Тим не менше простежується світоглядна близькість поетів – Стус розділяв чимало думок-рядків Цветаєвої (як у прозі, так і в поезії). Серед нечисленних перекладів Стуса з російської, які збереглися, є переклад вірша Цветаєвої.

Одним з перспективних напрямків дослідження цієї теми ми вважаємо аналіз Стусових текстів на предмет виявлення у них прямих та непрямих цитат, трансформованих відголосків з творчості М. Цветаєвої.

### Література:

1. Бородін Л. Інтерв'ю 1 грудня 1990 року // Василь Стус: Поет і Громадянин: Книга спогадів та роздумів / Упорядн. В. Овсієнко. – К.: ТОВ «Видавництво «Кліо»», – 2013. – С. 47–62.
2. Коцюбинська М. Епістолярна творчість Василя Стуса // Стус В. С. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 Кн. 2. – 1997. – С. 218–240.



3. Єгорченко М. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цвєтаєвої / М. Єгорченко // Мандрівець: Видання «Наукових записок Національного ун-ту «Києво-Моги́л. Академія». – 2008. – №2. – С. 63–66.
4. Бак Д. «Во мне уже рождается Господь...» [Електронний ресурс] / Д. Бак // Новый Мир. – 2011. – № 8. – Режим доступу до журн.: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/8/st8-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/8/st8-pr.html)
5. Каплан Ю. Г. Василь Стус і студія «Молодь» // Матеріали IV обласних Стусівських читань / Упорядн.: О. М. Федоров, О. Я. Гросов, Л. І. Єрмакова. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – С. 16.
6. Стус В. С. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів: Просвіта, 1997 – (Василь Стус у 4-х томах 6-ти кн. / ред. кол. Т. 6 Кн. 2. Листи до друзів та знайомих). – 1997. – С. 262.
7. Єгорченко М. Функція «Пастернаківського тексту» у творчості Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Випуск 12 / Редкол.: С. В. Мишанич (відп. ред.) та ін. – Донецьк: Норд-Прес, 2008. – С. 83-87.
8. Стус В.С. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів : Просвіта, 1997. Т. 6 (додатк.), Кн. 1. Листи до рідних – 496 с.
9. Бондар В. «... Поїхав учителювати на Кіровоградщину...» // Василь Стус: Поет і Громадянин: Книга спогадів та роздумів / Упорядн. В. Овсієнко. – К. : ТОВ «Видавництво «Кліо»», – 2013. – С. 43–47.

УДК 821.161.2.09

Ярина Ходаківська

## ЧОТИРИІКТОВИЙ ЦЕЗУРОВАННИЙ ДОЛЬНИК В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1960-Х РОКІВ

*Розглянуто чотириіктний цезурований дольник як один із маргінальних розмірів в українській поезії 1960-х років. Обґрунтовано принципи цезурування дольника загалом і цього розміру зокрема. Проаналізовано стилістичні та ритміко-синтаксичні особливості розміру, його генезу та місце в поезії 2 пол. XX століття.*

**Ключові слова:** вірш, тонічний вірш, дольник, цезура.

*Рассмотрен четырехиктный дольник с цезурой как маргинальный размер в украинской поэзии 1960-х годов. Обоснованы принципы цезурирования дольника вообще и рассматриваемого размера в частности. Проанализированы стилистические и ритмико-синтаксические особенности размера.*

**Ключевые слова:** стих, тонический стих, дольник, цезура.

*The paper deals with four-accent dolnik that considered as one of the marginal poetical meter in the Ukrainian poetry of the 1960. We consider some rhythmic, stylistic and syntactic features of the four-accent dolnik. The article details the criteria for the identification of the caesura in such verses.*

**Keywords:** verse, accent verse, dolnik, caesura.

Дослідження дольника упродовж останнього часу набули особливої актуальності в українському віршознавстві. Цьому віршовому розміру (який постав в українській поезії на початку XX століття і за 100 років набув широкої популярності) присвячено, зокрема, колективну монографію «Український дольник» (за редакцією Н. Костенко, 2013). Ритміці чотириіктового в ній відведено окремий розділ. Однак питання цезури в українському чотириіктовому дольнику ще не було концептуалізоване, так само як не розглядалося місце цього розміру в поезії 1960-х.

Нашою метою є з'ясування місця в поетичній системі 1960-х цезурованого чотириіктового дольника та виявлення особливостей його ритміки, генези, віршостилістики.

Варто зауважити, що проблема цезури в дольнику ще мало вивчена й існують різні підходи до її визначення (зокрема, у згаданій колективній монографії одна і та ж поезія Л. Первомайського різними дослідниками розглядається то як безцезурна [3, с. 159], то як цезурована [7, с. 230]). На відміну від силабо-тонічних розмірів, вірш дольника не поділяється на рівні групи складів, і межу між іктами не можна провести так само впевнено, як фіксується межа між стопами (нагадаємо, що в силабо-тоніці цезуру визначають як постійний словоподіл на межі стоп, який охоплює 95–100% рядків твору [6, с. 153]). Власне кажучи, ікти в тонічних розмірах – це лише наголошені склади, відстань між якими може варіюватися, і, певна річ, між кожними двома сусідніми іктами обов'язково проходитиме словоподіл (бо наголошений склад може бути лише один на слово). Таким чином, силабо-тонічний критерій цезурування не коректний для дольникових розмірів, оскільки згідно з ним цезуру можна було б знайти в кожному з таких розмірів між кожними з двох сусідніх іктів.

Цезуру в силабічних віршах визначають за іншими принципами – ключовою ознакою тут є поділ рядка на кілька «колін», рівних або близьких за кількістю складів (однотипність передцезурної акцентної константи не є обов'язковою). Цього підходу, вочевидь, дотримується Н. Костенко стосовно тонічного вірша, розглядаючи чотириіктний дольник. «Цезура виникає посередині рядка, поділяючи його на два, часто співмірні у силабічному відношенні піввірші (5 + 5 та ін.)» [3, с. 139], – пише дослідниця про дольники В. Свідзинського, зауважуючи важливість того, що «ритм цезурованих віршів-рядків виникає на основі силабічної співмірності піввіршів» [3, с. 166]. У цитатах, що наводяться дослідницею, цезура позначається саме таким силабічним маркером («5 + 5»), до власне дольникової ритмічної схеми (в якій вказується кількість іктів та складів між ними) позначка цезури не переноситься.

У випадку чотириіктового дольника такий підхід значною мірою мотивований тим, що генетично цей вірш близький до народного говірного вірша. А народний вірш має переважно силабічну структуру. Однак з-поміж дольникових розмірів цезуру можуть приймати і п'яти-, і шестиіктний, які мають не народне, а книжне походження і для яких складочисельний підхід у визначенні цезури може бути не коректним. Отож, вважаємо, що доречно було б виробити єдині критерії для визначення цезури в тонічному вірші, які б однаковою мірою охоплювали усі довгі розміри дольника.

Таким критерієм може стати формула, запропонована Кирилом Корчагіним у його кандидатській дисертації, присвяченій цезурі [2], та у статті, що вміщена в загаданій колективній монографії [1]. Цезуру в дольнику, – зауважує К. Корчагін, – можна виділяти за дотримання у вірші двох умов: «якщо в

95–100% рядків твору виявляється або постійне передцезурне закінчення <...>, або досить частотне відхилення від стандартної величини міжкіткового інтервалу (зазвичай таким вважається 1–2-складовий інтервал), що супроводжується наголошеною константою перед словоподілом і розміщене в одній і тій самій позиції рядка <...>. Друга умова не зводиться до першої, оскільки в разі її застосування закінчення першого піввірша може варіюватися більш вільно» [2, с. 203].

Зазначимо, що відхилення від стандартної величини міжкіткового інтервалу, на яке вказує дослідник, якраз і є тим чинником, що свідчить про типологічну різницю між ритмічними схемами цезурованих і безцезурних дольників: накласти схему цезурованого дольника на його безцезурний варіант неможливо, оскільки на стику піввіршів матимемо невластиві для дольника міжкіткові інтервали (див про це також [8]).

Погоджуючись з цим принципом, ми вважаємо, що для визначення цезури в дольнику важливо, по-перше, розглядати рядки дольника лише в контексті цілого твору (чи його частини для поліметричної композиції). Ізольований рядок – недостатній контекст для визначення цезури. По-друге, у ритмічній схемі твору, в якому припускається наявність цезури, необхідно позначати місце словоподілу, щоб була можливість побачити прицезурні явища та переконатися, що в межах піввіршів відбувається чергування 1–2-складових міжкіткових інтервалів.

Такий формалізований метод визначення цезури знімає питання двозначності у віднесенні розміру до тонічних чи силабо-тонічних. Тобто, якщо двоскладовий інтервал у творі припадає лише на місце постійної цезури, то це не дольник, а цезурований ямб чи хорей. (Хоч, певна річ, питання двозначності у віднесенні твору до тонічної чи силабічної системи віршування залишаються).

Розглянемо ці особливості на прикладах цезурованих чотирикіткових дольників у поезії 1960-х років. Насамперед слід зауважити, що цей розмір виявився дуже рідкісним; у чистому вигляді ним написано лише близько десятка творів із понад 500 дольникових поезій, що увійшли до нашої вибірки, яка охоплює два десятиліття (1960–1970-ті роки) [7]. Він представлений меншою кількістю рядків, ніж, здавалося б, неохильний до цезурування п'ятикітковий дольник, який ми назвали маргінальним розміром (див. нашу статтю [8]). Та й на фоні безцезурного чотирикіткового, який виявився одним із найпоширеніших розмірів дольника, він виглядає більш ніж скромно.

Додамо, що цезурований чотирикітковий дольник – єдиний з-поміж усіх цезурованих розмірів, який більшого представлення набув у 1960-х, а не в наступне десятиліття, коли настав час довгих цезурованих дольників.

Поезія Л. Первомайського «Вірш починається не з звучання...» [4, с. 164] – один із яскравих прикладів цезурованого чотирикіткового, витриманого у книжній, а не фольклорній стилістиці.

|                                          |   |   |   |   |   |  |   |   |   |   |   |
|------------------------------------------|---|---|---|---|---|--|---|---|---|---|---|
| Вірш починається // не з звучання,       | 0 | – | 2 | – | 2 |  | – | 1 | – | 1 |   |
| Хоч і не може він // не звучати.         | 0 | – | 2 | – | 2 |  | – | 1 | – | 1 |   |
| Вірш починається // з твого мовчання,    | 0 | – | 2 | – | 2 |  | 1 | – | 1 | – | 1 |
| Коли ти не можеш // більше мовчати.      | 1 | – | 2 | – | 1 |  | – | 2 | – | 1 |   |
| Вірш починається // не з великої літери, | 0 | – | 2 | – | 2 |  | 2 | – | 2 | – | 2 |
| А з великого болю, // якого й не зміриш. | 2 | – | 2 | – | 1 |  | 1 | – | 2 | – | 1 |
| Тільки тоді йому // можна вірити,        | 0 | – | 2 | – | 2 |  | – | 1 | – | 2 |   |
| І тільки тоді // ти йому віриш.          | 1 | – | 2 | – |   |  | – | 2 | – | 1 |   |

Властиві для дольника вільна анакруза (від 0 до 2 складів) та чергування 1–2-складових інтервалів поєднуються з прицезурними явищами, які свідчать про наявність межі між піввіршами. Це і трискладовий інтервал між іктами у третьому рядку, і стик наголосів у восьмому, і ще один критерій цезурованості, не зауважений, до речі, К. Корчагіним: збіг на місці цезури чотирьох ненаголошених складів, які не вказують на пропуск ікта. Так, у п'ятому рядку цитованої поезії при цезурі зустрічаються двоскладова внутрішня клаузула і так само двоскладова внутрішня анакруза, однак цей рядок у контексті всього твору інтерпретується саме як чотирикітковий, а не п'ятикітковий з пропуском ікта.

Зауважимо, що поділ рядка на дрібні двоакцентні 5–8-складові відтинки зумовлює певні особливості будови фрази і, відповідно, поетичного синтаксису (чи, навпаки, зумовлюється ними). Розгортання довгої фрази тут ускладнене; короткі піввірші пов'язуються один з одним засобом повтору та синтаксичного паралелізму.

Цей «диктат форми» чотирикіткового дольника помітний і в поезії Богдана Рубчака [5, с. 79] (майстра ускладненого тонічного вірша):

|                                         |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-----------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| З-під шарів жиру, // з-між тіла брил,   | 1 | – | 1 | – | 1 | 1 | – | 1 | – |   |
| з масиву торса // у плюші вицвілім      | 1 | – | 1 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 2 |
| Виросли мислей // гнівноброві бори      | 0 | – | 2 | – | 1 | 2 | – | 2 | – |   |
| І вибухло слово, // гостріше вистрілів. | 1 | – | 2 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 2 |

Що й казати про твори, побудовані власне за фольклорними моделями. Наприклад, початок поезії «Крила» Ліни Костенко (цезурування в якому базується не на відхиленні від типового інтервалу, а на одноманітності внутрішньої клаузули) за структурою подібний до моделей малих фольклорних форм (приказок, лічилок, загадок тощо), і не лише засобами повтору та антитези, а й виразним чотириакцентним ритмом, що підсилюється спорадичною внутрішньою римою:

|                                          |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|------------------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| А й правда, крилатим // ґрунту не треба. | 1 | – | 2 | – | 1 | – | 2 | – | 1 |   |
| Землі немає, // то буде небо.            | 1 | – | 1 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 1 |
| Немає поля, // то буде воля.             | 1 | – | 1 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 1 |
| Немає пари, // то будуть хмари.          | 1 | – | 1 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 1 |
| В цьому, напевно, // правда пташина...   | 0 | – | 2 | – | 1 | – | 2 | – | 1 |   |
| А як же людина? // А що ж людина?        | 1 | – | 2 | – | 1 | 1 | – | 1 | – | 1 |

Вочевидь, оця структурна дрібночастинність і стала причиною незначного поширення цезурованого чотириіктового. Навіть імітація народного говірного вірша здебільшого потребувала вільніших версифікаційних рамок і здебільшого реалізовувалася або у формі незерузованих говірних структур, або в довгих дольниках з цезурою. А чотириіктовий цезурований дольник опинився в статусі дуже рідкісних розмірів. Ця віршова форма, що типологічно тяжіє до народного вірша (чи то силабічного, чи то чотириакцентного тонічного), уже в наступному десятилітті була практично зовсім витіснена з літературного вжитку, увиразнивши, втім, певні теоретичні питання взаємодії народного та літературного вірша, які ще потребують подальшого вивчення.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Корчагин К. М. Дольник с цезурой: русский и украинский варианты / К. Корчагин // Український дольник : Колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2013. – С. 215–224.
2. Корчагин К. М. Цезура в русском стихе XVIII – первой четверти XX века : дис.... канд. филол. наук : 10.02.19 / Кирилл Михайлович Корчагин; Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. – Москва, 2012. – 267 с.
3. Костенко Н. В. Український чотириіктовий дольник. Метрика і ритміка / Н. Костенко // Український дольник : Колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2013. – С. 135–195.
4. Первомайський Л. Вибрані твори : У двох томах / Леонід Первомайський. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1978 – 358 с.
5. Рубчак Б. Крило Ікарове : Поезії / Богдан Рубчак. – К. : Дніпро, 1991. – 205 с.
6. Тарановський К. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Кирилл Тарановский. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 552 с.
7. Ходаківська Я. В. Дольник в українській поезії 1960–1970-х років. Загальні тенденції. Триіктовик / Я. Ходаківська // Український дольник : Колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2013. – С. 225–244.
8. Ходаківська Я. В. П'ятиіктовий дольник в українській поезії 1960–1970-х років / Я. Ходаківська // «Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки. Сер. Літературознавство». – 2013. – С. 142–152.



УДК 821.161.2.09

Ігор Павлюк

**УКРАЇНЬСЬКА АВТОРИЗОВАНА ПОЕЗІЯ ВІД ІВАНА МАЗЕПИ ДО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ (ТРАДИЦІЇ): ВСТУП ДО ТЕМИ**

*У статті означено тенденції формування, існування і динаміки зміни світоглядних концепцій (позитивістської, метафізичної, релігійної) українських поетів різних часопросторів (від Івана Мазепи до поетів ХХІ століття) та їх репрезентації у авторській поезії різних вербалізованих змістоформ. Зокрема акцентовано увагу на суто національних знаках, символах, міфологемах при формуванні і рекреатизації світоглядів поетів та їх експансії у загальносвітовий культурно-інформаційний простір.*

**Ключові слова:** світогляд, позитивізм, метафізика, релігія, поезія, тоталітаризм, комунікація, комерція, міфологія, ідеологія, демократизація, глобалізація.

*В статье отмечено тенденции формирования, существования и динамики изменения светоглядных концепций (позитивистской, метафизической, религиозной) украинских поэтов разных пространств (от Ивана Мазепы к поэтам ХХІ века) и их репрезентации в авторской поэзии разных вербализованных змістоформ. В частности акцентировано внимание на сугубо национальных знаках, символах, мифологемах при формировании и рекреатизации мировоззрений поэтов и их экспансии в общемировой культурно - информационное пространство.*

**Ключевые слова:** мировоззрение, позитивизм, метафизика, религия, поэзия, тоталитаризм, коммуникация, коммерция, мифология, идеология, демократизация, глобализация.

*The paper is defined trends formation, existence and dynamics of the concepts of ideology (positivist, metaphysical, religious) Ukrainian poets of different time-space (from Ivan Mazepa to the poets of the ХХІ century) and their representation in the author's Poetry verbalized content-form. Particular emphasis on the purely national signs, symbols and myths in the formation and transformation worldviews poets and their expansion in the global cultural and information space.*

**Keywords:** philosophy, positivism, metaphysics, religion, poetry, totalitarianism, communication, commerce, mythology, ideology, democratization, globalization.

Світова гуманітарна наука попри розмаїті розмиті формулювання загалом розрізняє три *світогляди* (системи поглядів на життя, природу і суспільство[4, с. 96]): *релігійний, метафізичний та позитивістський*, в часопросторах яких існують мистецтва і техніка, зокрема й поезія (музика Логосу), як вербальний вияв енергії душі, духу, краси-гармонії.

У сприйнятті ж поезії як і кожного виду мистецтва, окрім формальних, формально-змістових якостей, якраз і важливі світоглядно-змістові її характеристики.

Кожен зі світоглядів протягом розвитку, трансформації набув, кристалізував свої знаки, символи, коди, прагнучи у кінцевому підсумку стати *міфом* – тобто легендою (міф із міночним закінченням), або ж казкою, яка завжди має щасливе завершення (міф-мажор).

Кожен світогляд у ретро- та перспективі, так чи інакше претендуючи на статичну чи репродуктивну безсмертність у певних вертикалях часу та горизонталях простору *расово, класово, гендерно, національно...* заангажований. А зі світоглядів окремих поетів твориться історіософія нації.

Ці, здавалось би, вторинні флюїди світлових світових вартостей суттєво впливають на еволюції-революції гуманітарного прогресу-регресу, спричиняючи конструктивні-деструктивні коливання у відносних рамках того чи іншого світогляду, із вторинно-маргінальних характеристик у певних часопросторах стаючи пріоритетними, а тим самим – матеріалом для мистецтва, зокрема й вербалізованої поезії, про яку далі і мовитимемо, як про самостійну форму магії («мистецтва для мистецтва»), поезію-філософію, поезію-психологію, поезію-ідеологію.

Яка з них для «матері-історії» вартніша однозначної відповіді дати не можемо, намагаючись показати існування української поезії у різних моно- та політонових світоглядних звучаннях (іноді поезія може бути магічним заклинанням та поетичним гаслом одночасно) від, скажімо, «Думи» Івана Мазепи – до наших днів, тим самим пробуваючи передбачити-спрогнозувати її майбутню екзистенцію у внутрішній та зовнішній екстраполяціях.

Адже кожен поетичний твір – в ідеалі прагне стати піснею, як прозовий – казкою, а драматичний – вертепом. Кожна літературна доктрина в ідеалі прагне трансформуватися в релігійне вчення. Тобто авторизована література прагне стати релігією.

Тому й весна (ранок) людства, як і кожного окремо взятого індивіда, асоціюється із поезією-піснею (календарно-обрядовою, родинно-обрядовою, військовою, бурлацькою), а осінь (вечір) – із казкою дитині...

Щоби максимально уникнути суб'єктивізму аналізу, досліджуватимемо спонтанно взяті українськомовні поетичні тексти (незважаючи на приналежність їх до того чи іншого жанру, виду, стилю) тих чи інших поетів за кількісно-вербальною фіксацією у них тих чи інших ключових слів-знаків, слів-слів-символів у координатах чистих чи трансформованих *релігійного, метафізичного та позитивістського* світоглядів, як-от: «Христос», «ікона», «Перун», «бомба», «літак», «гімн» тощо.

Фольклор та твори, авторство яких невідоме, братимемо до уваги лише як субматеріал, монотекст, метатекст у середині полі- та мегатексту, оскільки нам цікаво простежити традиції та трансформації саме *авторськи акцентованого світогляду* в мистецькій формі в тих чи інших художньо-інформаційних координатах, тобто враховуючи і простежуючи взаємодію міфу митця і міфу тексту і їх вплив та взаємовплив на реципієнта, суспільство...

Цікаво і повчально, звичайно, спробувати знайти певні закономірності у, скажімо, творенні відносно безсмертних (вічних) поетичних творів, одна з характеристик яких однозначно – мелодійність (гармонійність): «ставання» вірша народною (у класичному розумінні) пісню, маючи літературне походження [див. 3, с. 377-402] як-от «Кожному городу нрав и права» (Григорій Сковорода), «Журба (Стоїть гора високая)» (Леонід Глібов), «Ще не вмерла Україна» (Павло Чубинський), «Виклик (Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна)» (Михайло Старицький), «Рече та стогне Дніпр широкий» (Тарас Шевченко) «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (Іван Франко), «Гуцулка Ксеня» (Роман Савицький), «Пісня про рушник» (Андрій Малишко), «Пісня про матір» (Борис Олійник), «Два кольори» (Дмитро Павличко), «Вона» (Кость Москалець)...

Одна із названих пісень – «Ще не вмерла Україна» (варіант – «Ще не вмерла України і слава, і воля»...) – гімн України, тобто вона межово заангажована у соціально-ідеологічну сферу національного буття, тоді як, приміром, пісня «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» – лише в родинно-побутову сферу. Та й то підсвідомо на рівні метатексту, реципієнт може асоціювати її із Великим Каменярем («Некаменярем» (див.: Гундарева Т. Франко і/не Каменярь. – Київ, Критика. – 2006) – Іваном Франком, як і, наприклад, вірш-пісню «Садок вишневий коло хати» із Кобзарем, Батьком, «міфотворцем», «вурдалакою» (див.: Бузина О. Вурдалак Тарас Шевченко: Интеллектуальный триллер. – К.: Прометей, 2000) – Тарасом Шевченком [див. 2]).

Тобто це якраз той випадок, коли «більше знання – більше печалі і сумніву»: потенційний виконавець тієї чи іншої авторської пісні, який не знає імені її автора, так чи інакше інкрустованого у ті чи інші суспільно-ідеологічні (расові, класові, статеві тощо) системи координат, матиме справу з ідеальнішим, ідеалістичнішим душевно-духовним продуктом. Адже знаково чітка (не значить істинна, правдива) інформація деформує а то й убиває не лише образ, міф, але й релігію, трансформує явища позитивістського спектру. Добре це чи зле? Конструктивно чи деструктивно? Філософсько-психологічне питання. Кожен вирішує його для себе сам у кожному конкретному випадку [див. 1].

Ми ж сформуємо своє дослідження із трьох співмірних за світоглядними концепціями розділів: «*Релігійний світогляд в українськомовній поезії*», «*Метафізичний світогляд в українськомовній поезії*», «*Позитивістський світогляд в українськомовній поезії*», пишучи «українськомовній» не як випадковий синонім до «українській» чи «україномовній», а як принципово змістово виражений термін: адже український не завжди принципово українськомовний, а українськомовний (тобто такий, що поданий українською мовою) – не завжди україномовний, тобто такий, який говорить за Україну як географічну, національну тощо субстанцію. Хоча українська поетична мова Григорія Сковороди і, наприклад, Бориса Олійника, явно різняться між собою. Але це вже тема для досліджень мовознавців.

А ми перед тим, як оконкретнювати аналіз текстів віршів українських поетів у контексті трьох світоглядів та (природно) їх різнопропорційних симбіозів, ще повернемося до саме *світогляду* як філософсько-психологічно-ідеологічного дискурсу.

Так, «Философский энциклопедический словарь» [5, с. 367] розрізняє три основні типи світогляду: *житейський (побутовий), релігійний та філософський*. Нібито житейський в українській традиції, насильно перерваний хіба більшовизмом, не був філософським чи релігійним, релігійний філософським – і навпаки?..

Тому нам імпонує такий поділ «поглядів на життя, природу і суспільство»: *релігійний, метафізичний та позитивістський*. Хоча в енциклопедичному визначенні світогляду варто забрати одне з ключових слів – «життя», яке явно тавтологічно-об'єднуюче для двох наступних: «природа і суспільство».

Що ж до самих ключових понять (релігія, метафізика, позитивізм), то, наприклад, Вікіпедія подає таке визначення релігії:

– «*Релігія* (від лат. *religio* – зв'язок) – віра в існування надприродних – персоніфікованих чи ні – сил, що супроводжується переконанням у здатності цих сил або сили (Бога, богів, Абсолюту, Космосу і т.п.) впливати на Всесвіт та на долю людей. Ця віра відбивається в думках, відчуттях і волі людини, включає в себе певний етично-естетичний кодекс, виражається в певному способі поведінки та/або ритуалах, за допомогою яких людина шукає схвалення та прихильності Бога або богів. За визначенням католицького теолога Ганса Кюнга, релігія є соціально-індивідуально реалізованим, втіленим в традиції та спільноті

відношенням до чогось, що перевищує або охоплює людину та її світ, – до якоїсь, як би її не розуміли, найвищої правдивої дійсності (Абсолютне, Бог, Нірвана); на відміну від філософії, в релігії йдеться про слово та шлях спасіння».

В «Енциклопедії Кирила і Мефодія» знаходимо про метафізику та позитивізм:

– «*Метафізика* (грец. *μετα та φυσικα*) букв. те, що після фізики), філософське вчення про наддослідні початки і закони буття взагалі або якого-небудь певного типу буття. У історії філософії слово «метафізика» часто уживалося як синонім філософії. Близько йому поняття «онтологія». Термін «метафізика» ввів Андронік Родосський (1 ст. до н.е.), систематизатор творів Арістотеля, що назвав так групу його трактатів про «буття саме по собі». Умовна назва твору дає пізніше ім'я предмету його дослідження, який сам Арістотель визначав як «першу філософію», чиє завдання – вивчати «перші початки і причини», або ж як науку про божественне, «теологію». Проте метафізика як спосіб філософського мислення виникає задовго до Арістотеля, по суті збігаючись із першими кроками філософії».

– «*Позитивізм* (франц. *positivisme*, від лат. *positivus* – позитивний), філософський напрям, який виходить із того, що все справжнє (позитивне) знання – сукупний результат спеціальних наук; наука, згідно позитивізму, не потребує якої-небудь філософії, що стоїть над нею. Заснований в 30-х рр. 19 ст. О. Контом (вивів самий термін). Розрізняють «класичний» позитивізм – Э. Літтре, І. Тен, Е. Ренан (Франція), Дж. З. Мілль, Г. Спенсер (Великобританія), В. У. Лесевич, М. М. Троїцький (Росія); емпіріокритицизм (махізм); сучасна форма позитивізму – неопозитивізм (див. Аналітична філософія). Зробив вплив на методологію природних і суспільних наук (особливо 2-а пол. 19 ст.)».

Як бачимо, кожен із трьох світоглядів практично заперечує один одного (позитивістський світогляд у певних системах суспільних координат синонім антирелігійного, атеїстичного), ніби підтверджуючи реальне існування гегелівських діалектичних законів: єдності і боротьби протилежностей, заперечення заперечень, хоча в ідеальному теоретично-практичному сенсі навряд чи сповідується кимось із поетів загалом і українських зокрема, творчість (творення міфу із текстографії, біографії, фотографії) якраз найприродніше апіорі репрезентують метафізичний світогляд як медіумний між релігійним та позитивістським, адже метафізика – «синонім філософії», а у деяких визначеннях сама є поезією: у Хайдеггера хранителька істини – поезія, яка є суттю мистецтва.

1. Отож, у рамках єдиного *релігійного* світогляду розглядатимемо кілька світоглядних принципів, теорій, однозначно передбачаючи їх поліваріантність у поезії і практичну нереальність існування кожного з них у чистому вигляді, включаючи навіть суто духовну поезію як жанр:

– світогляд язичеський (поети-прихильники того чи іншого політеїстичного культу як релігійного у конкретний реальний час);

– світогляд, оснований на доктринах основних світових релігій (християнський, ісламський, буддистський...);

– світогляд на основі інших світових релігій.

Серед ключових слів для маркування у тих чи інших українськомовних поетів саме релігійного світогляду: *Ісус Христос, Діва Марія, апостол, ангел, Сатана, Ірод, Палестина, Аллах, Магомет, Будда, нірвана, Перун...*

2. *Метафізичний* світогляд для нас – синонім поезії не лише у вербальному її вираженні, хоча об'єкт нашого дослідження – саме вербалізована різножанрова поезія: весь огром ще не систематизованих, або вже кристалізованих відомих людству і ще невідомих, невидимих фізично-метафізичних та метафізично-фізичних енергій. Це всесвіт релігії і релігія Всесвіту у ранніх, початкових стадіях свого формування (на рівні міфу), або ж (все геніальне, як відомо, парадоксальне) у період свого старіння відживання («старе – як мале»), банкрутства: аж до стадії, коли в античних чи, наприклад, у слов'янських, колись релігійно всесильних богів, вірять хіба що несусвітні божевільні-диваки, а новим уособленням, метафорою Всевишнього стає Комп'ютер, для якого від творення віртуального до реального світів – один крок.

В контексті такого технічно-революційного язичества сама поезія для нас може бути дієвим синонімом релігії у креативному, світоглядному, а не ортодоксальному (суспільно-політично заангажованому) значенні цього слова, терміну [6, с. 112-115]: «У нашій волинсько-холмській родині християнські та сонцепоклонні світовідчуття так зрослися, що релігія для мене з дитинства була поезією, а поезія до тепер – релігією».

Деся між метафізичним та релігійним світоглядами стоїть *демонологія* із її мавками, русалками, вовкулаками тощо.

Отож, поезія (музика Логосу), як непокірне телятко, онтологічно вібує між трьома світоглядами – *релігійним, метафізичним і позитивістським* – і «живиться» від них, одночасно взаємно оновлюючи, збагачуючи їх охудожнені комунікативні властивості, адже, наприклад, метафізичні («гоголівські») фантазії казкарів, містиків завдяки впровадженням останніх досягнень науки в життя (безпровідний зв'язок, голограма тощо) стають фізичними реаліями – і навпаки. Літання на мітлах стало можливим не

лише метафізично, але й фізично. Земний світ, очевидно, знаходиться на завершальній стадії самопізнання, де практично банкрутує релігія та офізичнюється метафізика. НЛЮ ждуть як з'яви Всевишнього – і навпаки.

Відбувається тотальна деритуалізація світу.

Чи встигне вона знову ритуалізуватися на якісно новому витку спіралі – нам не відомо.

Головний парадокс у тому, що невіруюча людина не може бути поетом у повному розумінні цього слова, а істинно віруючому, наприклад, християнину також нема чого по-справжньому писати свою Книгу, адже вже є Біблія... Хіба що переспівувати її мотиви.

Тобто якраз на невидимій межі між світами і світоглядами й народжується те, що ми називаємо Поетією, що провокує до створення нових релігій, використовуючи як позитивістський, так і метафізичний матеріал

Вербальна, тобто мовно-національно заангажована, поезія трансформується в поезію електромагнітного глобалістичного сигналу-коду, яку всіма мовами світу перекладає комп'ютер.

Серед основних ключових слів для дослідження поезії у метафізичному контексті, таким чином імена тих же знакових богів збанкрутілих релігій (*Зевс, Перун*), які можуть метафоризуватися, метаморфозуватися до рівня ідеологій, знаки, символи ідеологій (*Ленін, серп і молот, Жовтень*), які навіть набувають іноді атрибутики квазірелігій, та ж метафізична «нечиста сила», персоніфікована, як у, приміром, реально функціонуючі комп'ютерні програми, так і в людей, рослин, тварин, тобто казково-пісенні, фольклорні герої: *Баба Яга, Івасик Телесик, Колобок, Лисичка Сестричка*... Метафізична поезія сама претендує стати релігією, або ж фізикою, тому найталановитіші її репрезентації на рівні комунікативної, світоглядної єдності тексту і автора мають невгадуване людськими рецепторами майбутнє.

3. *Позитивізм* і поезія, здавалося б, навіть у постметафізичному контексті несподівано несподівано справді парадоксально співмірні у сенсі пошуків найоптимальнішого енергетичного коду збереження та передачі енергії у часопросторі, звідси стиснення енергії до ядра атома урану і до вербалізованої метафори – суть явище одного порядку. При штучному розщепленні і ядра, і метафори вивільняються енергія. Її природа і властивості, ідентифікація, диференціація – основні предмети і об'єкти досліджень точних та гуманітарних наук, препаратів «на стиках наук».

Тобто, за великим рахунком, позитивістська поезія на даному етапі розвитку людства – не та, яка використовує терміни та поняття науково-практичного світогляду, а та, яку «пише» комп'ютер, давно озброєний і переозброєний комп'ютерними лінгвістами, а метафізична – та, яку пише комп'ютер, що стає роботом... людиною, тим процесом олюднення комп'ютера і окомп'ютеризацією *homo sapiens* загалом стираючи межі між духовним та матеріальним, певними видами органічних структур та енергій, найоптимальніша з яких – енергія Сонця, що є «альфою і омегою», «джерелом життя» (Богом) і для релігійних язичників-сонцепоклонників, і для метафізиків, і для, скажімо, астрофізиків, адже все органічне життя можна розглядати, як відпочинок світла у вигляді органічного синтезу, а душевно-духовне – як воскресіння світла в його абсолютному вияві – промені, що зберігає і несе інформацію із найбільшою (хоча суперечки тривають) у Всесвіті швидкістю.

Ключовими словами для дослідження модерної позитивістської поезії таким чином будуть: *комп'ютер, робот, хвиля, атом, гени*...

Тобто, врешті-решт, «Сонце» та інші вербально означені символи світла (зоря, Місяць, комета, болід, метеорит), а також їх антиподи (тінь, темінь, ніч) – базові ключові слова поезії – як і їх відповідники у релігійному світогляді: Бог (світло), Сатана (тінь)... А ставлення до світла і тіні виразно диференціює її, поезію (*грец. poiesis*), – на релігійну, метафізичну та фізичну (позитивістську).

Яка з них здоровіша, гармонійніша, інтегральніша, абсолютніша, врешті-решт, а яка деструктивніша, однозначно сказати важко, адже й К. Ясперс вважав, що психопатологічні явища загалом віддзеркалюють не так процес розпаду, деградації людської особистості, як інтенсивні пошуки людиною власної індивідуальності [7].

Тому у своєму дослідженні оперуватимемо фактами з біографій самих поетів, їх висловлюваннями як про саму поезію, так і про свій світогляд у той чи інший період їх творчості, вважаючи найцікавішими моментами якраз періоди трансформації, зміни світоглядних установ авторів, їх переформатування, яке іноді виводило митців на інші духовно-душевні орбіти, а часом ставало критично несумісним із самим їх фізичним існуванням. Тому так багато самогубців серед поетів.

І якщо релігійна та метафізична поезія так чи інакше, більшою чи меншою мірою етнічно, національно означені, то позитивістська може здатися глобалістичною. Хоча реально навіть усі відкриття у хімії, математиці, біології чи фізиці мають своїх національно-державних репрезентантів, а тому не національна поезія – нонсенс.

Справа лише в тому, раніше чи пізніше той чи інший етнос вичерпав вербально-поетичні засоби самопізнання та самоідентифікації, перейшовши, наприклад, до ультрахвильових тощо.



Ми ж спробуємо методами арифметичного аналізу (алгеброю перевірити гармонію) дослідити тенденції розвитку української поезії реально видимого, вербально фіксованого україно- та українськомовного часопростору: від Івана Мазепи до наших днів, простеживши тенденцію збільшення-зменшення ключових слів та зміни їх онтологічних значень в українськомовному/україномовному культурно-інформаційному просторі XVIII-XXI століть, маркуючи типологію за основними, знаковими, історичними подіями, в які так чи інакше була заангажована Україна, – війнами, революціями, бунтами, детально зважаючи на біографії митців, реальні фіксовані зміни їх світогляду: від позитивістського – через метафізичний – до релігійного...

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Павлюк І. Діагностика і прогностика брехні: екскурси в теорію комунікації. – Львів: Сполом, 2003. – 80 с.
2. Павлюк І. Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз. – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 112 с.
3. Пісні літературного походження // Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки. – К.: Веселка, 1989.
4. Словник української мови. – К.: Вид-во «Наукова думка», 1978. – Т. 9.
5. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – С. 367.
6. «Поезія – моя релігія...»: Розмова з письменником Ігорем Павлюком Тетяни Давидченко // Дзвін. – 2007. – Ч.9.
7. Ясперс К. Психологія світоглядів / Пер. З нім. О.Кислюк, Р.Осадчук. – К.: «Юніверс», 2009. – 464 с.

УДК 821.161.2.09

Роман Криловець

**ТЕМА СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ В. СТУСА  
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ПАЛІМПСЕСТИ»)**

*Статтю присвячено дослідженню теми смерті у творчості В. Стуса та власне авторському розумінню смерті як частини екзистенції.*

**Ключові слова:** екзистенція, екзистенційна проблематика, ліричний герой, поезія, тема смерті, В Стус.

*Статья посвящена исследованию темы смерти в творчестве В. Стуса и собственно авторскому пониманию смерти как части экзистенции.*

**Ключевые слова:** экзистенция, экзистенциальная проблематика, лирический герой, поэзия, , тема смерти, В Стус.

*The article is devoted to the topic «death» in V. Stus's poetry and to the author's understanding of «death» like the of existence.*

**Key words:** existence, existential problematic, lyrical hero, poetry, the topic «death», V. Stus.

Темою дослідження є спроба осмислення феномену смерті в поезії В.Стуса. На пізньому етапі творчості письменника ця тема стає основною в його віршах.

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

**Мета** дослідження полягає у вивченні особливостей змалювання смерті як явища екзистенції у збірці В. Стуса «Палімпсести».

Вивчаючи творчий доробок Василя Стуса, варто зазначити, що у нього фактично немає так званого «учнівського періоду». Вже в перших збірках ми бачимо яскраво виражений талент митця. З плином часу майстерність Стуса майже не змінювалась, адже й так була на доволі високому рівні, – змінювався сам автор. І те, що у попередніх збірках було лише заявлене, у «Палімпсестах» набуло більш яскравого вираження. Тому справедливо вважати, що саме «Палімпсести» стали вершинною частиною творчого доробку Василя Стуса.

Палімпсестами називали в давнину пергаменти, на яких стерто первісний текст і по ньому написано новий. За словами Михайлини Коцюбинської, ««Палімпсести» збереглися в кількох авторських списках, тому маємо варіанти багатьох віршів, які часто суттєво відрізняються один від одного з огляду на умови, в яких доводилося творити (з листа: «Немає ні книжок, ні зошитів моїх з попередньою роботою. Починати завжди все спочатку – то сізіфова праця, яку я маю доконувати»)» [3, с. 207].

Але автор продовжував творити. Більше того, як зазначає Дмитро Стус, значна частина віршів написана «...в умовах додаткового покарання, тобто в різноманітних ШЗО (штрафних ізоляторах), камерах-одиначках або ж у таборових лікарнях. Там, де або гранично загострювався тиск таборової адміністрації, або ж фізичний стан поета ставав близьким до критичного. Саме в цих творах максимально... загострюється чутливість поета» [3, с. 210].

Природно, що всі мотиви, заявлені у попередніх збірках, максимально чітко виокреслюються та загострюються у «Палімпсестах».

Опинившись у неволі, В.Стус мимоволі забуває, що «тюрма не доросте до неба: ще землю їстиме тюрма» [4, с. 35]. Він тяжко переживає своє ув'язнення. Поетові здається, що не його забрали від світу, а світ від нього:

*Київ за ґратами, Київ  
весь у квадраті вікна [4, с. 33].  
(«Церква святої Ірини...»)*

Поет в умовах неволі починає розуміти, чим були для нього батьки, сестра, дружина, син і вся Україна. Позбавлений цього, він відтворює їх у своєму мікрокосмі. Цікаво, що в інших збірках В.Стус, говорячи про свої страждання, не згадує страждання рідних. Виняток становлять рядки з вірша «Я знав майже напевно»: «...він обікрав моїх друзів, зробив нещасною мою матір, а дружину призвів до сухот» [4, с. 51].

А в «Палімпсестах» він намагається уявити собі їхнє горе, щоб заглушити власне:

*Скільки набралось туги!  
Чим я її розведу?  
Жінку лишив на наругу,  
Маму лишив на біду.  
Рідна сестра, як зигзиця,  
б'ється об мури грудьми.  
Глипає оком в'язниця,  
наче сова із пільми [4, с. 32–33].  
(«Церква святої Ірини...»)*

Загалом, горе, біль та страждання займають специфічне місце у творчості В. Стуса. Як не парадоксально, але саме через них поет досягає душевної рівноваги. Щоб не зламатися під тиском обставин, автор навмисне доводить власний біль до апогею. Так відбувається своєрідний катарсис поетової душі. І як муки Христа піднесли його над смертю, так горе, пережите В. Стусом, дозволяє йому сказати: «Так мудро нас страждання піднесло понад плавбою і понад собою...» [5; 3; 1; 171]. Якби переробити картезіанське твердження «Мислю, отже існую», то стосовно поета це звучало б як «Болить, отже існую».

Причина такого захоплення стражданням та болем очевидна: штучність та ілюзорність авторового життя витворюють світ, що є проміжним між життям і смертю, коли ліричний герой зазначає:

*... я вже не знаю, не знаю, не знаю, не знаю,  
чи я ще живий, чи помер, чи живцем помираю,  
бо все відгриміло, відгасло, відграло докруг [5; 3; 1; 51].  
(«На Лисій горі догоряє багаття нічне...»)*

Життя в такому світі гірше за смерть, бо тут можна лише існувати «під собою для пробування, нижчого за смерть» [5; 3; 1; 55]. Натомість, страждання дозволяє відчутти справжність поетового існування. Як зазначає Мілена Чорна: «На певному етапі свого розвитку естетика страждання формує його культ, що стає зброєю захисту проти відболілості, відпрагlostі і штучного спокою [7; 28]».

Однак, тут варто згадати не лише про страждання як таке, а й про смерть як логічне завершення будь-яких страждань. Тема смерті традиційно присутня в багатьох письменників, про що зазначає Аріадна Шум: «Є теж в Стуса, як в кожній людини, візії смерті. Вони розсіпані по різних віршах у різних формах... Очевидно, Стус як лірик має моменти песимізму, і вони пов'язані щупко з настроєм природи, творять цікаві поетичні картини... Ті вірші, сповнені смутку та меланхолії, не є, однак, віршами екзистенціальної приреченості» [9; 7]. Але у В. Стуса ця тема лежить на поверхні і є чи не основною в усій його творчості. Та й сам поет у своїх «Двох словах читачеві» зазначав: «...Ще – ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи...» [5; 1; 1; 42]. Таким чином, смерть та переживання пов'язані з нею посідають вагоме місце у творчості В. Стуса.

Більше того, з рядків «...існувати під собою для пробування, нижчого за смерть...» [5; 3; 1; 55] можемо зрозуміти, що автор цінує смерть вище, ніж існування в умовах повсякчасних заборон, яке називає «пробуванням», тобто марним витрачанням життя.

Смерть і життя настільки тісно переплетені у творчості письменника, що часом навіть взаємозамінюють одне одного: «...за смерть – життя стає на цьому світі» [5; 3; 1; 68] або «Через смерть вертай до існування, через муку до блаженства йди...» [5; 3; 1; 210]. Отже, в розумінні Василя Стуса смерть виступає не логічним завершенням всього, а лише одним з етапів, за яким можливе повернення назад: «Йди – за край. Народження – по смерті тебе чекає...» [5; 3; 1; 90].

Окрім власне смерті та життя, у творчості Василя Стуса є ще один стан – «іножиття». Шлях в «іножиття» лежить через народження. Ліричний герой поринає в потойбіччя, щоб там здобути втрачений спокій:

*Отож – бреди назад. І скільки сили  
простуй назад. Бо тільки там життя –  
ще до народження. Із світу імітацій –  
вповзи у кожну з вимінених шкур.  
Простуй назад – в народження вертайся... [4, с. 53].  
(«У тридцять літ ти тільки народився...»)*

У цьому вірші виражено своєрідний Стусів погляд на смерть та посмертне існування. Уявлення поета про смерть більше збігаються зі східними теоріями про переселення душ, аніж із традиційним християнським ученням про рай і пекло чи атеїстичним переконанням, що смерть – це кінцева фаза життя, після якого настає «інобуття», «неіснування». Слід зазначити, що, попри деяку невідповідність світогляду поета християнству й атеїзму, у художньому світі В.Стуса існує своєрідна контамінація цих двох

концепцій. Здавалося б, таке поєднання неможливе, але воно є. А. Колодний називає його *антитеїзмом*. Для антитеїста Бог – це щось «...реально існуюче, але таке, що не виконує, однак, свого прямого призначення щодо людини» [2, с. 61]. Подібним чином можна трактувати і поняття «смерть». Для В. Стуса смерть – це кінець земного існування (засади атеїзму), після якого, однак, є ще «інобуття», що постає як наслідок «впокорення» і спокою (християнське віровчення) і саме є цим спокоєм:

*...Щоби тьма  
впокорення мене порятувала  
інобуттям. Іножиттям... [4, с. 61].  
(«В мені уже народжується Бог...»)*

Однак, як зазначено вище, стадія «інобуття» знаходиться не лише після смерті, а й перед народженням людини. Вона огортає існування людини з обох боків. І якщо смерть – це межа поміж буттям та «інобуттям», то, виявляється, її, як і народження, можна перетинати в обох напрямках: буття – «інобуття» або «інобуття» – буття (східна теорія про реінкарнацію – перевтілення людської душі після смертного очищення). Підтвердженням цього можуть бути слова зі збірки «Палімпсести»: «...в смерті обернуся до життя...» [4, с. 133].

Цікавим та специфічним є ставлення автора до смерті. Якщо традиційним є прагнення уникнути чи віддалити прихід смерті, то у В. Стуса бачимо навпаки трактування смерті як бажаного явища: «... радісно вмерти, бо світ цей сліпить, бо суще не любить живого...» [4, с. 159] («Відчув себе, й досить...»). Ліричний герой вважає смерть благом, а життя – карою:

*За що мене, отче, караси життям,  
пошли мені смерть – і тобі я воздам... [5; 3; 1; 133].*

Більше того, смерть порівнюється з коханою: «хай крилом накриє лебедина-смерть: моторошна і усеблага» [4; 148]. Або:

*...до життя – і страшно, і далеко, і сил не стане.  
А до смерті – ближче, мов до коханки, що приступна завжди... [5; 2; 1; 37].*

Таким чином, можна говорити не лише про естетику страждання, а й про естетику смерті у творчості В. Стуса. Смерть виступає звільненням від страждань і від нещасливого життя. І вона є набагато ближчою і досяжнішою, ніж саме життя:

*Ми вже твої коханці, смерте!  
Життя нам світить крізь туман [5; 3; 1; 83].*

Та все ж, попри таку близькість, ліричний герой не завжди обирає смерть як альтернативу життю. Часом він просто констатує її цінність та надає перевагу життю: «Блаженна смерте! Рано ще! Не надь!» [5; 2; 1; 13]

Таку мінливість настроїв можна пояснити двома причинами: непрограмованістю поета, про яку зазначав Ю. Шерех: «Сьогодні вони можуть бути песимістами, завтра ніби оптимістами, сьогодні повними надії, завтра – охопленими розпачем» [8; 226], або ж двома типами смерті (а відповідно й життя) у розумінні В. Стуса.

Перший тип – смерть фізична або ж тілесна. Саме вона несе ліки від страждань та від нещасливого життя. Це вона виступає бажаною, «блаженною» та «лебединою».

Інший тип – смерть духовна, смерть мислячого «я». Вона настає ще за життя індивіда і може тривати аж до фізичної смерті. Саме так «помер» П. Тичина, якому В. Стус присвятив свою працю «Феномен доби (сходження на Голгофу слави)» [6; 37]. Про таку смерть автор пише: «...Тут живе ховається у смерк і так існує, пропахле смертю...» [5; 3; 1; 42]

Другий тип смерті страшний тим, що перетворює життя у «пробування, нижчого за смерть» [5; 3; 1; 55]. Перший же тип навпаки рятує від рабської покори і від духовної смерті.

Таким чином, можна говорити і про два типи життя:

– справжнє, сповнене мрій, задумів і спроб до їх здійснення;

– та існування «...під собою для пробування, нижчого за смерть...» [5; 3; 1; 55], що призводить до роздвоєності особистості і, як наслідок, болючих пошуків цілісності: «Пустіть мене до себе. Поможіть мені востаннє розтроює рана...» [4; 22-23]. («Останній лист Довженка»).

Справжнє життя – жаданий і в той же час недосяжний ідеал для поета.



Але саме прагнення до гідного життя та «чесної» смерті і витворили того В. Стуса, якого ми знаємо. А поки що він буде жити і так, щоб не набратись «скверни, ненависті, прокльону, каяття». Життя жертвоне, заради інших, а не задля себе, – ось ідеал Василя Стуса. Екзистенційна настанова митця співзвучна зі словами філософа: «Реальною є лише смерть. Якщо одного разу ви зрозумієте, що життя – це швидкоплинна ілюзія, хоч би який реальний вигляд вона мала, значить, ви навчилися помирати» [1; 219].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрос М. «Чиста» свідомість як атрибут смерті // Філософська і соціологічна думка. – К., 1996. – № 1–2. – С. 208–219.
2. Колодний А. Релігія у світобаченні Т. Г. Шевченка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Збірник наукових праць. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 54–63.
3. Коцюбинська М. «Страсті по Вітчизні» (Післяслово упорядника) // Стус В. С. Дорога болю: Поезії. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 201–212.
4. Стус В. Дорога болю: Поезії. – К. : Радянський письменник, 1990. – 247 с.
5. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів, 1994.
6. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К. : Знання, 1993. – 129 с.
7. Чорна М. До питання «естетики страждання» у поезії Василя Стуса // Світо-вид., 1999, №4 (37). – С. 47–49.
8. Шерех Ю. Трунок і трутизна: Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К. : Дніпро, 1993. – С.222–264.
9. Шум А. Поезія Василя Стуса // Стус Василь. Зимові дерева. – Брюссель : Література і мистецтво, 1970. – С. 1–8.

УДК 821.161.2.09

Надія Онищенко

## ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В ЛІТЕРАТУРНИХ ТА ІДЕОЛОГІЧНО-ПОЛІТИЧНИХ АСПЕКТАХ: ЛЕСЯ КОЦЮБА

*У статті розглядається питання про діяльність однієї з забутих учасниць руху шістдесятників Лесі Коцюби.*

**Ключові слова:** шістдесятники, відлига, репресії, Леся Коцюба.

*В статье рассматривается вопрос о деятельности одной из забытых участниц движения шестидесятников Леси Котюбы*

**Ключевые слова:** шестидесятники, оттепель, репрессии, Леся Котюба.

*The article is devoted to the heritage of one of the participants of the Sixtiers' movement Lesya Kotsuba.*

**Key words:** the sixtiers' movement, the thaw, persecution, Lesya Kotsuba.

Ще 1981 року відомий дослідник політичної думки Іван Лисяк-Рудницький відзначив... підтверджена фактами значущість українських дисидентів не викликає сумнівів. Жертовність цих хоробрих чоловіків і жінок свідчить про незламний дух української нації. Їхня боротьба за людські й національні права узгоджується з тенденцією світового загальнолюдського поступу в дусі свободи. Українські дисиденти вірять, що правда свободи переможе. Тим, кому пощастило жити у вільних країнах, не личить вірити менше».

Кандидат філологічних наук Григорій Аврахов у 8-ому числі журналу «Дивослово» за 2005 рік назвав Лесю Йосипівну Коцюбу в числі найславніших українських патріоток, які самовіддано боролися за державу і націю. Це Люба Гайовська («Рута»), Галина Дидик, Алла Горська, Ірина Калинець, Ліна Костенко, Оксана Мешко, Надія і Леоніда Світличні, Надія Суровцева, Марта Чорна («Медєя»), Наталя Шухевич...

Посеред названих і не названих героїнь опору, жертв диких репресій страждали і єдино за читання або збереження праці Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». На такому ж рівні героїчної подвижності прочитується імення Лесі Коцюби, про яку казано дотепер дуже мало. А саме їй належить організація успішної передачі за кордон крамольного трактату, що зголосив на цілий світ імення гвалтованої, та не впокореної України. Про цю знакову шляхетну особистість літературознавця й педагога, що зважилася на відчайний подвиг, ризикуючи власним життям, поведемо тут мову. На підставі архівних матеріалів і особистих вражень і окреслює автор публікації «Її всі звали Леся Йосипівна» життєпис звияжниці.

Народилася Олександра Йосипівна Коцюба 18 березня 1921 р. в с. Веселе Хортицького району Запорізької області в селянській сім'ї. 1939-го вступила до Запорізького університету на українську філологію. У час німецько-фашистської окупації працювала швейцаром-прибиральницею в дитячій бібліотеці Січеслава. Після звільнення обласного центру була зарахована на III курс. Закінчила навчання 1945-го, здобувши спеціальність «Викладач української літератури». Продовж 1945-1948 рр. викладала українську літературу в Дрогобицькому вчительському інституті, а в 1949-1951 – у Чернігівському педінституті. Вела, як і пізніше, гуртки виразного читання, режисувала аматорські вистави й концертні програми, адже володіла мистецьким хистом. Від 1 вересня 1956 року працює старшим викладачем Ніжинського педінституту, де розквітли її неординарні таланти педагога, науковця, діяча українського національного відродження. Відбувши річну аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії, 1964 року успішно захистила дисертацію в Київському педінституті імені Максима Горького (офіційними опонентами були професор П.М.Попов і кандидат наук Г.С.Сухобрус). Із квітня 1969-го Леся Коцюба – доцент за спеціальністю «Фольклористика». Ось уривок з характеристики, яка була надіслана у ВАК на предмет присвоєння їй вченого звання доцента. «Читає курс лекцій з фольклору, з давньої літератури і літератури 18-го століття. Веде заняття з виразного читання. Всі види занять проводить на високому науково-методичному рівні. Її лекції завжди близькі слухачам, вони помітно діють на формування наукових інтересів студентів.

Близько 18 років роботи в Ніжинському педінституті знаменували розквіт викладацької, науково-дослідної, громадсько-політичної діяльності Лесі Йосипівни. Її лекції з давньої української літератури, фольклору, мистецтвознавчі гуртки охоче відвідували студенти різних факультетів, а організовані нею екскурсійні поїздки Шевченківськими місцями, до пам'яток вітчизняної історії збирали численні громади небайдужих. І рік за роком – робота в архівах Чернігова, Києва, Глухова, Канева... Лесі Йо-

сипівні належить 20 публікацій, зокрема фундаментальні студії про життя й творчість Опанаса Марковича. Можна тільки здогадуватись, як багато полишила вона ще не опублікованого. Позбавлена права викладати, що становило суть її життя, цькована місцевою пресою, подвижниця згасла, як свіча, на 66-му році життя.

– Аби прояснити першопричини наглої згуби, згадаймо знаменні 60-ті роки, – пише Григорій Аврахов, який працював у Ніжині деканом філологічного факультету. – Тоді довкола Лесі Йосипівни утворився доволі потужний осередок патріотів-україністів. Серед них були Іван Бровко, Олександр Жомнір, Іван Костенко, Володимир Крутивус, Володимир Литвинов, Дмитро Наливайко, Іван Шпаковський... Вони активно впливали на студентське життя, оновлення навчально-виховного процесу, залучення студентської громади до пізнання «нової хвилі» літературно-мистецького ренесансу. Щораз пафоснішими ставали дискусійні зустрічі з молодими, передусім київськими майстрами «нового слова», які голосно заявили про себе. Особливо значущим був приїзд Миколи Вінграновського, Івана Драча, Євгена Гуцала, Бориса Олійника, Григора Тютюнника. Яскраве свято єднання душ викликало жорсткі репресивні заходи до учасників та організаторів дійства. Бродильним ферментом став бунтівний трактат Івана Дзюби. Викривальне слово, якого вже не сподівалася почути знекровлена терорами Україна, заохотило діяти рішучіше й наступально: світ має почути голос пробудженої до спротиву свідомої себе України. І нам пощастило здійснити неймовірне: ми передали цю працю за кордон. Конспіративні заходи спрацювали бездоганно – з нашого боку. Ніхто з утаємничених не споганився зрадою. Слабкою ланкою, на жаль, виявилися контрагенти зарубіжжя.

Історія незаперечно свідчить: усі (або майже всі) конспіративні «проколи» вчиняли кволодухі випадкові люди, які прагнули врятувати свій спокій і своє життя. Знову пошлюся на Григорія Аврахова.

«Коли Юрій Бача, літературознавець із Пряшева, перелякавшись за своє, виказав Івана Чендея, притиснутий гебістами відомий письменник, одводячи неправдиве звинувачення, назвав справжнього передавача фотокопійного тексту і навіть не зробив спроби хоч якось його попередити. Провинець, вважаючи, що його шантажують підозрою, довго відхрещувався, накликаючи додаткові звинувачення во лжі. Оддиратися стало марним, коли слідчі пред'явили письмове зізнання Чендея. Треба було спішно знайти іншу рятівну версію співучасті, що виглядала б вірогідною. На світанку засилаю гінця до Лесі Йосипівни. Мовляв, зневолений виказати її (іншого виходу нема!), просив «перерізати» ланцюг подальших ловів співучасників посиланням на когось померлого.

І Леся Йосипівна зробила блискучий хід: вона засвідчила, що машинописний і фотокопійний текст, як і благословення на публікацію, дав їй професор П.М.Попов (літературознавець, мистецтвознавець і фольклорист, професор Київського університету, член-кореспондент АН УРСР, помер у квітні 1971 р.). Зі всіх можливих версій ця була найбільш довірчою, адже Павло Михайлович опікувався Коцюбою щонайменше літ 15. Численну групу активних співучасників змови було врятовано! А над головою пані Лесі згромадилися зловісні хмари...

26 серпня 1974 року ректор Василь Горбач змусив Лесю Йосипівну подати заяву на звільнення «за власним бажанням». На прохання видати характеристику для пошуків іншого місця роботи, він прописав сатанинський вердикт: «Тов. Коцюба О.Й. піддавалась різкій критиці на кафедрі, раді факультету та інституту за те, що вона мала та передала іншій особі ідейно-шкідливий матеріал». Керівник і вчений убоївся назвати філософсько-соціологічний документ, що побачив світ 1968 року в Мюнхені. Замовчування епохального явлення, мовби його не існувало зовсім, тривало довгі роки. Зате «недремное» КГБ продовжувало катувати «провинців». До честі Лесі Йосипівни, усі допити, «очні ставки», перехресні напосідання слідчих витримала предостойно, стійко стверджуючи непричетність Івана Дзюби до передачі трактату...

У газеті «Літературна Україна» 9 листопада 1973 року Іван Дзюба зробив заяву про те, що його писанина: «...містила в собі глибоко помилкове розуміння ряду національних проблем, інтернаціональної природи нашого соціалістичного суспільства, перекошено її трактувала і по суті була виступом проти національної політики партії». Оцю заяву автор трактату «Інтернаціоналізм чи русифікація?» згадає в брошурі «Грані кристала» виданій київським Товариством «Україна» 1976 року. «Свого часу, в минулому, я припустився глибоко помилкових поглядів на певні аспекти цієї теми, на становище української національної культури і літератури, як і на національне питання взагалі, – кається Іван Дзюба. – Зрозумівши неспроможність і хибність тих поглядів, які на деякий час зробили мене в окремих питаннях мимовільним співником українських буржуазних націоналістів, я піддав їх переглядові і свою остаточну відмову від них засвідчив».

І далі на 125 сторінках він намагається переконати нас у перевагах соціалістичної культури. Уявляю, як тяжко йому було гвалтувати самому себе.

Під час міжнародного наукового семінару «Хронологія радянської культури: константи й трансформації» в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя академік НАН України директор Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка Микола Жулинський назвав таку поведінку Івана Дзюби політичною маскою. На його думку, той використав ідеологічну мімікрію як засіб легітимізації національної

літератури в умовах радянської культури. Літературний критик і громадський діяч, посилаючись на принципи ленінської національної політики, намагався вберегти самостійність української літератури від впливу північного сусіда.

А як почувалася після цього Леся Коцюба? Вона ніяких публічних заяв не робила. Вона жила одна у своїй квартирі-бібліотеці без роботи, без грошей, а часом і без хліба. Син мешкав окремо в іншому місті і надіятися на його підтримку вона не могла. Колишні колеги, які проживали в цьому ж будинку, мовчки обходили її в дворі. Інші сусіди співчутливо розповідали: «Леся Йосипівна так кашляла, що ми через стіну чули». Але не наважилися зайти і розпитати, чому вона кашляє. Не через душевну черствість, а зі страху втратити власне благополуччя. Серед них, очевидно, були й ті, які ще пам'ятали «чорні воронки».

20 листопада 1976 року в газеті «Під прапором Леніна» – ніжинському партійному органі, на останній сторінці з'являється стаття «Під маскою добропорядності». Державі захотілося парадно проїхати по грудях немолодої жінки всією міццю своїх танків, як написала про себе Анна Ахматова. Автора, який заховався за псевдо І.Стоян, можливо знав редактор Григорій Зорка. А міг і не знати – такі тексти приносили в редакцію з відповідного органу і наказували публікувати. Аврахова і Коцюбу назвали нікчемними людьми. Грамотно маніпулюючи аргументами, цитуючи покайну заяву Дзюби, пересічному обивателю нав'ювали думку про них, як про осіб облудних і аморальних. І це випробування Леся Йосипівна витримала мужньо.

Леся Коцюба померла 1986 року після інфаркту. Їй виповнилося 65. У довірливих розмовах із сусідкою, з колишніми колегами вона ніколи не пожалкувала про свій вчинок. Вона була правдивою в усьому і за це залишилася в пам'яті людській.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26–42.
2. Дроздовський Д. Філософія бунту анархічного песимізму в контексті українського шістдесятництва [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський // Віртуальна Русь: нотатник, бібліотека – Режим доступу : <http://www.vivondo.ru>
3. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.



УДК 821.161.2.09 (Коцюбинський)

Марина Гавриловська-Задорецька

## ТИПИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРАХ МОЛДАВСЬКО-КРИМСЬКОГО ЦИКЛУ М.КОЦЮБИНСЬКОГО

*У статті на матеріалі творів молдавсько-кримського циклу Михайла Коцюбинського розглянуто особливості зображення типів національної ідентичності. До типів національної ідентичності належать родинна, територіальна, класова, релігійна, етнічна та родова ідентичності.*

**Ключові слова:** національна ідентичність, родинна ідентичність, територіальна ідентичність, класова ідентичність, релігійна ідентичність, етнічна ідентичність, родова ідентичність, Східна модель нації, Західна модель нації.

*В статье на материале произведений молдавско-крымского цикла Михаила Коцюбинского рассмотрены особенности изображения типов национальной идентичности. Типам национальной идентичности принадлежит семейная, территориальная, классовая, религиозная, этническая и родовая идентичности.*

**Ключевые слова:** национальная идентичность, семейная идентичность, территориальная идентичность, классовая идентичность, религиозная идентичность, этническая идентичность, родовая идентичность, Восточная модель нации, Западная модель нации.

*In the article on the basis of works Moldovan-cycle Crimean Michael Kotsyubinskogo the features of image types national identity. The types of family owned national identity, territorial, class, religious, ethnic and tribal identity.*

**Keywords:** national identity, family identity, territorial identity, class identity, religious identity, ethnic identity, tribal identity, Eastern model of the nation, the Western model of the nation.

В українській культурі кінця XIX – початку XX століть питання національної ідентичності українців загострене. Позаяк Україна не мала ні політичної, ні правової інституцій, плекання національної пам'яті, уявної географії лягало на плечі культури. Вагома роль у цих процесах належить Братству тарасівців, активним членом якого був Михайло Коцюбинський, чий програмні виступи виразно свідчать про спробу вибудови тих механізмів і маркерів, що повинні були сприяти витворенню української державної нації.

В умовах колоніальної Російської імперії більшість підлеглих їй народів піддавалися уніфікації й повинні були стати носіями єдиної державної ідентичності, тому, прагнучи вибудувати власну ідентичність, українські письменники цікавилися також життям інших народів імперії. Так Михайло Коцюбинський у своїх творах змальовує різні типи національної ідентичності притаманні молдавському, кримському, єврейському, польському та циганському народам.

Метою статті є спроба окреслити типи національної ідентичності в творах Михайла Коцюбинського, що входять до молдавсько-кримського циклу, тому насамперед йтиметься про зображення ідентичності молдован і татар.

Національна ідентичність як теоретична проблема підлягає новій актуалізації в сучасних дослідженнях Б. Андерсона, В. Бадмаєва, Е. Геллнера, А. Кольєва, Р. Ромашева, М. Руткевича, Е. Сміта та інших.

У статті розглянуто теорію національної ідентичності одного з її дослідників – британського науковця Ентоні Д. Сміта, який у своїй праці «Національна ідентичність» (1994) виокремлює різні типи ідентичності, які залежні від моделі нації – Східної та Західної.

Східну модель нації Ентоні Д. Сміт називає «етнічною», бо вона ґрунтована на кривості. Західна ж, на його думку, потребує наявності низки додаткових елементів: таких як: території, наявність правової і політичної інституцій, система культурних цінностей і традицій [Див.: 2].

Об'єднавчими як для Східної, так і для Західної моделей нації, за Ентоні Д.Смітом, є такі риси національної ідентичності: історична територія, або рідний край; спільні міфи та історична пам'ять; спільна масова, громадська культура; єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів; спільна економіка з можливістю пересуватись у межах національної території.

Отже, нацією може бути спільність людей, які мають територію для проживання за якою закріплена історична пам'ять, яку вони називають рідним краєм; спільні міфи, які пояснюють людям, що вони за спільнота і яке їхнє коріння; спільну масову, громадську культуру, носіями якої мають бути всі члени суспільства, щоб не відчувати себе поза ним; мати спільну економіку і єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів, щоб урегулювати міжособистісні стосунки і підтримувати їх на одному рівні [Див.: 2].

Ентоні Сміт виокремлює такі види ідентичності, як родинна, територіальна, класова, релігійна, етнічна та родова. Це дає змогу застосувати цю класифікацію як певний методологічний підхід для опису тих типів ідентичності, що їх моделює в творах молдавсько-кримському циклу Михайло Коцюбинський.

Як відомо до молдавсько-кримського циклу, або за іншою класифікацією, яку пропонує Я. Поліщук: «оповідання з бессарабського життя» або «образи з життя молдован» та «оповідання кримсько-татарського циклу», входять такі твори, як «Пе коптьор» (1896), «Посол від чорного царя» (1897), «В путях шайтана» (1899), «Дорогою ціною» (1901), «На камені» (1902), «У грішний світ» (1904), «Під мінаретами» (1904) та ін. Тематично вони оформилися під час роботи письменника в складі в філоксерної комісії з 1892 по 1897 рр. у Бессарабії та Криму й присвячені життю місцевих народів: молдован і кримських татар.

Кримські татари полонили М.Коцюбинського «своєю екзотичністю на тлі запроваджуваних Росією колонізаційних порядків» [5, с. 61]. Як тонкий психолог він цікавиться питаннями родинного побуту й звичаїв цього народу. Інтерес до найменших побутових деталей дає йому змогу вдаватися до широких узагальнень і вибудувати розлогу палітру ідентифікаційних моделей.

Одна з таких моделей вибудована через категорію роду як певну ідентифікаційну рамку, що актуалізує гендерну проблематику. Так, в акварелі «На камені» письменник фіксує дивне для українця ставлення Джепара до своєї дружини: «...щось наказував різким скріпучим голосом, коротко і владно, як пан служебці» [4, с. 149]. Фатьма ж, своєю чергою, як і належить мусульманській жінці, була покірна своєму чоловікові й мовчки терпіла його поведінку, ззовні нагадуючи «тінь, завинену в покривало» [4, с. 149]. Розуміючи родову приналежність Фатьми, Алі навіть боявся говорити з нею, мотивуючи це тим, що він як чоловік має повноту влади над жінкою й, за бажання, може навіть її «забити».

Зовнішня «прозорість» Фатьми, очевидно, зумовлена відсутністю культурної ідентифікації себе з тими людьми, з якими вона жила, зокрема, М.Коцюбинський зазначає, що «Вона була з гір. З далекого гірського села, де жили інші люди, де були свої звичаї, де лишилися подруги» [4, с. 151]. Це пояснює, чому їй складно сприймати довколишній світ, який стає їй осоружним і нестерпним. Цей світ для неї чужий, бо нав'язаний їй проти її власної волі: «прийшов різник, заплатив батькові більше, ніж могли дати свої парубки, й забрав її до себе» [4, с. 151].

Татар об'єднує родова ідентифікація, бо незалежно від характеру стосунків між ними їх зближує біда й робить єдиною родиною: «Усіх тих родичів, що ще вчора розбивали один одному голови в сварці за воду, єднало тепер почуття образи. Зачеплено було не тільки Меметову честь, але й честь усього роду» [4, с. 154]. Символічною деталлю для єдності роду слугує довгий ніж, яким різав овець Джепар, що стає німим заклик до кровної помсти.

У оповіданні «Під мінаретами» М.Коцюбинський акцентує увагу на релігійній ідентифікації, яка є основою для об'єднання татарського народу: «Одна надія – Аллах, великий, добрий справедливий. Тільки він наситить й загриє журливу душу» [4, с. 193]. Релігія дає відчуття єдності й непереможності, цілісності організму, який функціонує лише завдяки молитві: «Всі – одно тіло, що скажене у руках, всі – один голос, що славить Бога...» [4, с. 204]

Релігійна ідентифікація стає причиною розриву стосунків між батьком і сином: родова та культурна ідентифікації виявляються слабшими й менш значущими, оскільки батько проганяє сина, який «бунтує проти духовенства, пише книжки, в яких ні слова нема про Бога, сміється з давніх звичаїв, і навіть з Корану» [4, с. 197].

Бажання Рустема змінити маркери культурної ідентифікації і внести щось у світ із закостенілими традиціями призводить до відчуження його суспільством. Джіафер навіть побоюється за їхнє життя у разі обурення публіки від вистави, яка могла спокійно, як і кілька століть тому, закидати невірних, на думку віруючих, камінням без жодного суду і слідства. Бажання аналізувати і критично мислити виділяє його з-поміж інших, водночас не вивисує, а навпаки робить об'єктом для ненависті і зневаги. Від Джефара відмовляється дружина «Щира мусульманка, яка знала страх Божий, вихована у давніх звичаях та забобонах» [4, с. 206], для якої чоловік став не просто відступником від культурних набутків народу, а просто зрадником, який соромить її перед людьми. Джіафер «визнавав за жінкою більше права, ніж дає їй іслам» [4, с. 206], хотів, щоб вона ходила по вулиці з відкритим обличчям і не боялась показуватись у такому вигляді іншим чоловікам. Прагнення порушити патріархальний устрій життя з його застарілими традиціями призвело до руйнації родини.

Акцентує свою увагу М.Коцюбинський і на культурній ідентифікації, яка може змінити конкретну соціальну верству населення, котре проживає за архаїчними звичаями і навіть не помічає, як світ змінюється. Ці люди не вміють читати, а відповідно є «темними», тобто такими, які потребують швидше розвитку, аніж змін заради змін, як моди до того, що відбувається у світі. Та в цих «темних татар» настільки сильна колективна ідентичність, що кожен елемент, який випадає за її межі, стає ворожим.

Не оминає увагою автор і родову ідентифікацію, поглиблюючи проблему прав і свобод жінки у мусульманському світі: «А коран каже, що жінка нижча від чоловіка, що вона тільки для нього створена, що її можна бити... У нас жінка в неволі, закутана як маграмою, нашими ж забобонами, темна безправ-

на...» [4, с. 209]. Більшість чоловіків влаштовує подібний сценарій, коли жінка є річчю, з якою можна виконувати будь-які маніпуляції. Чоловіки бояться, що розумні освічені жінки навчаться зраджувати їм, тому і тримають у жорсткій покорі.

Однак дивує інше: мусульманські жінки, мовби й у захваті від європейських жінок, які мають право входити до мечеті, отримувати освіту, водночас є виразниками колективної ідентичності, вважаючи, що так негоже чинити. Як приклад, можна розглянути амбівалентний образ Мір'ем, яка навчилася писати й читати, а дізнавшись про Бедріє-ханум, яка навчалася у школі, раділа і таємно заздрила такому щастю дівчинки. Вона відчуває себе неповноцінною, бо не народилася хлопчиком: «Нікому я тут непотрібна, бо я не хлопець, а киз. Батько знає лиш свого Абібулу, а за мене згадає тоді, коли треба кричати. Мати про те лиш гадає, щоб швидше випхати заміж» [4, с. 218]. Та коли постане питання вибору майбутнього нареченого, вона зречеться того, хто випадає із колективних уявлень про добродісного мусульманина: «виблагай у батька дозвіл побрататись – і мій тато пристане на се. Такі думи вклав мені Бог у серце одної ночі, і я не смію зламати його слово. Коли ж не зробиш сього – така моя доля... Не пиши мені більше, не шукай стрічі... Я буду твоєю перед людьми і Богом, чесно, відкрито, як у людей» [4, с. 229].

У нарисі «В путях шайтана» М.Коцюбинський також звертається до родової ідентичності. Зокрема, зображена спрагла до знань і усього нового татарська дівчинка Емен дуже схожа на Мір'ем, вона так само страждає від того, що народилася дівчинкою: «Вона – дівчина, «киз», і не для неї се невідоме, повне чар море: вона ніколи не перепливе його, як ніколи не переступить похмурої яйли, що он там, за батьківською хатою, за селом, грізно здіймає догори кам'яні хребти, одділяючи Аллахів край од сторони невірних...» [4, с. 39], у захваті від європейських жінок: «бачила там жінку – істоту вільну, товариша – не рабину мужчини, жінку, до якої належав, як і до мужчини, весь світ...» [4, с. 43]. Вона не просто захоплена свободою цієї жінки, а спрагло спостерігає за нею і навіть заздрить їй, мріє опинитися на якусь мить на її місці: «Вона бачила, як та «невірна» жінка гойдалася на човні, сміялася, жартувала з чужими мужчинами, як вона гарцювала на коні або лазила по горах та лісах, заходила до мечету, мов у хату, тоді як вона правдива донька Аллаха, не сміє переступити й порогу мечету, немов яке нечисте створіння...» [4, с. 43], «довго дивилася услід сміливим жінкам, що самі, без провідника мужчини, прийшли з-над моря і тепер повертаються назад...» [4, с. 45].

У Емен надзвичайно сильно розвинене почуття колективної ідентифікації, оскільки її захоплення європейськими жінками і навіть «хвилинне» прагнення залишити стіни свого міста, свою родину та свій народ зникають із заходом сонця, а жодних активних дій вона не чинить: «...усе стояла на місці та дивилася услід їй, немов чекала – чи не вернеться їй щастя, що зникає з-перед очей, та чи не візьме її з собою у ширший, вільніший світ, ніж заграбована жіноча половина в батьковій оселі?» [4, с. 46].

Саме у нарисі «В путях шайтана» М.Коцюбинський звертається до територіальної ідентичності, яка характерна всім татарам. Зокрема, софта розповідає у кав'ярні про історичне минуле татарського народу, підкреслюючи велич татарського народу. Цікавим є те, що територіальна ідентифікація ґрунтується на релігійній ідентичності: «Яскравими фарбами малював він колишню славу й велич татарського племені, його бої з невірними, в яких стяг Магометів обійшов мало не півсвіта. Він звеличував пишність і мудрість великих ханів, розчулився на згадку побожності правдивих й відкрив серце Аллаха, ущерть повне радістю й задоволенням з вірних слуг пророка Магомета» [4, 47], «Майстерно й поетично оповідав він усім відомі й усім дорогі легенди люду, викликав із могил тіні святих героїв, що поклали голови за віру й на славу Аллаха й Магомета» [4, с. 47].

Цікаві вияви ідентичностей наявні й у творах бессарабського циклу, героями яких виступають, насамперед, молдовани.

Так, у оповіданні оповіданні «По-людському» М.Коцюбинський зосереджує увагу на колективній ідентичності, якій протистоїть лише один Карпо. Селяни зневажливо ставляться до його бажання навчатися: «Він, бачите, письменний, грамоту знає, книжку читає. Ще парубком усе було до вчителя ходити... Парубки на вечорниці збираються, кличуть його до дівчат – не хоче», до дружніх стосунків з учителем і навіть висміюють його розпач від втрати можливості спілкуватись з учителем і пізнати щось нове, коли його наставник залишає село: «Засмутився Карпо, не їсть, не п'є, як ніч ходить... Глузують наші, на сміх його беруть... – Що ти, батька рідного поховав, чи тобі коняка здохла, мов неприкаяний тиняєшся, од вітру валишся?» [4, с. 53].

Карпо чи не єдиний на все село замислюється над сенсом життя і хоче вирватися із сірих буднів: «Цілий вік у ярмі, мов худобина яка; кожен норовить тебе запрягти та ще й поганяє... А що з того маєш? Ні спочинку, ні страви людської, куліш та борщ нізчимний... В хатах тісно, поросята та телята укупі з дітьми зимують; грязь, дихати нічим, нездорово. Але ж ми люди, а не свині у хліву...» [4, 53]. Зрозуміло, що подібні ідеї не знаходять прихильників серед простого селянського люду, який привчений від світанку і до пізньої ночі працювати. Люди, у яких незадоволені елементарні потреби у їжі та житлі не спроможні думати про вищі матерії, у кожному кроці відчуваються чіткі прорахунки, тому бажання Карпа харчуватися, як піп, дорогий кінь, щоб катати дружину по селу, ігри з цукерками викликають у односельців тільки насмішки і неприязнь.



Карпо щирий у своєму прагненні змінитись, відчути себе справжньою людиною та подарувати це відчуття дружині, тому він прагне навчити і її жити по-людськи: «Я, каже, жінки не неволю роботою... Хай оддише. Вона не худобина, не каторжна яка, щоб цілий вік свій працювати. Треба ж їй спочити, треба ж і розважитись чим. Людині по-людськи слід жити» [4, с. 56].

Колективна ідентичність все ж отримала гору над індивідуальною. Доля зіграла з Карпом злий жарт: він і гроші втратив, і предмети розкоші, і власні переконання, що треба по-людськи жити: «Ні, каже, це вже по-свинячому вийшло.. не вмів я по-людськи жити... Не для нас воно...» [4, с. 59].

У образку «Відьма» М.Коцюбинський показує як колективна свідомість управляє молдованами із маленького містечка та формує комплекси у тих, хто навіть ненароком наблизився до колективних уявлень про відьму і став жертвою обставин. У цьому образку колективна свідомість слугує для об'єднання селян шляхом протиставлення їм Іншого, не такого, як вони. Цим іншим є звичайна дівчина Параскіца, яка стає жертвою збігу обставин та людських поговорів: «Еге, ваша Параскіца... волосся розкуйовджене, листя винограду в косах... витріщила на мене очі, аж мене мороз вхопив за плечі» [4, с. 18].

Неосвіченим молдаванським селянам через власне незнання притаманний світогляд із міфологічними елементами. На основі класової ідентичності (оскільки жителів села можна сприймати як окремий соціальний клас) Стара Прохіра активізувала в односельчан сформовані віками стереотипи, зокрема, саме вона стала каталізатором розмов про відьом, їх діяння та висловила потребу в покаранні. Наслідком подібних висловлювань стала розмова про те, як треба визначати відьму: «Пригадували прикмети, з яких можна пізнати відьму, перебирали всі способи на неї, оповідали пригоди – свої й чужі, в яких фігурували відьми та всяка нечесть» [4, с. 19].

Бажання молдавських селян дослідити таке явище як відьмацтво було спричинене ще й масовою істерією, яку підкрочували місцеві: у багатьох перестали доїтися корови, на деякі родини посипалися біди й нещастя: «На ярмарку ходило вже кілька версій вчорашньої події – Параскіца фігурувала як родима відьма...», «глуха Маріора клялася й божилася, що бачила Параскіцу на журавлі колодязя», «Йордохі Карабуш жалівся, що щось йому зв'язало ликом ворота і зараз після того коняки заслабли...» [4, с. 26], «розказували, як Маріца серед білого дня чаклувала коло криниці» [4, с. 29], «показалося, що не тільки Прохірина корова перестала доїтись, більш десятка корів зробилися офірою» [4, с. 29]. Зрозуміло, що причиною подібних явищ поза очі визнали Параскіцу, яка мала виправдатися не лише в очах односельців, а й батьків. Зокрема, М.Коцюбинський цим підкреслює руйнування родинної ідентичності та домінування колективної: «Йон такого наслухався про свою дочку, що в його забобонній голові разом повстали згадки про чудне, незрозуміле для нього поводження доньки та стурбували й налякали його» [4, с. 25]. Ставлення до Параскіци можна порівняти із ставленням до відьм у Середньовіччі, коли їх забивали камінням, спалювали або топили: «з-за ліс посипались на неї грудки, камінці, порох...» [4, с. 27].

Усі ці негаразди й переслідування змусили Параскіцу засумніватися у собі: а, може, вона й, справді, вона відьма? Тяжіння колективної свідомості змушує похитнутися внутрішню ідентифікацію: «Вона пригадувала все, що чула в дитячих літах про відьом, і всі прикмети їхні рівняла до тих чудних почувань, які турбували її останніми днями. Вона все більше і більше впевнялася, що люди не помиляються, що вона відьма...» [4, с. 35]. Параскіца сама не знає чого від неї можна сподіватися: у церкві, коли всі очікували, що з нею відбудеться, Параскіці, справді, стало млосно від презирливих поглядів оточуючих: «вона почуває в собі щось досі невідоме. Почне молитися – і не може: якась сила душить за горло, проситься з грудей божевільним криком» [4, с. 33]. Зацькованій дівчині починає навіть ввижатися власна відьмацька сутність, про яку вона не знала: «там, на довгій тичці, хиталась рогата голова корови і виразно осміхалась до Параскіци» [4, с. 34], «легкий вітерець обвіяв її, і щось тверде й холодне, мов гадюка, залоскотало її по литках: то був хвіст, довгий, твердий, з волохатим пучечком на кінці, мов у корови» [4, с. 35]. Навіть після оглядин пошуку хвоста відчуття полегшення, яке виникло у Параскіци, не повернуло їй власну ідентичність: «Хоч її лице горіло від сорому, серце радісно тріпало в грудях і якийсь солодкий спокій розлився по всій істоті: вона тепер знала, як і всі люди, що вона не відьма» [4, с. 38].

У повісті «Для загального добра» М.Коцюбинський чітко окреслює родову та територіальну ідентичності молдован, зокрема, вже на перших сторінках автор акцентує увагу на тому, як багато важить для Заміра та його родини виноградник: «Оця десятина землі, густо засаджена розкішними кущами, відділена від гори столітніми волоськими горіхами, делікатними жерделями та сіролистими айвами, дісталась йому ще від батька. То була дідизна, прадідизна, може» [3, с. 209]. Навіть коли комісія знайшла філоксерію на винограднику Заміра, молдовани більше довіряють народному досвіду, аніж новомодним дослідженням докторів із міста: «Відколи світ світом, відколи молдуван молдуванином – ніхто не чув, щоб рубали виноград» [3, с. 233].

Позаяк молдовани відзначаються набожністю, як і родина Заміра, виноградник важить для них так само багато, його вони вважають Божим даром, дбати про який їхній святий обов'язок і задоволення: «Правда, сьогодні неділя, не слід би робити, ну, та коло винограду не гріх, бо то хліб святий, то дар Божий» [3, с. 209]. Робота біля виноградника асоціюється у Заміра з турботою про дітей: «І ходиться коло нього, як коло рідної дитини, і годиться йому, зате ж і звикається до нього, як до близької істоти, з



життям котрої зв'язано власне життя, хліб, достаток» [3, с. 210]. Саме тому знищення виноградників для Заміра є не просто втратою доходів для виживання родини, а й втратою сенсу життя. Під час знищення винограду Замір ніби відчуває біль кожної гілочки: «Кожен раз, коли сокира рубнула по виноградному корені або тріснула галузка, Замфір відчував біль у голові та серці, неначе хто рубав йому мозок, краяв серце» [3, с. 236].

Також М.Коцюбинський показує як колективна ідентичність «управляє» цією громадою через темноту й неосвіченість молдован: усе, що не вкладається в їхнє сприйняття світу вони заперечують, сприймають агресивно, оскільки воно, на їхню думку, має зв'язок із «анцихристом» [3, с. 212]: «Молдувани обурились. Хто має право рубати їх виноградники? Та вони на шматки розірвуть першого, що підніме сокиру над кушем» [3, с. 214]. Замфір відмовляється лікувати дружину, вважаючи, що лікарі вміють тільки шкодити: «Доктора?... Ніколи в світі!.. О, я вже доволі маю тих докторів, доволі!.. Божа воля... а доктора? Навіщо? Щоб отруїв мені жінку, як ті – виноград? Ніколи!» [3, с. 249]. Навіть священник підтримував молдован, вважаючи докторів випробуванням, яке послав Бог: «Але з того, як панотець на ті пояснення цідив крізь зуби: «так... так... Божа воля», – Тихович зрозумів що піп має однакові із селянами погляди на філоксерну справу» [3, с. 244]. Цю ж характеристику вкладає автор і до вуст докторів із антифілоксерної комісії: «Так хто ж винен: ми, освічені, чи молдувани – темні?» [3, с. 227].

М.Коцюбинський чи не вперше акцентує увагу на етнічній ідентичності молдавської народності, підкреслюючи як важливо для них відмежуватись від довколишнього світу, а все що надходить до них ззовні має асимілюватися з ними і прийняти їхні правила гри, зокрема, селяни вимагають у докторів спілкуватись з ними тільки рідною мовою: «Не розуміємо московської мови! Коли приїхав у наш край, хай говорить по-молдуванськи» [3, с. 221].

Отже, можемо зробити висновки, що нація є складним конструктом, який складається з ряду ідентичностей: родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної та родової. М.Коцюбинський, працюючи у складі філоксерної комісії, мав змогу ознайомитися зсередини з особливостями проживання, культури, звичаїв і традицій, як кримських татар, так і молдован. Ці спостереження знайшли своє втілення у творах кримсько-татарського циклу, у яких чітко окреслено особливості національної ідентифікації кожного народу. Зокрема, у творах кримського циклу переважають релігійна, родинна та культурна ідентифікація, а циклі творів про молдован автор акцентує увагу на колективній та родовій ідентифікації.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гуменюк В. Кримські мотиви в новій українській літературі (XIX ст.) / В. Гуменюк. – Сімферополь : Таврія, 2006. – 320 с.
2. Ентоні Сміт Д. Національна ідентичність / Пер. з англійської П.Тарашука. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
3. Михайло Коцюбинський. Твори в семи томах. Т1. Повісті та оповідання (1897 – 1908). – К. : Наукова думка, 1974. – 408 с.
4. Михайло Коцюбинський. Твори в семи томах. Т2. Повісті та оповідання (1897 – 1908). – К. : Наукова думка, 1974. – 382 с.
5. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...Михайло Коцюбинський. Літературний портрет / Ярослав Поліщук. – К. : Видавничий центр «Академія», 2010. – 304 с.

УДК 821.161.2.09

Микола Сіробаба

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ «ПОБОРЮВАННЯ» ДІЙНОСТІ ВАСИЛЕМ СТУСОМ  
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗОЛОТОКОСА КРАСУНЯ»)**

*У статті шляхом виявлення взаємозв'язків між перебігом культурно-історичних подій і творчістю письменника, між ліричним «Я» й особистістю автора, а також через з'ясування того, як митець самовиражається у своїх творах, робиться спроба на матеріалі поетичної збірки В.Стуса «Золотокоса красуня» висвітлити процес екзистенційного самоформування й самовдосконалення особистості, набуття нею свободи, за умов нехтування зовнішніми обставинами й безкомпромісної внутрішньої боротьби. Особливу увагу приділено стосункам між поезією й дійсністю.*

**Ключові слова:** ліричне «Я», самотворення, екзистенціалізм, дійсність, поезія.

*В статье путём выявления взаимосвязей между ходом культурно-исторических событий и творчеством писателя, между лирическим «Я» и личностью автора, а также посредством выяснения того, как художник самовыражается в своих творениях, предпринимается попытка на материале поэтического сборника В.Стуса «Златокосая красавица» осветить процесс экзистенциального самоформирования и самосовершенствования личности, обретения ею свободы, при условии игнорирования внешних обстоятельств и бескомпромиссной внутренней борьбы. Отдельное внимание уделено отношениям между поэзией и действительностью.*

**Ключевые слова:** лирическое «Я», самосотворение, экзистенциализм, действительность, поэзия.

*The relations between cultural and historical course of events and writer's works, between the lyrical «I» and author's personality, and also the artist's expression of himself in their works are identified in the article. An attempt to illuminate the process of self-formation and existential self-identity on the base Vasyl Stus's collection «Goldentailed Beauty», his gained freedom, with the condition of ignoring external circumstances and internal uncompromising struggle is made in the article too. The special attention is paid to the relationship between poetry and reality.*

**Keywords:** lyric «I», self-creation, existentialism, reality, poetry.

Усе, що стосується постаті Василя Стуса, в нашому літературознавстві знаходиться в річищі його, літературознавства, магістральних пошуків. Це теза, заперечувати яку навряд чи знайдуться охочі, принаймні в середовищі фахівців. Відтак незаперечною є й актуальність дослідження поетичної спадщини митця. Підтвердження шойно сказаного дає, зокрема, аналіз останніх публікацій, що так чи інакше корелюються з означеною темою. Наприклад, син поета Дмитро Стус говорить про те, що «за останні роки наклад творів батька та праць про нього перевершив мільйон примірників, а на Різдво, в ювілейні дні Василя Стуса, по всій Україні відбулися святкові зібрання на вшанування його творчого й громадянського подвигу» [1, с. 2]. Про це ж свідчить і перифраз «апостол українського духу», який щодо нашого поета вживає С.Бондаренко [Див.: 1, с. 1], і поява на сторінках газети «Донецчина» рубрики «Діалоги про Василя Стуса», де Л.Єрмакова прагне подати «енергетичний конденсат людей, котрі за свого життя спілкувалися із Василем Стусом, мали уроки від нього й самі доклали чимало зусиль до більш широкого розуміння масштабу цієї особистості, інтелектуальної й емоційної наснаженості його життя» [3, с.2]. У цей ряд слід поставити й те, що одного лишень 2013 року відкрито літмузей Василя Стуса в головній книгозбірні Донецька, у Харківському літературному музеї відкрито виставку, присвячену його 75-річчю, а на базі заводу «Еластомір» у Горлівці створено історико-літературний музей-кімнату поета. Такий перебіг подій цілком узгоджується з думкою югославського письменника Іво Андрича, який наголошує: «Тільки померлий поет набуває свого істинного і закінченого образу, але рідко коли сучасники за життя можуть його бачити всього і правильно оцінити» [8, с. 11]. Втім, хай там як, а бачимо, що увагою В.Стус наразі не обійдений, проблема в іншому: переважна більшість дослідників, узявши за основу кліше «нескорений поет-страдник», бачить у ньому насамперед страдника, мученика, а не поета. Так свого часу було з Т.Шевченком, П.Грабовським і ще з такою кількістю наших митців, яка спонукає цей недолік вітчизняного літературознавства визнати традиційним. Не беремося докорінно змінити ситуацію, що склалася, однак, вважаючи за потрібне подолання цієї не найкращої з традицій, маємо на меті в силу можливого прискорити процес даною розвідкою. Дотримуючися рекомендації «побачити в особі Василя Стуса передовсім митця» [9, с. 4], своїм завданням бачимо виявлення взаємозв'язків між перебігом культурно-історичних подій і творчістю письменника, між ліричним «Я» й особистістю автора, а також з'ясування того, як митець самовиражається через свої твори. Розв'язання цих завдань уможливорюється застосуванням біографічного, культурно-історичного та психологічного

методів аналізу художнього твору. Об'єктом дослідження нами обрано збірку «Золотокоса красуня», книжку, «котре прагне донести до читача не політизовано спрощений образ поета» [9, с. 4].

До творчості В.Стуса зверталися й такі «важковаговики» вітчизняної культурно-мистецької спільноти, як Є.Сверстюк і Ю.Шевельов. Останній, зокрема, наголошує: «Є два ґатунки поезії. Їх можна назвати програмованою й непрограмованою [...] Представник програмованої поезії має певну систему ідеології, певну, сказати б, програму і її в своїх творах більш або менш талановито висловлює. Непрограмовані поети, звісно, теж можуть мати вироблену ідеологію, але їхні твори відбивають її лише побічно, через мінливість настроїв і переживань. Сьогодні вони можуть бути песимістами, завтра ніби оптимістами, сьогодні повними надії, завтра – охопленими розпачем. Програмована поезія звичайно відбиває погляди сформовані, непрограмована – думки й почуття в формуванні. Саме така звичайно поезія Стуса» [12, с. 368–369].

Геть іншої думки дотримується Р.Корогодський, який, спостерігши за В.Стусом надзвичайну вразливість, дитинну щирість і безоглядну відвагу, констатує: «Можливо, навіть не відвага, не саяливість, а точніше – запрограмованість [...] на неординарні, спонтанні вчинки. Обов'язково громадянського змісту» [3, с. 2].

Обидва з наведених поглядів, здається, не є такими, що можуть бути сприйняті беззастережно, оскільки, по-перше, «мінливість настроїв і переживань» належить до сфери емоцій, а не рацій, тож, вочевидь, принципово не може бути узалежненою від «програмованості» чи «непрограмованості» поета (та й просто людини), по-друге, «запрограмованість на ... спонтанні вчинки» (окрім того, що дане словосполучення є оксюмороном) має свідчити про непередбачуваність людини. Взавши до уваги психологічну дефініцію, згідно з якою саме прогнозованість, передбачуваність є чи не основним критерієм визнання індивідуума особистістю, мусимо або відмовити В.Стусові в його приналежності до особистостей (що, звичайно ж, є нонсенсом), або поставити під сумнів істинність твердження про вказану запрограмованість. Натомість важко не погодитися з ось цими словами Д.Стуса: «Відомо, що кожна людина вільна настільки, наскільки може реалізувати своє єго, без будь-якої знижки на умови: «А все те, хто ТИ, що ТИ САМ...», – писав Василь Стус в одній зі своїх поетичних замальовок. Надзавдання, до певної міри навіть гра: «Україна під окупацією? – та нічого подібного! Я є ВІЛЬНИЙ – і тому Україна є вільною, бо вона в мені... І тому правила гри я призначаю свої, а ті, що існують... Оточуючий мене світ не варт того, аби я зрадив себе, зрікся своєї Віри, своєї гідності» [9, с. 3].

Цитата, яку ми взяли з переднього слова до вже згадуваної збірки В.Стуса «Золотокоса красуня», є квінтесенцією якщо не всієї його лірики, то, принаймні, цієї збірки. Водночас ці слова можуть бути ілюстрацією до статті «Екзистенціалізм» з філософського словника, де, зокрема, зазначається: «Згідно з екзистенціалізмом свобода полягає в тому, щоб людина не виступала як річ, що формується під впливом природної чи соціальної необхідності, а «обирає» саму себе, формувала себе кожною своєю дією та вчинком. Тим самим вільна людина несе відповідальність за все, вчинене нею, а не виправдовує себе «обставинами» [11, с. 532].

З огляду на викладене програмовим можна вважати ось цей вірш: «Ковчег твій – цей похмурий саркофаг, / якому ти до скону вже стерничий, / коли не роззирнутись по світах, / то сам собі вглядайсь, вглядайсь в вічі. / Отак відчуй себе – і відсторонь, / щоб образ з образом не злютувався. / Бо цим ти ЖИВ, а того – НАЧУВАВСЯ... / Піддайся ж владній магії долонь / Хай буде неприступна – ця, з подоб / усіх твоїх остання подобища, / нехай, німа, прихована, залізна, / вона земних не знає зваб, ні спроб» [9, с. 14].

Вражає парадоксальність першого рядка, де ковчег (засіб порятунку) ототожнюється з саркофагом (засобом погребання). Згадаймо, що в логіці парадоксом вважається таке міркування, яке не можна віднести ні до істинних, ні до хибних. Що ж до літературознавства, то тут мовиться інакше: «Якщо письменник виражає своє естетичне освоєння світу, то про об'єктивну істину в його творі не може бути мови» [6, с. 323], бо «критерій істинності / фальшивості передбачає домінування «розумового світоглядництва», яке для мистецтва не завжди є «істиною в останній інстанції» [10, с. 154]. Оскільки ж парадокс, крім іншого, є свідченням самотності й незалежності тверджень, можна сказати, що для ліричного «Я» означена тотожність є саме істиною, й подається вона якщо не в останній інстанції, то, в усякому разі, в остаточній редакції, про що свідчить другий рядок. Істина ця взята ним не на «ура», а здобута з такими зусиллями, з якими здобувається гірська вершина з від'ємним ухилом. «Сподоб мене, Боже, високого краху!» [9, с. 6], – вигукує В.Стус в іншому своєму вірші. Напевно, щось подібне пережив і ще один наш поет, людина схожої зі стусовою долі й одного з ним віку, Тарас Мельничук, написавши: «Великі знали завчасно, / Що їх жде ешафот, / Великі без бою не йшли / На ешафот. / Великі спокійно не ждали / На шию петлі – / Її заробляли трудом, / Наче хліб, на землі» [7, с. 14].

Стосовно ж поезії, що її ми номінували як програмову, слід сказати й про інші, наявні в ній, ключові моменти. Ковчегом-саркофагом, як не важко зрозуміти, є в'язнична камера, тож той, хто в ній перебуває, неабияк обмежений у своїх діях і вчинках, однак це не заважає йому формувати себе. Тут і споконвічна боротьба між добром і злом, з яких одне сповідував (ЖИВ ним), а від іншого потерпав (НАЧУВАВСЯ). Тут і самоспостереження, і самоаналіз, і самопоборювання, і самозречення (самодистанціювання) з ме-

тою самозбереження, вочевидь, не фізичного, а особистісного, духовного. Ю.Шевельов підкресливши, що «в поезії своїй Стус майже цілковито сам», що «єдина супутниця поета – самота», дещо несподівано (адже двома сторінками раніше наполягав на «непрограмованості» В.Стуса) резюмує: «Самота – не тільки факт поетичного життя, це також його свідомою програма...» [12, с. 371].

Підсумком же цієї програми самоформування має стати «остання подобизна», цілком унезалежена від світу, від його «зваб і спроб», що й передбачається, як зазначалося вище, концепцією екзистенціалізму.

Отже, можемо констатувати, що перед нами картина самотворення, самовдосконалення особистості шляхом безкомпромісної внутрішньої боротьби і нехтування обставинами. Що ж до згаданої відповідальності людини за все нею вчинене, то її В.Стус не випускав з поля зору, здається, ніколи. Вказує на це, крім іншого, і його відгук на рядки В.Сосюри «І пішов я тоді до Петлюри, бо у мене штанів не було...»: «Ви ходили до Петлюри за штанами, / ми ходили за штанами в магазин... / Ви свою виборювали волю, / ми ж її хутенько пропили» [5, с. 2]. Як зауважує Є.Сверстюк: «Українське сумління нуртувало у Стусові впродовж усього життя» [1, с. 2].

О.Кумпан у своїй замітці «Діалоги долі: В.Сосюра та В.Стус» пише: «Володимирові Сосюрі не вдалося зберегти національні ідеали своєї молодості: більша частина його життя розгорнулася під знаком протистояння «двох Володьок». Натомість Василь Стус демонструє можливість опору страхам двоїстого життя одиниці й суспільства силою власного духу» [5, с. 2]. Тут хотілося б наголосити на тому, що Сосюрині слова тяжіють швидше до марксистського вчення, згідно з яким буття визначає свідомість, а Стусова гірка іронія спонукає до зворотнього прочитання цього постулату, тобто до розуміння, за яким свідомість має визначати буття, і яке перебуває в силовому полі екзистенціалізму.

Приблизно в той самий час, коли В.Стус розглядуваними тут віршами продовжував сумну традицію «в'язничної поезії», грузинський філософ М.Мамардашвілі з притаманним його етносу запалом обстоював у своїх працях думку про те, що принцип моралі не можна виводити з принципу задоволення. Згадуємо про це як про прикмету доби. Детальніше: той факт, що мислитель переймався питаннями моралі, є свідченням негараздів з мораллю в суспільстві, а те, що його сентенції побачили світ (хоча взагалі за життя він майже не друкувався), вказує на існування якого-такого попиту на цю саму мораль. Нині ж, коли антропоцентризм, трансформувачися в егоцентризм, досяг свого абсолюту, попит на неї, здається, зовсім сходить на пси. Новочасним соціумом основний принцип екзистенціалізму прочитується інверсійно: «Не ми такі – життя таке». (Хоча тут більш пасувало б російське фольклорне «Неча на зеркало пенять, коль рожа крива»). Інверсійне тлумачення низки речей знаходимо й у В.Стуса, але означений принцип при цьому не порушується, а навпаки стверджується. Наприклад, намагаючися з'ясувати причини невлаштованості людського буття, подеколи драматичної, подеколи трагічної, він висновує: «Гострити ніж / людей научили зойки» [9, с. 35].

Можливо, саме це спонукало горлівську вчительку Н.Гончарову заявити: «Поезія Василя Стуса – це така глибина, така геніальність, яку пізнати з кожним роком усе важче...» [4, с. 1]. З першого погляду це твердження виглядає дивним, оскільки слабо узгоджується з узвичаєною думкою про те, що час усе розставляє на свої місця, розкриває всі таємниці, незрозуміле робить зрозумілим і таке інше. Однак, придивившись уважніше, без додаткових зусиль зможемо констатувати, що в сучасному суспільстві, зорієнтованому всіма без винятку рекламами на патологічне споживання (звичайно ж матеріальне), лишень одиниці виявляють здатність солідаризуватися, скажімо, з цими ось словами «Козацької пісні» В.Стуса: «Сидиш на сухарях – то і душа прозора / і відлітає страх і твердне непокора» [9, с. 36].

Водночас зазначаємо тут перегук із аскетичними світоглядними засадами Г.Сковороди, а також із приписуваною художнику І.Рєпіну сентенцією «чим менше в животі, тим легше воспаряться», не кажучи вже про канони християнської етики. Взаємозв'язкам між поезією й дійсністю в історії та теорії літератури приділено чимало уваги, в тому числі й самими митцями. Й.Бродський, як відомо, вважав поезію формою опору дійсності, а Ш.Бодлер свого часу наголосив: «Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність» [2, с. 8]. Додав своє слово до цього дискурсу й В.Стус. Осягнувши дійсність, що йому судилася, він звертається до самого себе із запитанням: «Невже тобі живцем у землю лізти, / коли недолі – не перемогти?» [9, с. 10]. Попри те, що запитання це є риторичним, відповідь на нього все ж дається: «Довіку не буде із мене раба, / душа поневажить полони. / Їй радісно вмерти. Бо світ цей сліпить, / бо суще не любить живого» [9, с. 25].

Душі «радісно вмерти» через те, що вона безсмертна, через те, що для неї біологічна смерть її носія означає перехід із цього, недосконалого й несправедливого, матеріального світу в інший, довершений і справедливий («Світ вечоріє. Ми – світаємо»). Цей світ («царство сатани»), м'яко кажучи, не шанує істину, живучи за принципом «правда – добре, а щастя – краще», тож і вона, істина, не надто прихильна до цього світу, тому-то «сущє не любить живого». Приділив увагу означеному аспекту й Ю.Шевельов. Навівши вислів В.Стуса «Біда пише мною», він говорить про те, що з одного боку вислів цей веде нас до біографічних джерел Стусової поезії, а з іншого – вказує на залежність поета від своєї поезії, на внутрішній примус творити поезії, знаходити в них себе і світ, що зрештою не твори виступають як дія



творця, а творець самотвориться і як поет, і як людина власною поезією, до загальновідомого біблійного «на початку було слово» «Стус вносить додаток-поправку: поетичне слово» [Див.: 12, с. 370].

За М.Гайдегером, одним з тих, у чіх працях екзистенціалізм сформувався як течія, «реальність піддається в художньому творі «запереченню», вона «переборюється», підтверджуючи активність свідомого й підсвідомого у митця» [6, с. 225]. Вірші В.Стуса є, на нашу думку, хрестоматійним прикладом цього. І стосується це не лише його оригінальних поезій, а й перекладів, які в «Золотокосій красуні» представлені окремим розділом. Не є таємницею те, що об'єктом переспівів, перекладів, алюзій, ремінісценцій тощо стають, як правило твори чимось притягальні для автора, який береться до цієї справи (в нашому випадку – перекладацької). От і наш митець обирає твори, в яких наявне те ж «переборювання» дійсності, які просякнуті тією ж відповідальністю представника роду людського за свої вчинки. Найбільш промовисто це засвідчує переказаний В.Стусом по-українськи вірш Р.Кіплінга «Коли ти бережеш залізний спокій». Ось його фрагмент: «Коли ти можеш всі свої надбання / поставити на кін, аби за мить / проциндрити без жалю й дорікання – / адже тебе поразка не страшить. / Коли зотлілі нерви, думи, тіло / ти ладен знову кидати у бій, / коли триматись вже немає сили / і тільки воля владно каже: стій! / Коли в юрбі шляхетності не губиш, / а будиши з королями – простоти, / коли ні враг, ні друг, котрого любиш, / нічим тобі не можуть дорікти. / Коли ти знаєш ціну щохвилини / коли від неї геть усе береш, / тоді я певен: ти єси людина / і землю всю своєю назове» [9, с. 38].

Бачимо тут те, на чому, зокрема, наголошує Ю.Шевельов: «У філософії екзистенціалізму, як відомо, ідея закинутості людини в світ не виключала людської активності, навпаки, радше вимагала її. Так і в Стуса. Свідомість своєї місії підносить його понад обставини біографії, понад всякі обставини побуту й географічної приналежності...» [12, с. 372].

Підсумовуючи, зазначимо, що ліричне «Я» збірки В.Стуса «Золотокоса красуня» формується не під впливом якихось зовнішніх чинників, а, визнаючи й усвідомлюючи свою тотальну відповідальність, творить само себе шляхом самоспостереження, самоаналізу, самопоборювання і навіть самозречення. Тим самим, за рахунок безкомпромісної внутрішньої боротьби, попри викличні обставини, відбувається самовдосконалення особистості. Психічні акти такого роду, тобто спрямовані на «заперечення» й «переборювання» дійсності, філософією екзистенціалізму розглядаються як запорука особистісної свободи. Більшістю членів сучасного суспільства, в якому домінує споживацька мораль, світоглядні засади, що на них стояв В.Стус, сприймаються важко, відтак і твори його розуміють далеко не всі. Тим ширшою є перспектива їхнього дослідження в подальшому.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко С. Нурт українського сумління / С.Бондаренко // Літературна Україна. – 2013. – № 4 (5483). – С. 1–2.
2. Далекі зірничі. Українська література першої половини ХХ ст.: Навчальний посібник (Серія «Шкільна бібліотека») / Упорядники В.І.Шкляр, П.П.Орленко. – К. : Грамота, 2001. – 479 с.
3. Єрмакова Л. Діалоги про Василя Стуса / Л.Єрмакова // Донеччина. – 2013. – № 63 (15812). – С. 2.
4. Зоц І. З поетом – назавжди! / І.Зоц // Донеччина. – 2013. – № 69 (15818). – С. 1.
5. Кумпан О. Діалоги доль: В.Сосюра та В.Стус / О.Кумпан // Літературна Україна. – 2013. – № 4 (5483). – С. 2.
6. Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Мельничук Т. Чага / Т.Мельничук. – Коломия: Просвіта, 1994. – 175 с.
8. Постать // Україна молода. – 2009. – № 72. – С. 11.
9. Стус В. Золотокоса красуня: Вірші / Упоряд. Д.Стуса / В.Стус. – К. : Слово і час, 1992. – 48 с.
10. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв / А.О.Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
11. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.
12. Шевельов Ю. Трунок і трутизна / Юрій Шевельов // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літ. критики ХХ ст.: У 3-х кн. – Кн. 3. – К. : Рось, 1994. – С. 366–395.

УДК 821.161.2–32.097.19

Ольга Карабьова, Надія Тендітна

## КОНФЛІКТ У СЮЖЕТНІЙ МОДЕЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

*У статті досліджено важливість конфлікту як рушії дії в структурі сюжету. Проаналізовано природу і типи конфлікту в сюжетних моделях малої прози Гр.Тютюнника. Встановлено, що опозиція виникає внаслідок зіткнення характерів, зовнішніх подій, життєвих ситуацій, провідних аспектів характеру особистості й становить суть конфлікту у прозі Гр.Тютюнника. Охарактеризовано типи конфлікту: екзистенційний (внутрішній), соціально-етичний (зовнішній), соціальний (зовнішній), когнітивний (зовнішній).*

**Ключові слова:** сюжет, конфлікт, колізія, мотив.

*В статье исследуется важность конфликта как двигателя действия в структуре сюжета. Проанализировано природу и типы конфликта в сюжетных моделях малой прозы Гр.Тютюнника. Установлено, что оппозиция возникает вследствие столкновения характеров, внешних событий, жизненных ситуаций, важных аспектов характера личности и составляет сущность конфликта в прозе Гр.Тютюнника. Охарактеризовано типы конфликтов: экзистенциальный (внутренний), социально-этический (внешний), социальный (внешний), когнитивный (внешний).*

**Ключевые слова:** сюжет, конфликт, коллизия, мотив.

*The importance of conflict as a driving force of action in the structure of plot is investigated in the article. The plot models in Hr.Tyutyunnyk's short prose, the essence and types of conflict are also analyzed. It is established that opposition arises from the clash of characters, external events, life situations, leading aspects of personality character and this is the essence of the conflict in Hr.Tyutyunnyk's prose. The authors determine that types of conflict: existential (internal), ethic (external), social (external), cognitive (external).*

**Keywords:** plot, conflict, collision, motive.

«Живописцем правди» назвав Олесь Гончар Григора Тютюнника. Саме він повернув українській прозі її справжнє реалістичне «обличчя». Бо невід'ємна риса його характеру – чесність – не дала можливості втрапити на «соцреалістичні манівці». У своїй прозі письменник викарбував правдивий портрет свого покоління – пораненого, психологічно травмованого сталінським тоталітаризмом. У художній спосіб він здійснив соціально-критичний зріз буття своєї епохи, розвинувши психологічні й гуманістичні тенденції в українській літературі.

Творчий спадок Григора Тютюнника завжди вабив дослідників і аналізувався доволі активно, особливо в останні два десятиліття. Так, науковці М.Коцюбинська, А.Шевченко, М.Сулима, В.Дончик, Р.Мовчан, О.Астаф'єв, Н.Заверталюк, І.Захарчук та ін. різнобічно досліджували прозу Григора Тютюнника. Цікаво є розвідка В.Литвина, в якій автор проаналізував твори письменника з позиції взаємозв'язку конфлікту сюжету і становлення характеру героя. На нашу думку, проблема конфліктології у прозі Гр.Тютюнника становить науковий інтерес і потребує подальших літературознавчих досліджень. Мета статті полягає в наступному: з'ясувати роль конфлікту в структурі сюжету твору; схарактеризувати природу сюжетного конфлікту та його тип в зразках малої прози Гр.Тютюнника.

Конфлікт відіграє важливу роль в структурі сюжету. Будучи рушієм дії (внутрішньої чи зовнішньої), конфлікт у сюжетології завжди посідав чільне місце з-поміж інших категорій аналізу. Ще Л.Тимофєєв наголошував, що сюжет є системою подій, які відображають суспільні суперечності та конфлікти: «Сюжет завжди конфліктний, у ньому завжди постає протидія ворогуючих більше чи менше сил. Така конфліктність не є обов'язковою непримиримістю. Важливим є те, що в подіях, охоплених даним сюжетом, ми маємо справу з боротьбою різних тенденцій, яка завершується певним результатом, навіть якщо йшлося про взаємини двох закоханих, які завершилися шлюбом» [2, с.156]. Сюжет є рухомою колізією, його зміст (тематичну окресленість) складає розгортання конфлікту.

Цікавим був шлях осмислення Гр.Тютюнником основних засад літературного конфлікту в розробленій ним системі сюжетоскладання. Проаналізуємо оповідання «Деревій», вміщене в однойменній збірці, вперше надрукованій в 1969 році. У творі прозора проглядає подієва структура: йдеться про весняне переселення Данила Коряка з сільського будинку на розсадник, «що тулиться між річищем Псла та...горою» [3, с.176], де він залишається сторожувати до пізньої осені. Отже, фабулою оповідання є щорічне переселення й життя героя в куточку відносно дикої природи. Конфлікт твору можна назвати екзистенційним, оскільки він витікає з проблематики існування героя у цивілізаційному просторі і у просторі дикому, природньому, відносно відчуженому від цивілізації. Спостерігається орієнтація авто-

ра на філософсько-глибинне, психологічно вивірене художнє вираження усталених, непохитних, циклічно повторюваних основ світобудови, в які він (автор) гармонійно вмонтовує свого героя, наділеного архетипальними рисами Мудрого Старого. У творі визначаємо наявність класичних елементів сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Майже у всіх сюжетних елементах наявний мотив деревію, але в розвитку сюжетної дії він досягає найбільшої імпресіоністичної складової, коли Гр.Тютюнник описує найвищий чуттєвий сплеск героя, для якого «розперезати снопик деревію, і ощадливо, по одній стеблині уквітчати ним стіни, низеньку стелю, холодні темні кутки, а тоді сісти на коритце, перекинуте догори дном, і дихати, дихати так розкішно, глибоко, що аж у грудях щем...»

Тільки після цього він може сказати, що вже обжився. І до самої осені навіть гадки не має в село повертатися, хіба на неділю або як гості з Харкова прибудуть – дочка, зять і онука» [3, с.183].

Отже, мотив запаху деревію має сюжетну функцію, будучи елементом тематичного ряду і додає емоційної збалансованості у внутрішньому конфлікті героя.

У фундаментальній західній праці з теорії та історії short story з приводу конфлікту читаємо: «Конфлікт фокусує увагу на боротьбі між двома та більше силами у творі. Конфлікт генерується тоді, коли декілька персон або мисленнєвих подій протиставляються певним досягненням його/її передбачуваної мети. Опозиція, яка виникає внаслідок зіткнення характерів, зовнішніх подій, життєвих ситуацій, долі, або часто провідними аспектами характеру особистості й становить суть конфлікту. Конфлікт є базовим матеріалом для побудови більшості сюжетів» [5, с.909].

Мала проза Григора Тютюнника ніяк не суперечить цим теоретичним спостереженням, в ній завжди є певне протистояння і навіть протиборство. Проаналізуємо оповідання «Смерть кавалера» з наявними елементами автобіографізму. Аналіз тексту цього твору дає можливість визначити основний конфлікт сюжету. Цей конфлікт етичний, зовнішній, полягає у жорстокому розчарування головного героя Ігорка Човнового в поведінці замполіта, кавалера Золотої Зірки, який, мужньо здолавши жорстокого зовнішнього ворога, не встояв перед внутрішнім ворогом, представником тоталітарної влади. Підтримавши злочинні дії директора Сахацького, кавалер зрадив і Ігорка Човнового, і учнів ремісничого училища, які виступили проти розкрадань на харчоблоці.

Звичайно, Гр.Тютюнник – майстер психологічного зображення, проте цей твір є своєрідним зразком психологічного одкровення навіть в його творчості. Оповідання зіткане із конфліктів та колізій різновеликої якості. Основний конфлікт ми визначили вище, спробуємо впорядувати інші: 1) колізія між колективом учнів ремісничого училища і директором Сахацьким, який був репрезентантом тоталітарної сталінської влади; 2) колізія між Ігорком Човновим та Васютою Скориком, антиподом героя, який керувався у своїх діях бажанням вислужитися перед директором і помститися Ігоркові за достойну відсіч за глузування над ним; 3) колізія між Ігорком і директором Сахацьким, який несправедливо карає його, вигнавши з училища за наклепом Васюти Скорика; 4) конфлікт між кавалером і директором, він короткочасний, бо Сахацький долає спротив замполіта, використовуючи владні важелі, детермінує його підлу зраду щодо учнів.

Констатуємо, що автор цього твору опиняється в площині поліколізійності тексту. Це дало йому можливість зобразити героя у певних проекціях, щоб деталізувати його вчинки, мотивувати вибір. Жорстока правда сталінської дійсності постає у розв'язці сюжету. Виписуючи шокову психологічну реакцію Ігорка на несправедливі звинувачення, його потрясіння від зради людини, яку він наділив батьківською іностассю (батько загинув на війні), автор показує героя в момент його найвищого чуттєвого злету й водночас випробування. Ігорок Човновий проявив себе як моральна і суспільна особистість. Цей больовий акорд, напевне, був спричинений власними трагічними спогадами дитинства.

Як авторське протистояння канонами соцреалізму можна розглядати зовнішній конфлікт в новелі «Медаль» Гр.Тютюнника. Письменник дотримується принципів контраверсійного сюжетоскладання. Провідна сюжетна колізія базується на контраверсії соціального маскуванню, цинічного, байдужого, антигуманного радянського устрою під «найсправедливіше» на планеті суспільство, де громадянин «праходіт як хазяїн на прасторах Родіни своєї».

Формально представники влади в особі членів виконкому бригадирів, голови колгоспу і «уповноваженого» з області величають Данька «героєм», хвалять, називають «відважним воїном в недавньому минулому і кращим тваринником по сільраді на сьогоднішній день» [3, с.377], і за «хорошу самовіддану працю на тваринницькій фермі Данило Якимович Глиця нагороджується медаллю «За трудову доблесть» [3, с.377], «йому в президії лунко ляпали в долоні» [3, с.377], і не помічали, що він опух від голоду, ледь-ледь пересуває ноги від слабкості, майже втрачає свідомість від запамарочення в голові. Після вручення медалі знушально звучать побажання помираючому героєві «здоров'я та ще більших трудових успіхів» [3, с.377]. Пейзажна замальовка підтверджує, що таких, як Данько, в цьому селі було багато: «...у більшості хаток не світилося й не куріло з бовдурів, як то бувало завжди зимовими вечорами. Це трохи підбадьорило й заспокоїло Данька – не тільки йому смутно, а й людям...» [3, с.376].

Письменник достатньо рельєфно виокремлює контрастність існування двох світів – цинізм, ситість і байдужість існування верхівки влади і самотнє страждання голодне існування українського колгосп-

ника, на плечі якого тисли важелі тоталітарної системи: колективізація, індустріалізація, друга світова війна, голодомори 1932-1933 рр., 1947 років. У цій новелі, втім, як і в багатьох інших своїх творах, Григор Тютюнник свідомо «руйнує героїчно-патетичну естетику», нав'язану соцреалізмом, стає на захист «маленької людини», скривдженої тоталітаризмом людськості (Н.Зборовська).

Проблематику голодомору 1947 року Гр.Тютюнник розкриває також в оповіданні «Перед грозою». Автор відтворює події не в хронологічній послідовності, а починає з сюжетної розв'язки: герой не повертається додому ввечері, попри тужливі очікування його матір'ю і сестричкою. У творі чітко окреслений зовнішній конфлікт – боротьба героя за виживання під час голоду. Дуже рано маленький селянський хлопчик Василько формується як юний «совісливець» (В.Дончик), духовно dorостає до самодостатньої, самовідданої особистості, яка звалює на дитячі плечі обов'язок дорослого чоловіка – порятунок мами і сестречки від голоду. Відсутність життєвого досвіду наражає героя на небезпеку і смерть. Художньо й психологічно досконало автор підтверджує думку В.Халізева щодо ролі конфлікту в сюжеті: «Без якогось конфлікту в житті героїв (досить тривалого або короткочасного) важко уявити достатньо виражений сюжет... За своєю суттю сюжет не може бути ідилічним, оскільки так чи інакше має стосунок до драматизму» [4, с.217]. Гр.Тютюнник наділив свого маленького героя сартрівською приреченістю бути людиною вільною і самотньо нести на своїх плечах усю ношу світу.

Розглянемо сюжетну конфліктологію в оповіданні Гр.Тютюнника «Дивак». Письменник окреслює психологічний стан героя, в основі якого лежить суперечність сприйняття оточуючого світу, яка призводить до зіткнення його інтересів з інтересами інших персонажів. Неспівпадання інтересів та цілей Тютюникового героя й оточуючих його людей формує конфлікт сюжету. За типом цей конфлікт можна назвати когнітивним. Когнітивними вчені називають конфлікти, які відображають протилежні або суперечливі точки зору на події, факти.

Прослідкуємо розгортання сюжету «Дивака», яке здійснюється певною комбінацією мотивів. За О.М.Веселовським мотив – це подія, яка приймається за найдрібнішу нерозривну одиницю сюжетної побудови. Окреслимо цей ланцюг мотивів, з допомогою якого автор творить «дивного» хлопчика Олеся. Основну роль відіграє мотив любові і краси, який проявляється в різних варіаціях, будь-то співпереживання щодо всього, що оточує героя і знаходить відгук у його серці. Світ Олеся – це світ любові. Він любить зиму, любить робити перші протопти в снігу, любить малювати паличкою на снігу, дуже любить спостерігати за природою. У нього багата уява – «кожен сучок птицею вздривається» [3, с.44]. Уважно слідкує за дятлом, жаліє усихаючу сосну, прагне порятувати пліточку, на яку накидається шука під льодом. І врешті, один з найяскравіших мотивів «дивацтва», який вокремлює й індивідуалізує його з широкого загалу учнів – небажання на уроці малювати банального перегнітого горщика. А прагнення вчительки до уніфікації – за гарно намальованого Олесем дятла виставила двійку – викликає у нього протест: хлопчик йде геть зі школи.

Цією вервечкою мотивів «дивацтва» свого героя автор змальовує творчо обдаровану, психічно чутливу й високоморальну, з низьким больовим порогом людину, яку спільнота односельців вустами діда Прокопа наділяє означенням «невстрімливий», «неглемедза» і т.п. Читач здогадується, що цього героя очікує нелегке майбутнє.

У підсумку маємо зазначити, що сюжет художнього твору не може будуватися без конфлікту, оскільки саме через конфлікт розкриваються провідні життєві суперечності. Конфлікти творів Гр.Тютюнника ґрунтуються на здатності письменника проникнути в глибини української ментальності і реалістично вивісти картини сучасного йому життя.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Н.Зборовська // Слово і Час. – 2001. – № 12. – С.26-42.
2. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – 5-е изд. – М.: Гос.учебно-педагогическое изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1963. – 452 с.
3. Тютюнник Гр. М. Облога: Вибр.твори / Гр. М.Тютюнник / Передм., упорядкув. та приміт.В.Дончика. – 2-ге вид. – К.: Унів.вид-во «Пульсари», 2004. – 832 с.
4. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е.Хализев. – Учеб. – М.: Высш.шк., 1999. – 398 с.
5. Gioia Dana, Gwynn R.S. The Art of the Short Story [Text]. – New York, Boston and others, 2006. – 926 p. ISBN 0-321-36363-9.



УДК 181.161.2'38

Валентина Чугасва

**БІБЛІЙНА СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА АРХЕТИПУ ВОГОНЬ  
В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ СВІТУ**

*У статті проаналізовано специфіку архетипу вогонь як маркера уособлення Божої присутності через очищення та покарання, домінантних образних символів як його модифікаторів; окреслено лексико-асоціативне поле архетипу вогонь у Книгах Старого й Нового Заповіту; репрезентовано типові образи вогню як символічні структури конфігурації концептосфери Бог.*

**Ключові слова:** біблійний дискурс, архетипний символ, лексико-асоціативне поле, образний потенціал, очищення, покарання.

*В статье проанализирована специфика архетипа огонь как маркера олицетворения Божественного присутствия через очищение и наказание; доминантных образных символов как его модификаторов; определено лексико-ассоциативное поле архетипа огонь в Книгах Ветхого и Нового Завета; репрезентированы типичные образы огня как символические структуры конфигурации концептосферы Бог.*

**Ключевые слова:** библейский дискурс, архетипный символ, образный потенциал, лексико-ассоциативное поле, очищение, наказание.

*The specificity of archetype fire as a marker of personification of God's presence through purification and punishment (its dominant image symbols as its modifiers) is analyzed in the article; the lexical and associative area of archetype fire in the Old and New Testament is also outlined; the typical images of fire as symbolic structures of configurations of God sphere of concepts are represented.*

**Keywords:** biblical discourse, archetypal symbol, lexical and associative area, image potency, purification, punishment.

Архетип тривалий час постає об'єктом дослідження різних галузей науки. Усвідомлення статусу архетипу, як і його потрактування неможливе без аналізу різноаспектних позицій, насамперед філософів і психологів. Осмислення уявлень про архетип як першооснову людського мислення здійснювали ще на ранніх етапах розвитку філософії. Про знання, яке можна отримати лише завдяки містичному єднанню з Богом, задекларували свого часу орфіки та піфагорійці. Праці Платона, Аристотеля, Августина Блаженного, Г.-В. Лейбніца, І. Канта та ін. є підвалинами теорії архетипу. Філософський енциклопедичний словник кваліфікує архетип як «певні настанови, які реалізуються у випадку можливості їх здійснення в культурних процесах...» [14, с.39]. Автори словника зазначають, що архетипна символіка «... співвіднесена з ідейним чи образним змістом так, що при всіх конкретно історичних варіаціях цього змісту інваріантним, незмінним залишається сама лематизація через архетипні символи тих чи тих цінностей...» [Там само, с.39]. Відтак, акцентовано на евристичній функції архетипу.

Поняття архетипу як несвідомих процесів в аналітичній психології позиціонував К. Юнг. На його думку, архетипи репрезентують колективне несвідоме та є вродженими, залучаються до свідомості не безпосередньо, а через «колективні» образи, символи, кількість яких є численною. Дослідник визначає символи не як знаки чи алегорії, а як образ, який «... не пояснює, а вказує через самого себе ще й на незрозумілий, лише невиразно передбачуваний зміст, що є дещо віддаленим...» [18, с. 290-291]. Психологічна енциклопедія пропонує таку дефініцію архетипу: «... це спосіб поєднання образів, символів, знаків за допомогою форм, які передаються від покоління до покоління...» [9, с. 31].

Залучення архетипів призводить до спадковості поколінь, а завдяки символу архетип маніфестує духовні прошарки культури [10, с. 3]. Закоріненість архетипу в онтологічних анналах людського буття є показником безпосереднього зв'язку із категорією сакрального та принципів відображення цієї універсальї в духовному розвитку та соціалізації. Складовими сакрального, на думку І. Й. Набитовича, є релігійно марковані концепти, реалізовані «у певних образах, символах, архетипах» [8, с. 10-12]. Отже, архетип спроектований на першооснови буття як на національному, так і на загальнолюдському рівнях, уможливило декодування образу, усвідомлення його внутрішньої невидимої сутності. Категорія духовності пріоритетна щодо символічного образу, який є конкретним виявом архетипу. Архаїчність символу та архетипу, неможливість раціонального пізнання архетипу ускладнюють потрактування обох понять, тому й дотепер чіткої дефініції цих термінів немає.

Отже, попри численні наукові праці, присвячені архетипній символіці, потребують дослідження символічні та архетипні засоби творення образності в українськомовних перекладах Біблії. Малодослі-

дженість лексико-асоціативного поля домінантних біблійних архетипів у сучасній лінгвокультурології забезпечує актуальність пропонованої наукової розвідки.

**Метою статті** є аналіз денотативно-сигніфікативної специфіки біблійного архетипу *вогонь* та суміжних образних символів як його модифікаторів.

Окреслена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити статус архетипу як засобу формування символічної образності;
- окреслити лексико-асоціативне поле архетипу *вогонь* у текстах Старого й Нового Заповіту;
- виявити домінантні образні символи як модифікатори цього архетипу.

Усвідомлення повноти буття неможливе без світопізнання, аналізу суперечностей, що й зумовлює протиставлення двох екзистенціалів, усунення перешкод для пізнання, імпліковане і є своєрідним архетипом. За зовнішнім приховане внутрішнє, а істинність можна пізнати через зіставлення протилежностей. Етнос створює символічні образи, які засвідчують, що індивід спрямовує пізнання до архетипічної сутності. Культурно-психологічні архетипи є константами національної духовності, вони домінують у національній культурі, вияскравлюють особливості етнічного світосприймання. На думку Н. Мечковської, «... релігія, точніше, міфолого-релігійна свідомість людства – спільне джерело найглибших і життєво важливих змістів суспільної свідомості... Мова й релігія: дві семіотики, два образи думки, дві стихії в душі людини, що сягають корінням у підсвідомість, два найглибших, різних і взаємопов'язаних початків у культурі людства...» [7, с. 28].

Мова як система є архаїчною за походженням, бінарне розуміння світу відображено і в системі мовних одиниць, і у способах моделювання світу. В. Топоров і В. Іванов констатують, що світ описують завдяки подвійним протиставленням (бінарним опозиціям), які визначають локальні, темпоральні, соціальні та інші характеристики: вогонь – волога, верх – низ, північ – південь тощо [4, с. 5-15]. Така бінарність слугувала передумовою формування мовного архетипу, що є вихідною для створення подальших мовних форм, реконструювання яких можливе за використання праформ, прототипів, прообразів. У лінгвістиці, зокрема, архетип потрактовують як експлікацію бінарних лексичних одиниць, що у якості гіперсеми можуть бути залучені до складу інших лексичних одиниць, оскільки, на думку Т. Шестопалової, архетип – «позавербальна субстанція» [17, с. 38]. У мисленнєво-мовленнєвій операції архетип есплікується через символ, відновлюючи первісне уявлення про світ. Він маніфестує зв'язок символу з давньою моделлю світу, уможливорює декодування значення символу, спроектований як у минуле, так і в майбутнє.

Архетип, попри трансформацію, під впливом часу й обставин, історичних і культурних умов, має константу – те змістове ядро, що є в ньому поза всіма зовнішніми чинниками. Символ закріплено у свідомості людини завдяки несвідомому впливу архетипу. В. Франкл порівнює дію символу з «ефектом перспективи», за якої символічний образ здійснює те, що є неосяжним, зрозумілим і близьким [16, с. 127]. Етнос створює символічні образи, спрямовані на пізнання архетипічної сутності, яку декодують лише за допомогою таких образів, що мають прихований сенс і потребують відповідного потрактування.

Колективне, успадковане від предків може трансформуватися, збагачуватися індивідуальним досвідом. У свідомості індивіда виникає не сам архетип, а підданий свідомому переосмисленню «архетипний образ», що зберігає наслідки креативного акту. Для архетипних образів притаманними є: амбівалентність, полісемантичність, широкий спектр конотативних нашарувань. Єдність архетипного мислення є підґрунтям взаєморозуміння між носіями різних культур, епох та «єго-світів». Здатність утворювати своєрідну модель, типологічна повторюваність, відтворюваність прообразу є основними ознаками архетипу. Бінарність, засадами якої є, насамперед, метафоризація й метонімізація; міфічна модель та ідея – це ті форми вираження архетипу, що має вияв через символ.

Архетипними вважають найдавніші символи як маркери первісних уявлень про довкілля й статус людини в ньому. Біблійні архетипні символи є стрижнем загальнолюдської культури, носіями ідеалів, що забезпечують збереження інформативно-ціннісної спадщини. Такі символи, як згорнутий текст у стислій формі завдяки усталеній структурі, транслують колективний досвід. У Біблії будь-який образ, мотив чи ідея є символами, оскільки Творець надає їм вічного, позачасового звучання. Часто символами можуть бути архетипи завдяки їхньому універсальному значенню та актуальності образно-ідейного комплексу для багатьох історичних епох. Під час інтерпретації архетипів, як зазначає О. Смольницька, звертаються до Біблії [12]. А для Н. Фрая Книга Книг була підґрунтям для архетипного аналізу [15].

Визначаючи архетипну парадигму як всеохопний метатекстуальний контекст Біблії, З. Лановик найбільш усталеними архетипами людської свідомості вважає саме архетипи стихій: архетип *вогню* (як уособлення Божої присутності через очищення чи покарання), архетип *води* (втілення життєдайної природи Бога й Божого Слова), архетип *світла* (як сутність Бога, Його істини й мудрості) та *темряви* (хаос напередодні світотворення, світу зла, безбожних людей) [5, с. 465-481]. Архетипи стихій, як усталені архетипи людської свідомості, є наскрізними в текстах Біблії, інтерпретуючи її образну структуру. Серед них домінантним є власне архетип *вогню*, який у Писанні асоціюється з надприродною сутністю Бога.

Аналізуючи архетип як універсальну образну одиницю людської свідомості, безвідносно до історичного, національного, релігійного досвіду не можна досліджувати біблійні архетипи, не компаративуючи їх із загальнолюдськими. *Вогонь* – архетипний образ, глибоко закорінений ще в первісній свідомості як джерело життя (світло, тепло, захист від диких тварин, засіб приготування їжі тощо) і, водночас, грізна руйнівна стихія, що й призводить до амбівалентності емотивного маркування вогню. Ще в давні часи була розповсюдженою (хоча й не набула ще ознак універсалії) асоціація вогню з ідеєю просторового верху. Підняття вгору має символічні конотації: такий вогонь, звичайно, конотує добро [13, с. 102], а інколи при зворотній спрямованості, коли йдеться про Божественний вогонь як знак Всевишнього, як осяяння, що сходить на землю, хоча такий вогонь може маніфестувати й покарання, гнів Божий.

Своєрідними референтами трансцендентних та іманентних архетипних властивостей Бога є явища стихій, що об'єктивуються на рівні лексико-асоціативного поля номінацій. Вогонь як природна стихія (керована Богом) є дуалістичним маркером як очищення, порятунку, так і покарання, знищення. Символіка вогню в біблійному дискурсі є наскрізною та транслює потенційний зміст концепту *Бог* як репрезентанта найвищих релігійних і духовних цінностей соціуму. Найвиразніше такий зміст детермінують ідейно-семантичні навантаження символічних образів як модуляторів архетипу *вогонь*. Такі символи перебувають у логічно-семіотичних кореляціях, що витворює, власне, цілісність цього архетипу. Аналіз символічних моделей уможлиблює виокремлення таких референтів архетипу *вогонь*:

1. Вогонь як вияв надприродної сутності Бога, Його слави: «*І навіть сам Господь називає себе вогнем, «Бо Господь, Бог твій, – Він палючий огонь...»* (Повторення Закону 4: 24); «*Хіба слово Моє не таке, як огонь, – говорить Господь, – і як молот, що скелю розлупує?»* (Єремії 23: 29). Текстуалізація Божої Слави та Його присутності у пророків завжди супроводжувалася «вогняними» метафорами, напр.: «*... Одежа Його – біла як сніг, а волосся голови Його – немов чиста вовна, а престол Його – огняне полум'я, колеса Його – палахкотючий огонь. Огненна річка пливла й виходила з-перед Нього...*» (Даніїла 7: 9-10); «*А Його голова та волосся – білі, немов біла вовна, як сніг; а очі Його – немов полум'я огняне. А ноги Його подібні до міді, розпалені, наче в печі..., а обличчя Його, немов сонце, що світить у силі своїй»* (Об'явлення 1: 14-16). Потужність надприродної енергії Всевишнього є такою, що людина ніколи не зможе її досягнути й витримати, «*...бо людина не може побачити Мене – і жити»* (Вихід 33: 20), «*...Мойсей не знав, що лице його стало променіти, бо Бог говорив з ним»* (Вихід 34: 29).

Нематеріальна субстанція, водночас, є видимою і відчутною на дотик, вона постає концентрацією та джерелом енергії, здатної бути порятунком. У книзі Вихід символ *вогню* як надприродної сутності Бога моделює образ *неопалимої купини* (куща, що горів на горі Хорив): «*І явився йому Ангел Господній у полум'ї огняному з-посеред тернового куща. І побачив він, що та тернина горить огнем, але не згорає куща... І кликнув до нього Бог з-посеред тієї тернини: ... Здійми взуття своє з ніг своїх, бо те місце, на якому стоїш ти, – земля це свята!»* (Вихід 3: 2-5). Коли Бог давав Закон Мойсеєві на горі Сінай, «*...гора та горіла огнем аж до самих небес, а при тому була темрява, хмара та мряка. І промовляв Господь до вас із середини огню...*» (Повторення Закону 4: 11-12). Отже, вогонь набуває ознак узвичаєної метафори Божої слави та святості.

2. Книга Буття (3:24) репрезентує символічний образ *вогню* як постійного атрибута Бога: «*І вигнав Господь Бог Адама. А на схід від еденського раю поставив Херувима і меч полум'яного, який обертався навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя»;* «*А сяйво було, наче соняшне світло, проміння при боці у Нього, і там укриття Його потуги. Перед обличчям Його моровиця іде, а по стопах Його пнеться полум'я»* (Авакума 3: 4-5).

У вигляді вогняного стовпа Бог супроводжував Свій народ по пустелі дорогою до Обіцяної Землі, рятуючи від рабства: «*А Господь ішов перед ними вдень у стовпі хмари, щоб провадити їх дорогою, а вночі в стовпі огню, щоб світити їм, щоб ішли вдень та вночі»* (Вихід 13: 21).

Зішестя Святого Духа в день П'ятдесятниці на апостолів супроводжувалося вогняними мовами, напр.: «*І з'явилися їм мови поділені, немовби огненні, та й на кожному з них по одному осів..., і почали говорити іншими мовами...*» (Дії 2: 3-4). Ісус Христос при другому пришестві, за словами апостола Павла, з'явиться з неба «*в огні полум'яному...*» (2 Солунян 1: 7-8). Отже, у контексті Писання найдосконалішою еманациєю архетипу стихій є *вогонь* як атрибут Бога.

3. Символ *вогню* як маніфестант гніву Божого: «*А Своєю безмірною величчю Ти розбиваєш Своїх заколотників, посилаєш палючий Свій гнів, – він їх поїдає, немов ту соломку»* (Вихід 15: 7); «*... І почув Господь, і запалав Його гнів, – і загорівся між ними Господній огонь... А Мойсей помолвився до Господа, – і погас той огонь»* (Числа 11: 1-2); «*Бо ось прийде Господь ув огні, а Його колесниці – мов буря, щоб відплатити жаром гніву Свого, а погрози Свої – полум'яним огнем!»* (Ісаї 66: 15).

Архетип *вогонь* у біблійних текстах може асоціюватися із Словом Божим, в українськомовній вербалізації світу такі асоціації змодельовано метафоричним висловом – вогненні слова – слова, що репрезентують гнів Божий. Наразі, вогненні слова було адресовано вавилонському цареві Валтасару як вирок за святотатство, осквернення речей, що належали чужій вірі, Божому храмові в Єрусалимі, і з біблійною лаконічністю констатовано: «*Тієї ж ночі був забитий Валтасар, цар халдейський»* (Даніїла 5: 30).



Апогеем гніву Творця є покарання за гріхи. Першим актом такої демонстрації було знищення Содому й Гоморри вогняним дощем: *«І Господь послав на Содом та Гомору дощ із сірки й огню... І порушував ті міста, і всю околицю, і всіх мешканців міст, і рослинність землі... І побачив: ось здійснюється дим від землі, немов дим із вапнярки...»* (Буття 19: 24-28). Жодне інше місто ще не відало такого переступу, до якого дійшли жителі Содому, тому міста були знищені сірчано-вогняним дощем, а їхнє місце розташування залило Мертве море, як доказ того, що нестримна гріховність залишає по собі лише місце, повністю позбавлене життя. Вогонь і сірка асоціюється з цими старозаповітними містами, знищеними Богом за тотальне розбещення мешканців. Те, що трапилося з ними, названо *«карою вічного огню»* (Юди 7).

Архетип вогонь як маркер знищення гріховності та зла конкретизується символами *чужий вогонь, геєнський вогонь, вічний вогонь*. На особливій сутності вогню акцентовано в епізоді покарання Надава й Авігу, які, не чекаючи, доки вогонь зійде на жертвник, власноруч запалили його з кадильниці: *«Та помер Надав та Авігу перед Господнім лицем, коли вони принесли були чужий вогонь перед Господнім лицем у Сінайській пустині...»* (Числа 3: 4). Це було покаранням за імітацію Божої присутності людськими зусиллями.

Чужим, таким, що запалював гнів Бога, був вогонь язичницьких жертвників: *«І побудували жертвні пагірки Ваалові, що в долині Бен-Гіннома, щоб через огонь переводити синів своїх та дочок Молохові, чого їм не наказував Я, й що не входило в серце Мені, щоб чинити ту гидоту, щоб уводити Юду у гріх»* (Єремії 32: 35). Символ *геєна* вогненна асоціюється з Бен-Гінномом, *«долиною синів Енновних»* – місцем на південь від Єрусалима, де відбувалися язичницькі обряди, під час яких приносили в жертву дітей. Пізніше це місце було проклято ізраїльтянами й перетворилося воно на звалище, де постійно горів вогонь: *«І вчиню оце місця страхіттям і посміхом, – кожен, хто буде проходити ним, остовпіє...»* (Єремія 19: 8). Відтак, вислів *геєна* вогненна набув символічного значення місця загибелі грішників, що асоціюється з пеклом – *«вічним вогнем, ... що дияволів та його посланців приготований»* (Матвія 25: 41).

Вочевидь, архетип вогню, як покарання Боже, символізує знищення назавжди. Вогнем буде знищено й Вавилон Великий: *«... з'їдять її тіло, і огнем її спалять»* (Об'явлення 17: 16). В Об'явленні оприямлено Божі кари, деякі з них подібні до тих, що Господь наслав на єгиптян за Мойсеевих часів: *«... і Господь дав громи та град. І зійшов на землю огонь, і Господь дощив градом на єгипетську землю. І був град, і огонь горів посеред тяженого граду, що не бувало такого, як він, у всім єгипетським краї, відколи він став був народом»* (Вихід 9: 23-24). Творець продемонстрував незвичайним градом, що саме Він керує небесними стихіями. Свого апогею символічні кари досягають в Об'явленні – у день помсти для неправедних на землі: *«І засурмив перший Ангел, – і вчинилися град та огонь, перемішані з кров'ю, і впали на землю. І спалилась третина землі...»* (Об'явлення 8: 7). Порівняно із єгипетською карою, цей вирок адресовано третині землі, що заплямувала святість Всевишнього. Третина – це велика частина чогось, але не ціле. Прийом градації та лексичні повтори як складові символізації посилюють емоційну напругу, символічна образність вогню градулює та репрезентує фінал історії людства.

Вогонь як уособлення Божої присутності не завжди є маркером покарання чи гніву, він у біблійному дискурсі має амбівалентне емотивне оприявлення символу святості, очищення. Модифікаторами такої образності є релігійні атрибути ізраїльтян:

– вічна лампада, священний вогонь: *«І ти накажеш Ізраїлевим синам, і нехай вони приносять тобі оливу з оливок, чисту, товчену, для освітлення, щоб завжди горіла лампада»* (Вихід 27: 20). Вогонь зійшов з неба при освяченні Скинії і, за наказом Творця, його не можна було ніколи гасити. Це був жертвник кадильний (золотий), на якому приносили жертви лише раз на рік на свято Окуплення, окроплюючи його кров'ю жертви (Вихід 30: 10), а щоранку й щовечора воскурjali фіміам, цей процес був безперевним (Вихід 30: 8);

– жертвний вогонь. Під час жертвоприношень вогонь Божий сховався на жертву, охоплюючи й забираючи її. До часів Мойсея таке цілопалення відбувалося не за гріхи чи вину людини, що віддалялася від Бога, а як вияв любові та вдячності Всевишньому за отримані милості. Першим цілопаленням була жертва Ноя після виходу із ковчега (Буття 8: 20), що символізувала посвяту Богу як своєї душі, так і тіла. А жертвою, яка мала б умилювати Вседержителя за гріхи, є цілопалення Іова за своїх дітей (Іов 1: 5) та трьох друзів (Іов 42: 8). Закон визначав не лише об'єкт жертвоприношення (непорочні тварини, горлиці та голуби, хліб, ладан, сіль, вино), а й саму процедуру цілопалення та різновиди жертв для кожного окремого випадку: жертва гріха; жертва спасіння чи миру; жертва провини; дар безкровний (хлібні зерна чи борошно); жертва очищення; ревностів, обряд окроплення виноградним вином тощо. Старозаповітні жертви мали символічне призначення й були прообразом тієї вищої жертви, яку приніс Син Божий на землі за гріхи людей, викупивши їх перед Богом.

За християнською традицією хрещення відбувається водою й символізує очищення людини від гріхів та відданість Богові. Хрещення ж *«Святим Духом й огнем»* (Матвія 3: 11) символізує й гарячі почуття, і день суду та очищення, і Слово Боже, і навіть самого Господа, оскільки *«хрещення вогнем»* – найвищий



ступінь очищення й акт демонстрації посвячення Богу: «... бо Він, як огонь той у золотаря... і Він сяде топити та чистити срібло...» (Малахії 3: 2-3), «... і їх випробую, як випробовується оте золото. Він кликати буде Ймення Моє, і Я йому відповім і скажу: «Це народ Мій», а він скаже «Господь – то мій Бог!» (Захарія 13: 9).

Символіка очищення домінантною образністю вогню є виразною, її змістову парадигму формує сукупність символів, серед яких З. Лановик виокремлює такі: *Скинія* – символ Божої присутності, жертівник символізує відкуплення, *лампада* – істина Божого Слова, *золото* – символ слави, *срібло* – викуплення, *кров* символізує очищення від гріхів і відкуплення, *кадильниця* – символ молитви [6, с. 336].

Отже, архетипний символ *вогонь* за допомогою метафоризації й метонімізації моделюють бінарні опозиції з такою ж повнотою символіко-образної структури сенсоутворень, що оприявлюють найбільш концептуальні символи очищення (спасіння / покарання / знищення; життя / смерті тощо).

Аналіз лексико-асоціативного поля архетипу вогонь сприяє якнайповнішому окресленню образного потенціалу цього символу, який синонімізуючись із лексемою полум'я, створює розгалужену парадигму символічних образів, що охоплюють і периферійні зони співвідносних з вогнем денотатів, напр.: *неопалима купина*, *полум'яний меч*, *вогняний стовп* («у стовпні огню»), *Содом і Гоморра*, *вогняний дощ* («дощ із сірки й огню»), *гесна вогненна*, вічна *лампада*, *жертвоний вогонь*, *цілопалення* тощо. Символічні співвідношення образу вогню в тексті Біблії репрезентують різноманітні модифікатори:

– номінації (полум'я, палючий гнів, жар гніву, вогненні язика, кара вічного огню, через огонь переводити, зробити попелом на землі, палахкотить Його гнів, огонь на Сіоні, в Єрусалимі горнило; кадильниця; огненні стріли; дим як з вапнярки тощо);

– порівняння (слово, як огонь; очі, немов полум'я огненне; лють, немов той огонь; сяйво, ніби палаюча мідь; як огонь у золотаря; як огонь до Йосипового дому; язика, немовби огненні; престол – огняне полум'я тощо);

– плеонастичні сполуки (огняне полум'я, полум'яний вогонь, горіти огнем, палахкотючий огонь, палахкотий огонь) сприяють максимальному вияву ознаки, додаткової експресії.

Аналіз символічних функцій архетипу *вогонь* – надприродної сутності Бога, як Його постійного атрибута, символіки гніву Божого, покарання та очищення – сприяє якнайповнішому виявленню образного потенціалу цього архетипу. Символічна парадигма з домінантою *вогонь*, зокрема, є маркером концептуальної інформації архетипного символу – «божественна слава й святість», «духовна енергія», «здатність нищити все нечисте», «очищення / покарання», «життя / смерть». Образність, що формує таке лексико-асоціативне поле, є ускладненою, вона набуває семантичного та конотативного потенціалу символічних моделей у конфігурації концептосфери Бог. Символіка вогню в біблійних текстах є наскрізною й репрезентує амбівалентність та смислову багатогранність зазначеного архетипу. Парадигму таких символів синтезовано в єдину концепцію паралельності апокаліптичного та демонічного світів, що й уможливило прочитання Біблії як екзистенційного коду буття.

Перспективу подальших наукових розвідок порушеної проблеми вбачаємо у виокремленні лексико-асоціативних полів домінантних біблійних архетипів та поглибленому витлумаченні символів, що модифікують такі архетипи.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту [переклад проф. Івана Огієнка]. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1375 с.
2. Библийская энциклопедия: репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.
3. Головащенко С. І. Біблієзнавство. Вступний курс: [навч. посібник] / С. І. Головащенко. – К. : Либідь, 2001. – 496 с.
4. Иванов В. В. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М.: Наука, 1965. – 246 с.
5. Лановик З. *Hermeneutica Sacra* / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.
6. Лановик З. Б. Біблійна герменевтика: становлення, методологія (символіко-алегоричний аспект літературознавчого дискурсу): дис. ... доктора філол. наук.: спец.10.01.06 / Лановик Зоряна Богданівна. – Тернопіль, 2006. – 409 с.
7. Мечковская Н. Б. Язык и религия: Учебное пособие / Н. Б. Мечковская. – М. : Фаир, 1998. – 352 с.
8. Набитович І. Й. Категорія *sacrum* у художній прозі ХХ-ХХІ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І. Й. Набитович. – К., 2009. – 40 с.
9. Психологічна енциклопедія / [автор-упорядник Степанов О. М.]. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
10. Рубцов Н. М. Символ в искусстве и жизни: философские размышления / Н.М. Рубцов. – М. : Наука, 1991. – 176 с.
11. Сімович О. Розвиток семантики архетипових символів (на прикладі української мови) / О. Сімович // Мова і соціальні процеси. – Вісник Львівського ун-ту. – Львів, 1997. – Вип. 26. – С. 90–95.

12. Смольницька О. Проблема асиміляції архетипів (на матеріалі оповідань Віри Вовк «Родина» та «Ангел» зі збірки «Святий час» / О.Смольницька // Література. Фольклор. Проблема поетики: збірник наукових праць. – Вип. 33. – Ч. 2. – К. : Твім-інтер, 2009. – С. 680–692.
13. Теория метафоры / под. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
14. Філософський енциклопедичний словник: [довідкове видання] / [ред. кол. В. І. Шинкарук, Є. К. Бистрицький, М. О. Булатов, А. Т. Иммурагов та ін.]. – К. : Абрис, 2002. – 746 с.
15. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 2001. – С. 142–176.
16. Франкл В. Человек в поисках смысла: [сборник] / В. Франкл; [пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша и Е. В. Эйсмана]. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.
17. Шестопалова Т. Кореляція понять «архетипний образ – міфологема – символ – міф» (на прикладі поезії П. Тичини) / Т. Шестопалова // Наукові записки. – Т. 17. – Філологічні науки. – [упор. В. П. Моренець]. – К. : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 1999. – С. 37–41.
18. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / К. Г. Юнг; [предисл. А. В. Брушлинского]; [пер. с нем. А. М. Боковой]; [2-е изд.]. – М. : Флинта; МПСИ: Прогресс, 2006. – 336 с.

УДК 821.161.2 – 312.2.09 «19»

Олена Барабанова

## РЕЛІГІЙНО-СВІТОГЛЯДНА ПЛОЩИНА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*Автор простежує тяжіння художнього тексту українських шістдесятників до релігійної спрямованості мистецьких інтересів, коли відбувається якісна трансформація теологічного світогляду письменника за доби секуляризації. Також у статті приділяється увага аналізу відображення релігійного та екзистенційного світосприйняття письменниками «відлиги»*

**Ключові слова:** філософія, релігія, шістдесятники, художній текст.

*Автор прослеживает склонность художественного текста украинских шестидесятников к религиозной направленности художественных интересов, когда происходит качественная трансформация теологического мировоззрения писателя в эпоху секуляризации. Также в статье уделяется внимание анализу отражения религиозного и экзистенциального мировосприятия писателями «оттепели».*

**Ключевые слова:** философия, религия, шестидесятники, художественный текст.

*The author traces the attraction of a literary text Ukrainian Sixties to the religious orientation of artistic interest when there is a qualitative transformation of the theological outlook of the writer in the era of secularization. The article focuses on the analysis of mapping the religious and existential worldview of writers of «thaw».*

**Keywords:** philosophy, religion, sixties, artistic text.

*І не знецінюйте коштовне,  
не загубіться у юрбі.*

*Не промініайте неповторне  
на сто ерзаців у собі!*

*(Л. Костенко)*

В українських художніх текстах ХХ ст. чітко простежується тяжіння до релігійної спрямованості мистецьких інтересів, коли відбувається якісна трансформація теологічного світогляду письменника за доби секуляризації. Відображенню релігійного та екзистенційного світосприйняття в українській художній літературі вже приділялась увага, зокрема в працях І.Бетко, В.Сулими, Г.Шпета та інших дослідників, котрі вивчали образи і мотиви Біблії в українській літературі, а також у роботах Ю.Бойка, І.Василишина, Л.Тарнашинської, О.Пахльовської, Г.Касьянова, які досліджували функціонування українського літературного екзистенціалізму в цілому та у творчості українських шістдесятників зокрема. Нині релігійна складова української літератури активно студіюється. Проте в українському літературознавстві практично відсутні спроби розглянути екзистенційно-релігійну складову як цілісність, коли занепад «віри» компенсується піднесенням екзистенційного зосередження. **Актуальною** для сучасного літературознавства видається проблема дослідження формування та використання екзистенційно-релігійного аспекту у творчості українських шістдесятників, що зумовлюється соціально-ідеологічними та філософсько-психологічними факторами цієї культурно-історичної епохи, де очевидним є аксіологічний та епістемологічний переломи.

**Метою** нашої розвідки є аналіз проблеми поєднання філософії буття та релігійного світогляду українськими шістдесятниками.

До релігійних аспектів тією чи іншою мірою звертались письменники починаючи від перших творів нової української літератури, а в середині ХХ ст. наявність сакральної складової в літературно-мистецькому тексті набула нового звучання.

Таке явище в українській літературі як шістдесятництво є досить складним для аналізу, бо наявні деякі протиріччя в трактуванні самих понять шістдесятники та шістдесятництво, а це відповідно впливає й на аналіз світоглядної бази, яку імплементували українські шістдесятники у своїх художніх творах.

Наприклад, Тарнашинська зазначає: «Усе це відбувається через нерозробленість багатьох основоположних теоретичних засад (навіть саме поняття «шістдесятники» часто подається в літературознавчих розвідках у лапках, що вказує на певну частку сумнівів щодо наукової правочинності ці коректності цього, скажемо так, досить умовного, однак усталеного поняття), без яких подолати цю спонтанність та фрагментарність дослідження методологічно неможливо. Тож підходити до дослідження теми шістде-

сятництва варто з уточнення вже ustalених логічних побудов та понять. І основоположно видається тут таки проблема т.зв. меж цього явища. Так, зокрема, більшість дослідників схильна вважати, що шістдесятництво визначається періодом 1960-1963 рр., оскільки далі почалися ідеологічні нагінки й потужний вихлюп свіжих мистецьких сил, по суті, було загнано в андеграунд» [6, с.60].

Зважаючи на такі розбіжності, поняття певного канону, особливо релігійного канону, в шістдесятництві на сьогодні набрало якості непостійного, на його формування впливає широкий спектр чинників – від методологічних до особистісних. Тобто не існує самого типізованого взірця, за яким би можна було б аналізувати художні твори українських шістдесятників. Їхня структурованість відбувається через постійну канонізацію та деканонізацію відповідних площин, у яких значною мірою задіяні ієрархічні канонізовані структури.

Ми можемо говорити про наявність чіткого екзистенційно-релігійного аспекту творчості у шістдесятників, бо саме вони намагалися у своїй суті з'єднати мистецтво побудови художнього тексту й реалій життя через вчинок.

Євген Сверстюк, один із найяскравіших представників цього покоління, його ідеолог та хранитель традицій, так характеризував головний світоглядно-психологічний переворот, що настав «...у роки ослаблення ідолопоклонства – в роки так званої відлиги»:

«Стривожені війною, гартовані злиднями, оглушені тотальною ідеологією, люди раптом прокинулись від падіння страшного ідола і кинулись до пробоїни в стіні, де він упав. Цілі ідеологічні загони було кинуте на заліплення пробоїни. Однак одиниці кинулись її розширювати. З цього почалися шістдесятники – ті, яким засвітилась істина і які вже не захотіли зректися чи відступитися від украденого світла» [5, с. 128].

Саме цей момент власного сприйняття й розуміння своєї місії надзвичайно показовий для українських шістдесятників, котрі й свою творчість презентували передусім як морально-психологічну новачку, засновану на взаємній довірі. Хоча на самому початку мова про взаємну довіру зовсім не йшла, від початку вони були різномудцями, навіть інколи протилежно-полярними.

Балансування «на межі» радянської тоталітарної держави, хоча й «відлигової», теж давалося взнаки й тому на передній план творчості українських шістдесятників виходять елементи морально-релігійних констант і все голосніше й голосніше починає вимальовуватися площина екзистенційної філософії. Саме екзистенція як спосіб мислення й основа творчості допомагає частково розв'язати питання балансу самосвідомості автора, «що не здається».

Обирати власну долю тоді – означало балансувати між тим, що нав'язується, й тим, у що віриш. Причому поняття власної віри у шістдесятників не завжди тотожне поняттю віри в Бога. Як правило, безапеляційне зосередження на власній вірі могло дати тільки один результат – бути переможеним у нерівній боротьбі з ворогом. Питання компромісу із системою теж було актуальним, бо давало можливість вижити. Тож тези «творців» філософії екзистенціалізму повністю відповідали поставленим запитам часу та світогляду.

Привертає увагу той факт, що рецепція в другій половині ХХ ст. в Україні екзистенційної філософії С. К'єркегора, котрий «протягом свого існування не тільки шукав абсурд, але й жив ним» [3, с. 37], набула нового звучання. Цей аспект усвідомлення філософії як специфічного способу життєдіяльності та трактування художнього світогляду С. К'єркегора співзвучний українській культурі, з огляду на притаманну українській духовній культурі ментальність, що не визнає абстрактного, відірваного від реалій життя «пустого базікання».

Нова епоха, нове покоління українських митців-шістдесятників привнесли щось своє в філософський світогляд та в осмислення суперечливої дійсності залежно від рівня спротиву системі.

Способи використання екзистенційних складових та мотиви поєднання з іншими особистісними підходами у шістдесятників – суто індивідуальні. Саме шістдесятники поставили за мету створити нову літературу – в якій життя є не відірваним предметом опису, а однією зі складових самого буття.

Відтак серед шістдесятників з'явилися і непримиренні постаті (В. Стус, І. Світличний, А. Горська, М. Холодний, Є. Сверстюк, О. Різниченко та ін.), й більш помірковані «митці майбутнього» (Л. Костенко, В. Шевчук, М. Коцюбинська та ін.).

Водночас світогляд всіх шістдесятників ототожнюється з тим, як вони сповідували гармонію віри й філософії почуття.

Віра є відвертим, безпосереднім знанням, яке відкриває доступ до іншої реальності і говорить про необхідність особливої позалогічної «мови» для належного осягнення буття. Тобто «мови про себе». Незвичайність «мови» філософської віри полягає в безперервності передачі знання про себе, про присутність невимірного в собі. Тому віра описує те, що відбувається по-своєму, через уявлення про себе саму. Це – відкриття дійсності як іншої реальності.

Після проголошення незалежності України, українська література теж набуває нових фарб, про які навіть мріяти в умовах тоталітарного минулого було небезпечно. Домінуючим напрямком у творчості стає авангардизм. Водночас високий рівень політизації суспільства призводить до того, що найпопулярнішими визнаються публіцистичні твори та так звані «малі форми».



«Як наслідок, з'явилися нові молоді літератори, які намагаються по-новому вирішити літературні проблеми, йти в ногу зі світовим літературним процесом. Це – О.Пахльовська, О.Забужко, Ю.Андрухович, К.Москалець, Є.Пашковський. Жанр історичної романістики розвивають Ю.Мушкетик, Р.Федорів. Роман Р.Іваничука «Орда» продовжує традиції П.Куліша, А.Кашенка, Б.Лепкого. Поет М.Вінграновський створив яскравий роман «Наливайко». Повертаються в Україну твори українських емігрантів – Є.Маланюка, У.Самчука (Волинь), В.Барки, І.Багряного («Сад Гетсиманський», «Тигролови»), Ю.Тарнавського» [1].

Українські митці періоду «відлиги» своєю творчістю відгукувались на потребу втомленого диктатором суспільства у відродженні та необхідності протистояти й діяти. Тож необхідним було показати собі й усьому світу, що українці як нація ще мають громадянську свідомість та зберегли потужний патріотичний потенціал. Саме таким було покоління шістдесятників. «У найрізноманітніші сфери життя нації прийшли особистості, творчість і громадянську позицію котрих проігнорувати, «затерти», «зам'яти», замовчати було просто неможливо: їх могутня духовна енергія шукала щонайменшу шпаринку, щоб вирватися на відкритий простір» [1].

Тож сьогодні можемо говорити не тільки про українську літературу в інтерпретації шістдесятників, але й про те, що існує створений у другій половині ХХст. в українській літературі новий, зовсім відмінний світогляд нового покоління авторів, які своєю творчістю викристалізували індивідуальну площину авторської філософії і сформували бачення шляхетного поєднання екзистенційно-релігійних уподобань та відчуттів, перетворивши їх на певний канон світогляду митця.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дроздовський Д. Філософія бунту анархічного песимізму в контексті українського шістдесятництва [Електронний ресурс] / Дмитро Дроздовський // Віртуальна Русь: нотатник, бібліотека – Режим доступу: <http://www.vivondo.ru>
2. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Неля Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 36–43.
3. Камю А. Человек бунтующий. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
4. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії / С.Б.Кримський – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 367 с.
5. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція / Євген Сверстюк // Сучасність – 1992. – №12. – С. 137–145.
6. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59–71.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Республика, 1994. – 527 с.

УДК 811.161.2'38

Надія Швидка

## БІБЛІЙНИЙ ТОПОНІМ ЄГИПЕТ ЯК ЗАСІБ ОПРИЯВЛЕННЯ АПОКАЛІПТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ

*Проаналізовано передумови формування внутрішньої форми біблійного символу **Єгипет** у лінгвокультурологічному аспекті, висвітлено повноту смислового навантаження образно-символічної структури прецедентного топоніма як маркера культурної конотації, схарактеризовано структуру фразеологічного символу **єгипетська кара**, простудійовано механізм символізації зазначеної фраземи.*

**Ключові слова:** біблійний символ, прецедентний топонім, фразеологічна одиниця, біблійний дискурс, *Єгипет*, *єгипетська кара*.

*Проанализированы предпосылки формирования внутренней формы библейского символа **Египет** в лингвокультурологическом аспекте, раскрыто полноту смыслового наполнения образно-символической структуры прецедентного топонима как маркера культурной коннотации, охарактеризовано структуру фразеологического символа **египетская казнь**, исследовано механизм символизации указанной фраземы.*

**Ключевые слова:** библейский символ, прецедентный топоним, фразеологическая единица, библейский дискурс, *Египет*, *египетская казнь*.

*The preconditions of formation of the internal form of the biblical symbol **Egypt** are analyzed in the article in linguo-cultural aspect; the completeness of the semantic capacity of figurative and symbolic structure of precedent toponym as a marker of cultural connotation is elucidated; the structure of phraseological symbol **Plague of Egypt** is characterized; the mechanism of symbolization of this phraseme is also explored.*

**Keywords:** biblical symbol, precedent toponym, phraseological unit, biblical discourse, *Egypt*, *Plague of Egypt*.

Аналіз біблійних символів має свою специфіку, зумовлену, передусім, джерельною базою дослідження. Певний контекст Писання завжди передбачає алегоричне, метафоричне та символічне прочитання. Таку особливість біблійних текстів відзначали Ю. Арешенко, А. Вежицька, С. Головащенко, Л. Шевченко та ін. Як лексичні, так і фразеологічні біблізми безпосередньо чи опосередковано транслюють культурну інформацію, вони віддавна є об'єктом студіювання лінгвокультурології. Співвідношення понять мова – культура – етнос на кожному етапі історичного розвитку соціуму постає в нових аспектах. Одиниці біблійного дискурсу як мовні корелятиви духовної культури етносу маніфестують релігійні уявлення, культурно-історичні духовні цінності й пріоритети. Символи вербалізують особливо значущу інформацію для лінгвоспільноти. Такі одиниці є важливими елементами коду, оскільки символ маркує певну «ідею». На думку Т. Черданцевої, «специфіка мовного символу полягає в мотивації мовного знака, пов'язаний не з переносним значенням, як це властиво для тропів, а з картиною світу, фоновими знаннями, прагматикою за широким значенням слова» [7, с. 85]. Рівень мовної та культурної компетенції визначає й такий чинник, як обізнаність із прецедентними текстами та культурним сценарієм. Біблійні символи як прецедентні знаки мають значний спектр усвідомлення, невичерпний закодований смисл, оскільки Біблія – мова Бога. Така символічна парадигма зберігає й транслює у просторі та часі досвід народу, особливі для кожної нації психоповедінкові архетипи.

Попри численні мовознавчі праці, присвячені сакральній мові, наукового студіювання потребує й символічна система в біблійному дискурсі. Малодослідженість символічної біблійної ономастики в лінгвокультурології визначає актуальність окресленої проблеми.

**Метою статті** є аналіз образно-символічного та прагматичного потенціалу біблійного топоніма Єгипет як складової фразеологізму *єгипетська кара*. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати передумови формування внутрішньої форми біблійного символу *Єгипет*; вияскрасити смислове навантаження образно-символічної структури прецедентного топоніма як маркера культурної конотації; схарактеризувати структуру фразеологічного символу *єгипетська кара*.

Основною властивістю вербального символу вважають зміну значення мовної сутності на символічну. Лексемі тоді стає притаманним такий зміст, який детермінує не власний референт слова, а асоціативно-сублімує певну ідею, бо кожен символ має прототип. У процесі символізації в семантичній структурі лексеми-прототипу може актуалізуватися певна сема чи до неї може додаватися «новітня». Отже, для формування символічного значення потрібне асоціативне співвіднесення двох реалій дійсності. Вихідним для розуміння поняття символу є образно-ідейний комплекс – сукупність образів, мотивів і сюже-

тів, значень та ідей, інтегрованих прообразом у процесі розвитку культури. Такий прообраз потребує експлікації, тобто реконструкції на мовному рівні. Як праформи осягнення людиною світу, біблійні символи репрезентують буттєві образи, взаємопов'язані з глобальними ідеями. У конкретній ситуації такі ідеї є структурованою системою образів та емоцій. А оскільки емоційна пам'ять є найбільш стійкою, то залучення таких символічних образів є свідомим засобом вираження духовного, метафізичного змісту. Важливе значення має модель, яка сигналізує мовцеві про прототипне чи стереотипне уявлення, марковане на вербальному рівні символом.

Бібліоніми як маніфестанти символічного значення сигнализують про постійний зв'язок із денотатом. Біблійні топоніми маркують життєво важливі духовно-культурні реалії, тому є «будівельним матеріалом» для фразеотворення. Мова виокремила їх, аби закріпити за сформованою одиницею певний значущий зміст, що є синтезом оцінної та образно-емотивної семантики. Особливим різновидом фразеологічних одиниць, змодельованих символічними уявленнями народу, є бібліїзми з опорним словом-топонімом, які акумулюють світосприймання спільноти й транслиують важливі поняття «віри / невіри». Об'єктами пильної уваги науковців завжди були такі мовні одиниці, бо вони формують у соціумі певні цінносні орієнтації.

На переконання В. Мокієнка, усвідомлення «глибин» фразеологічного образу – єдино можливий шлях пошуку [4, с. 4]. Суголосною є думка І. Подюкова, який вважав, що фразеологізми тяжіють до власне «культурних» знаків, архетипів культури. Призначення фразеологізмів, на його думку, не в номінації реалій довкілля, а в репрезентації особистісного, емоційного ставлення: фразема в одному випадку може актуалізувати загально позитивний, а в іншому – загально негативний зміст [5, с. 13-14].

Конотації в біблійних власних назвах виникають завдяки певним сюжетам, переважно найбільш яскравим і по-своєму символічним. Особливість фразеологічної одиниці *египетська кара* зумовлена процесом переходу власної назви у складі звороту у вторинний стан імені-символу. Ідея основного смислового навантаження припадає на конкретну подію, що в подальшому набуває рис символу чи архетипу.

Формування змісту фразеологізованої сполуки *египетська кара* відбулося внаслідок імплікації більшого контексту в менший. Імплікація – процес не лише кількісний, але й якісний, оскільки супроводжуваний якісними змінами мовних одиниць: зворот стає більш компактним і лаконічним, що збільшує узагальнення. Кожна мовна фігура містить імпліцитну інформацію, яку не завжди можна декодувати контекстом, а для цього потрібні фонові знання.

Як зауважував М. Кочерган, процес творення символів зумовлений співвідношенням у мовній одиниці денотативної та фонові інформації, де домінує фонові [2, с. 16]. Особливість фразеологізації сполуки *египетська кара* спричинена символічним значенням біблійного топоніма, який має фонові особливості. *Єгипет* є, насамперед, символом рабства. Контекст Біблії репрезентує сюжет перебування ізраїльтян, коли Єгипет тривалий час (упродовж 430 років) був місцем їх полону. Зміна влади в Єгипті «*І став над Єгиптом новий цар, що не знав Йосипа*» (Вих.1: 8) призвела до національного гноблення іудеїв у фізичному й духовному рабстві. Усі патріархи за складних обставин жили в Єгипті, але Бог щоразу виводив їх звідти. Обітниця Божа вивести народ з Єгипту вияскравлює думку: ізраїльтяни як раби перебувають у цій країні, але Господь дав їхньому батькові Аврааму Обіцяний край Палестини, щоб він з нащадками відчув повноту благословіння. Єгова хоче зберегти й виконати заповіт з патріархами, проєктуючи його на весь народ, що пішов від Якова (становлення єврейської нації). Пасха стає початком нової ери у стосунках Бога з народом Ізраїля, який постає як духовна єдність, маркована ідеями перворідства й обраності.

Отже, біблійний символ потребує інтерпретації завдяки залучення позалінгвальних, фонових знань. Розкладання образу на символічні елементи уможливило його пояснення, прочитання, експлікацію. Поєднання топоніма Єгипет із лексемою кара призводить до формування іншого символічного значення. М. Філон акцентував, що предметний символ має трикомпонентну структуру: внутрішня форма – ідея – ідеал, де ідея – особливий вияв вічного становлення символічного значення слова, ідеал – ціннісний еталон символічного явища, а іманентною ознакою внутрішньої форми є предметність [6, с. 93].

Вочевидь, аналіз структури запропонованого біблійного символу передбачає дослідження його внутрішньої форми, яку можна окреслити за умови з'ясування джерел походження фразеологізму. Деякі епізоди Писання неможливо усвідомити без знання інших реалій та культів сусідніх з Ізраїлем народів, що й вияскравлює біблійний сюжет виходу євреїв з єгипетської неволі. Оприявлені у книзі Вихід кари можуть видатися абсурдними, якщо не знати культової системи єгиптян, проти якої вони були спрямовані. Коли Бог відкрився Мойсею, то наказав йому йти до фараона, аби той відпустив ізраїльський народ. Фараон не повірив посланцеві, не хотів визнати існування Бога євреїв і заборонив приносити Йому жертву. Відповідь надійшла від самого Єгови, який навів на Єгипет десять кар. «*А над усіма єгипетськими богами вчиню Я суд. Я – Господь*» (Вих.12: 12). Державу спіткало не просто нещастя, лихо, відбувся суд над єгипетськими богами. Кари насилалися з посиленою загрозою для життя людей, щоб дати фараону можливість змінити своє рішення. У Єгипті на той час панував релігійний синкретизм:

центральне божество сонця – Ра, а фараон називався його сином і визнавався також за бога, якому поклонялися. Кожне окреме місто мало визначений Анід (ієрархію з дев'яти інших богів, поділених по трое). Боже покарання було спрямоване на цю систему: три групи по три кари:

1. Перетворення води на кров (Вих. 7: 14-24). Мойсей повинен був говорити з фараоном на березі Нілу, якому найбільше поклонялися, приносили в жертву дітей (на той час цими жертвами були новонароджені єврейські хлопчики): *«І наказав фараон усьому народові своєму, говорячи: «Кожного народженого єврейського сина – кидайте його до Річки...»* (Вих. 1: 22). Річка Ніл протікала серед пустелі, її розлив забезпечував урожай, і від цього залежало все життя Єгипту. Тому фараон щоранку виконував ритуали на честь підземного божества Осіріса, бо, як вважалося, води Нілу були його кров'ю. Окремо поклонялися крокодилам та ідолу у вигляді крокодила (Сіпеку). І саме під час цієї розмови вода насправді перетворилася на кров. Під час цього вироку єгиптяни побачили, що Єгова значно вищий і сильніший за Хапі, бога Ніла, Осіріса, Сіпека.

2. Жаби, які заповнили Ніл, будинки, вулиці (Вих. 8: 1-11) Ця кара дискредитувала єгипетську богиню Хекет, яку зображували в храмах як велику жабу чи жінку із жабою на голові. Її вважали богинею родючості й загробного життя.

3. Воші (Вих. 8: 12-15), за якою було позбавлено влади жерців, що, водночас, були й політичним урядом фараона, і посередниками між людьми й богами. Вони мали особливу владу завдяки своїй винятковій чистоті, а воші були маркером крайньої нечистоти. Зганьблені вошами, жерці були позбавлені релігійної винятковості, що наразі засмутило їх, бо не вдалося повторити диво Єгови: перетворити пилюку на воші. Вони визнали, що це перст Божий (Вих. 8: 15). Це був суд і над богом Тотом, який начебто володів мистецтвом магії, але не зумів допомогти жерцям і фараонові.

4. Рої мух (Вих. 8: 16-28). Такий вирок мав заперечити культ Ваал-Зевува («Володаря мух») (2 Цар. 1: 3) та Кепрі, що зображували у вигляді скарабея, і той символізував сонячний коловорот, асоційований також і з Ра, і з фараоном. Це покарання виявилось нищівним для землі: мухи заповнили будинки, повітря, яке було також об'єктом поклоніння і уособлювалося богом Шу та Ісідою, богинею неба. Єгиптяни були уражені мухами, яких вважали священними, не могли ходити, щоб не нищити їх у себе під ногами. Тоді фараон уперше замислився і запропонував Мойсєєві певні компроміси.

5. Моровиця на єгипетську худобу (Вих. 9: 1-7) – адресувалася кільком тваринним культам, перший з яких – Апіс – божество родючості у вигляді золотого тільця із сонячним диском між рогами, другий – божество сонця Амон (священний баран чи чоловік з баранячою головою у короні з сонячним диском, прикрашеним пір'ям).

6. Виразки на людях і тваринах (Вих. 9: 8-11). Ця кара була приниженням богів Тота та Птаха, які начебто зцілювали, чаклунів і богині Небту, якій приписували магичну силу і владу над епідеміями. Чаклуни не лише не змогли нікого вилікувати, але й самі захворіли.

7. Такого стихійного лиха, як град з вогнем, не було за всю історію єгипетського народу. Це покарання знеславило геліопольський культ бога неба Шу (Решпу) і його дружини Тефнут – богині вологи, а також їхньої доньки – богині неба Нут. Цей культ дуже важливий для єгиптян, бо був єдиною міфологічною системою із поклоніння Ра (Тефнут вважали його донькою), Ісіді та Осірісу, які, за міфами, були дітьми Нут і охороняли від природних стихій. Бог продемонстрував незвичайним градом, що саме Він керує небесними стихіями.

8. Сарана (Вих. 10: 3-20) дискредитувала культ Серапіса – володаря природних явищ, захищати від чого він і був покликаний, та Геба (сина Шу й Тефнут) – божества землі та рослинності, захисника від сарани, заступника всього Єгипту. Це так само засвідчило перевагу Єгови над всіма ідолами, які не змогли захистити все те, що лишилося після граду.

9. Триденна темрява над Єгиптом (Вих. 10: 21-29) не була такою нищівною, як попередні, але вона мала надзвичайне духовне значення, оскільки насилалася на центральне божество сонця Ра, якому поклонявся весь Єгипет, а не окремі міста. Відчутна на дотик темрява, що огорнула всю землю, заперечувала здатність Ра керувати світлом. Хоча там, де жили євреї, було світло. Бог знову довів, що тільки Він може керувати й цією стихією.

10. Незважаючи на дев'ять нищівних кар, фараон відмовився відпустити ізраїльтян, що дорого коштувало Єгиптові. Найстрашніший останній Божий гнів спричинив смерть перворідних людей і тварин (Вих. 12: 29). Помер навіть син фараона. Ця кара завдала ніщівного удару головному із геліопольської дев'ятки божеству життя Птаху (Пту), а також Міну – покровителю народження людей та плодючості тварин. Такий же вирок адресовано й живому Апісові (чорний бик як перворідний повинен був загинути, а його смерть – велике горе для єгиптян). Фараон, за пророцтвом Мойсея, у цей день не помер, аби побачити спустошення свого народу. Водночас, це була помста й за багаторічне винищення іудейських хлопчиків.

Отже, лінгвокультурологічна інтерпретація свідчить, що аналіз внутрішньої форми фразеологічної одиниці передбачає усвідомлення культурно-історичних, релігійних нюансів біблійного тексту. Єгипетські кари – це розвінчування культу богів Єгипту (десять ударів знеславили їх), це не просто стихійні



лиха, біда, а вирок за гординю, егоїзм, за знущання над ізраїльтянами, це захист Богом свого обраного народу. Біблійні події в Єгипті прославили ім'я Бога, довели несхожість Його з єгипетськими ідолами. Біблійна фраза *єгипетська кара* декларує: гріх, гординя, егоїзм, недотримання Божих норм призведе до того, що людина опиниться в «темряві», хаосі, у просторі зла й зазнає покарання від Господа.

Структура образу уможливує декодування символу. М. Філон зауважував, що для структури біблійного символу притаманна перспектива ідеї – знання є лише внутрішньою формою неосяжного трансцендентного, а «непонятійна інформація тісно переплітається з понятійною» [6, с. 94].



Отже, сюжет Біблії було експліковано в мові за допомогою біблійної фразеологічної одиниці. На думку Ю. Лотмана, символи у фразеологічних одиницях отримують значну автономію щодо культурного контексту, функціують не лише в синхронній площині культури, але й у її діяхронних вертикалях, тоді окремих символ набуває ознак ізольованого тексту, що перебуває в хронологічному полі культури й складно корелює з її синхронними сферами [3, с. 146]. Єгипетське рабство – прообраз духовного стану людства, поневоленого владою гріха та страхом смерті; вихід із нього маніфестує ідею повернення людей до Бога. Конкретна історія Писання щодо спасіння ізраїльтян завдяки карному суду над єгиптянами репрезентує сучасне спасіння. Епізод із книги Вихід оприявлює ототожнення природних стихій з Божою карою за ідолопоклоніння, непослух та гординю.

Принцип семантичної прогресії уможливує більш докладний аналіз символічної образності фрази *єгипетська кара*, на семантичному рівні якої можна виокремити синонімічні конотативні ряди символів з денотатом Єгипет: символ рабства; символ зла й безбожності; символ гордині й егоїзму; символ духовного стану людства, поневоленого владою гріха; символ язичницької релігійної системи, що протистойть монотеїстичній релігії; символ-прообраз сучасної світової системи речей.

Отже, біблійна символіка синтезує повноту значень образів Книги Книг у єдину концепцію паралельності апокаліптичного та демонічного світів, що сприяє прочитанню Біблії як екзистенційного коду буття. Символам притаманна сугестивність, тобто можливість впливати на свідомість і підсвідомість індивіда, корегуючи поведінку членів спільноти, формуючи їхнє світосприймання. Такі символи як сконденсований текст завдяки узвичаєності своєї структури репрезентують колективний досвід. Саме вони моделюють своєрідність мислення, репрезентуючи «ключ» від закодованої інформації про особливу релігійну картину світу. Аналіз осмислення біблійних символів, умов українськомовної вербалізації світу видається нам перспективним, таким, що потребує подальшого студіювання.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту [переклад проф. Івана Огієнка]. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1375 с.
2. Кочерган М. П. Зіставне мовознавство / М. П. Кочерган. – 2004. – № 5–6. – С. 12–12.
3. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 164 с.
4. Мокиенко В. М. Загадки русской фразеологии / В. М. Мокиенко. – М. : Высш. шк., 1990. – 160 с.
5. Подюков И. А. Народная фразеология в зеркале русской культуры / И. А. Подюков. – Пермь : ПГПИ, 1991. – 128 с.
6. Філон М. Символічні значення лексичних одиниць у поезії Тараса Шевченка / М. Філон // Слово про Шевченка. – Харків : Основа, 1998. – С. 92–102.
7. Черданцева Т. З. Метафори и символ во фразеологической единице / Т. З. Черданцева // Метафора в языке и тексте. – М. : Наука, 1988. – С. 78–92.

УДК 821.161.2.-1.09 "19"

Галина Бондаренко, Зоя Клименко

## ПАСИНОК «ВІДЛИГИ»

*У статті розглядається питання про поетичну спадщину одного із забутих учасників руху шістдесятників Бориса Мамайсура. Невелика за кількістю, але містка за значенням ця спадщина може і сьогодні привернути увагу людей, які мислять сучасними категоріями, бо вона актуальна і злободенна.*

**Ключові слова:** шістдесятники, відлига, репресії, громадянський пафос, іронічність, злободенність, психологія доби, самотність.

*В статье рассматривается вопрос о поэтическом наследии одного из забытых участников движения шестидесятников Бориса Мамайсура. Небольшое по количеству, но емкое по значимости это наследие может и сегодня привлечь внимание думающих людей, ибо оно актуально и злободневно.*

**Ключевые слова:** шестидесятники, оттепель, репрессии, гражданский пафос, ироничность, злободневность, психология времени, одиночество.

*The article is devoted to the poetic heritage of one of the participants of the Sixtiers' movement Boris Mamaysura. His heritage, not very numerous but rather significant, is still able to attract people's attention by its actuality and topicality.*

**Key words:** the sixtiers' movement, the thaw, persecution, civil pathos, irony, topicality, psychology of the period, solitude.

**Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Актуальність пропонованого дослідження в контексті «шістдесятництва» передбачає розглянути особливості творчості Б. Мамайсура як основну ознаку. Сучасна українська література з особливим інтересом розмірковує про одне з найцікавіших явищ нашого громадсько-політичного і культурно-духовного життя другої половини ХХ століття.

Творче піднесення було органічним і потужним, а в літературу прийшло велике поповнення від наймолодшого покоління. Поряд з індивідуальними відмінностями можна знайти в поезії цього покоління багато спільного: інтелектуалізм, лексичний прозаїзм, непримиренність до негараздів життя.

Але вже в середині 60-х років українська література зазнала важких втрат. «Ніхто не знає долі таких талановитих поетів, що фактично починали свою творчість, хоч іноді вже мали й чималий доробок, як Л. Костенко, Б. Мамайсур, В. Голобородько, Г. Кириченко...» [4, с. 19].

**Мета статті** – це спроба розглянути творчість Б. Мамайсура як представника шістдесятників, що зник після репресій з літературного обрію.

Відповідно до мети визначимо **завдання** – дослідити ліричну творчість поета як представника великої епохи шістдесятників.

Протягом кількох десятиріч проблеми шістдесятництва обговорювалося і досліджувалося багатьма науковцями, філософами, висвітлювалося на сторінках літературних розвідок та періодичних видань (Л. Голота, Г. Касьянов, І. Кошелівець, М. Мачківський, В. Міщенко, Л. Ушкалов тощо).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Про Б. Мамайсура побіжно згадується в книзі Г. Касьянова «Незгоди: українська інтелігенція в русі спору 1950-80-х років». Автор називає це прізвище серед інших учасників вечорів молоді поезії, які проходили в атмосфері повного ажіотажу. Зауважимо, що, за даними українського літературознавця з діаспори І. Кошелівця, більшість шістдесятників – поетів першого призову – Л. Костенко, І. Калинець, Г. Кириченко, Б. Мамайсур, В. Голобородько та ін. – перестали друкуватися в 1963 – 1965 р.

У статті «Згадаймо всіх – поіменно» М. Мачківський підкреслив, що Б. Мамайсур опинився в центрі уваги відомого критика І. Дзюби як автор, чия творчість була зупинена негараздами суспільно-політичного життя. А вже сам Дзюба найповніше схаактеризував постать цього поета у статті «Забуті – поруч». «Слобожанська яса» вмістила на своїх сторінках доробок Б. Мамайсура, давши змогу читачеві пройнятися настроями поета-шістдесятника і з'ясувати тематичні обрії та ідейну насаженість творів.

Відсутність фундаментальних досліджень, присвячених творчості Б. Мамайсура, зумовила нашу зацікавленість поетичною спадщиною митця.

**Виклад основного матеріалу дослідження** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Історична пам'ять народу наповнена подвигами духу людського. Ми говоримо, пишемо про подвиги, про героїзм нашого народу, пробуджуючи в людях почуття впевненості у своїх силах, можливостях. Література завжди пишалася своїм правом, своїм обов'язком бути на передовій. Необхідно,

щоб усе, про що треба писати, доходило до читача відразу, негайно, навіть якщо митцям заради цього доведеться бути жорстокими (у фактах, у стилі, у слові) відносно читачів і самих себе. Правильно сказано: література не лікар, література – біль. Про що писати, як писати – до цього кожен приходить сам.

Ми весь час як в аеродинамічній трубі: час, події нас випробовують і на міцність, і на здатність до співчуття, і на бажання справедливості, правди. Суспільство рухається вперед, спираючись на минуле, але й розлучаючись з минулим. І ми теж робимо це, спираючись на гуманістичну спадщину історії, власної й світової. Від чого ми відмовляємося і з чим розірвати треба безповоротно – так це зі спадщиною, теорією й практикою насилля над історією, над законами, над людиною, остаточно відкинувши інструмент такого насилля – диктаторську (не лише сталінську) адміністративно-командну систему. Але неможливо розлучитися з цим, не розкривши, не засудивши всі злочини і недоліки системи та не поновивши правду й справедливість відносно всіх її жертв. А вони, жертви, зауважимо, незчисленні. Подумки озираючись на історію нашого народу, де всього і всілякого вистачало, а горя, спричиненого людям людьми ж, – цього особливо, разом з тим не можна не погодитись: існування людського роду саме по собі – найвище щастя, а тому й найвища мета.

Нарешті прийшов час пам'ятати. Коли-небудь ми згадаємо так багато, що вириємо найглибшу у світі яму безпам'ятству. І в цих спогадах, безсумнівно, важливе місце належить часові, названому «шістдесятництвом», «одним із найбільш вагомих зрушень якого була поява серед нового покоління інтелігенції цілої плеяди яскравих індивідуальностей, особистостей, яких система не встигла затиснути у свої рамки або придушити» [2, с. 186]. Атмосфера суспільного життя кінця 50-х – початку 60-х років сприяла оприлюдненню перших реальних ознак кризи радянської імперії. Розстріляна в Новочеркаську демонстрація робітників, зникнення хліба в крамницях, міжнародні авантюри від Угорщини, Польщі до Куби – усе це спліталось в клубок суперечностей, які усвідомлювалися дедалі виразніше, що призвело до кризи на всіх рівнях суспільства.

Як уже не раз бувало в історії, про негаразди країни найбільш вагомо заговорили митці, деякі з них пізніше стали совістю нації: Алла Горська, Іван Світличний, В'ячеслав Чорновіл, Ліна Костенко, Євген Свєрстюк, Василь Симоненко... І в самому факті їхньої духовної присутності в нашому культурному просторі закладено великий моральний потенціал України.

Та, на жаль, навіть сьогодні немає ясної картини тих непростих років, а є намагання вилучити окремих шістдесятників з контексту свого часу, підчистити їхні твори, осучаснити, забути про існування цілої плеяди авторів. І найменше в цьому винні самі митці. Це – наслідки ненормальностей суспільного життя, що наче й відходять у минуле, але тяжко й повільно. Позалітературні чинники й досі такі сильні, що український читач все ще позбавлений можливості знати факти літературного життя 60-х років, бо далеко не все опубліковане й оприлюднене, нічого або майже нічого не скажуть йому й деякі імена, що з'явилися тоді на небосхилі поетичному, хоч барви їхньої творчості (здебільшого обірваної чи зупиненої й забутої) гармонійно входили в широкую палітру шістдесятництва.

Серед багатьох – Борис Сергійович Мамайсур. Звернемося до деяких віх життя Бориса Мамайсура. Він народився 18 серпня 1938 року в с. Сенькові (тепер Куп'янського району) на Харківщині. Виріс у с. Воронькові на Київщині.

Закінчивши в 1955 році середню школу, працював вантажником, муляром, кореспондентом районної газети. Навчався в Харківському державному бібліотечному інституті (1958-1962), де й почалося його захоплення поезією. Велику роль відіграло знайомство з Б. Чичибабіним та участь у його «літературних сходах».

Після закінчення інституту працював матросом на вантажному теплоході, будівельником у Павлодарі (Казахстан) та ревізором у республіканській бібліотеці, мешкаючи під Києвом. Особливо багато важило для становлення Мамайсура як поета знайомство й дружба з І. Світличним.

Митець почав писати вірші спершу російською мовою, але незабаром перейшов на українську, не без впливу І. Світличного. Друкувався в колективній збірці «Щасливої дороги» (1962 р.), а в 1963 році вийшла перша збірка поезій «Чи буде шторм». Збірка була зовсім невеличкою – всього 23 вірші, переважно наслідування Маяковського, Євтушенка. «Проте відчувалася щирість юнацького максималізму і анти міщанського пафосу. Автор хотів виглядати як людина, що сповідує високу духовну міру і нетерпима до профанації комуністичного ідеалу» [1, с. 68]. Мамайсур, наївний і зухвалий, свято вірив у соціальну справедливість, духовну силу народу. Та час вносив свої корективи у світогляд молодого поета, змінюючи наївність на скептицизм, чому, без сумніву, сприяло літературне оточення, спілкування з І. Світличним.

Наступні дві книжки віршів – «Гра з вогнем» та «Другий початок» вже не побачили світу. Б. Мамайсур не встиг проскочити через ті потужні фільтри, через які влада намагалася пропустити представників творчої інтелігенції. «Приклад подав сам М. Хрущов під час сумнозвісних зустрічей з інтелігенцією 17 грудня 1962 року та 8 березня 1963 р.» [2, с. 24]. «Ми проти мирного співіснування у сфері ідеології», – заявив Микита Сергійович, відкривши таким чином полювання на інакомислення. Кампанія проти «формалістів» (читай проти тих, хто прагнув до відновлення чистої естетики, культивував індивідуалізм,

бажав новизни і подолання провінційності своєї культури) широко розгорнулася в офіційній українській пресі. Уже готові до друку збірки потрапляли до таких схоронів, звідки вони виходили через кілька десятків років або й зовсім зникали, губилися назавжди. Багато творчих починань і не явили світові свої досягнення, скільки творчих доль було зламано. «Під цю косу потрапив і Б. Мамайсур» [2, с. 66], який, до того ж, не виправдав сподівань начальства із Спілки письменників, що хотіло використати митця в хитрій грі на розкол молодого протестного руху, на витворення «правильної» молодієї поезії проти «неправильної». «Ще зразу готували мене на противагу Драчу, Вінграновському і К°, а я хитнувся в інший бік» [1, с. 67]. Оте «хитання в інший бік», негаразди із друком викликали спротив Мамайсура, адже стало зрозуміло, що майже неможливо донести до читача найважливіше, задля чого варто жити й працювати. Спілкування з однодумцями, особливо зі Світличним було перервано арештом останнього, атмосферою «заморозків», які прийшли на зміну «відлизи», хвороба, відчай, репресії спричинили до того, що Мамайсур зник з літературного обрію: «після антиукраїнських погромів 1972 року про нього забули» [5, с. 591].

Та час – великий і справедливий (сподіваймось на це!) суддя, який кожному визначає його місце, повертаючи все на кола свої. Повертається до нас і ім'я Б. Мамайсура.

Поезія цього митця строго індивідуальна, із присмаком ліричної іронії, яка інколи набуває гейнівського характеру (Гейне – улюблений поет Мамайсура). Задовго до появи слова «застій», яке ввійшло до обігу політиків, економістів, публіцистів, митця цікавило питання появи цього неоднозначного явища в суспільстві:

*«Геній і злочинство – несумісні».   
 Чом же в нас одвіку так ведеться:   
 Геній що сказав – то це вже й правда,   
 Геній що зробив – суда немає.   
 Геній що подумав – так і є –   
 Геній – бог, нема над ним бога!   
 То якого ж вам і ще злочинства? [1, с. 75].*

Неприйняття дійсності зумовлене наявністю хоч і нечіткого, але вимогливого громадянського та духовного ідеалу і поетичним максималізмом, який часом обертався брутальністю до реальної людини, найчастіше рахунком до самого себе:

*Ми жертви свого безсилля,   
 Руки геть повикручувані,   
 І в горло загнано чіп –   
 Найдубовіший у цілому світі,   
 І дубовість його – заразлива...   
 Почуваєте? [1, с. 73].*

Громадянська лірика Мамайсура вражає гострим відчуттям проблем сучасного авторів світу, викликає гостру реакцію, примушує сперечатися, задумуватися над тим, що ж заважає жити в нормальному цивілізованому світі:

*А дійсність повна парадоксів:   
 Хоч як та правда не пищить, –   
 Охороня вождів і досі   
 Слухняних мрій надійний щит.   
 А ми розмахуєм думками   
 Чи планів плетемо тини, –   
 Немов і з нас не втнуть те ж саме   
 Богів сьогоднішніх чини [5, с. 597].*

Актуальність рядків не викликає сумніву! Твори Мамайсура свідчать, що він досить реально дивився на речі, орієнтувався в обставинах, умів швидко реагувати на реалії оточуючого світу, передбачав пригніченість, розчарування людей в сьогоденні.

«Цікавий феномен – поетична мова Бориса Мамайсура. Його лексика, конструкція фрази, синтаксис, стилістика – це принципове випадання з традиційного українського поетизму й милозвуччя, з гладкопису й норми» [1, с. 69], що зумовлене небажанням митця відмовитися від свого «невиправленого» мовлення, являючи світові якісну своєрідність поетичного самоствердження. Автор намагався підкорити читача, відсторонюючи його від «книшноепітетної» поезії, запропонувавши альтернативний спосіб художнього мислення, який базувався на максимально індивідуалізованій системі образного самови-



раження. Основним елементом цієї системи іноді була свідомо укладена поетична мова, завдяки якій передано поняття реальності:

*Вишкребки натхнення вихаркую з серця,  
Душею-підшовою човгаю об асфальт.  
По строфах розгулюють рідні сестри –  
Вічна правда й безсмертна фальш [1, с. 73].*

Навмисна деканонізація поетики, гротеск, внутрішнє відштовхування від благопристойності (як не згадати «Гратовані сонети» І. Світличного), навмисна прозаїчність поезії (Тиняюсь, куди вітер понесе / Із перспективою: як гигну десь-то/ Зариють, як собаку, та й усе) дають підстави говорити, що Мамайсур міг бути предтечею поетів кінця ХХ століття, зокрема «бубабістів» чи групи «ЛуГоСад».

Одна з провідних тем творчості поета – тема самотності, неприкаяності людини у світі, де панує бездуховність. Щодень ми, того не усвідомлюючи, ставимо себе перед вибором і рано чи пізно маємо відповідати за нього. Духовний вибір побудований на протиставленні суєти, псевдодіяльності, цинізму, лакейства – і справжнього життя з його моральними критеріями і відповідальністю. Особиста депресія не завадила Мамайсуре звернутися до нащадків, недалеких і тих, хто житиме через багато років:

*Хто ви, що прийдете за нами?  
Яких натворите пісень? [5, с. 596].*

Автора хвилювало... «з нас, батьків, – кого читати / Вожді вам ваші піднесуть?» А у свідомості – що чекає його, невдачу, хвору людину, накриту хвилею зневіри: чи вдасться колись щось змінити в цьому ідеологічному зацементованому суспільстві? Хто зна, що, які думки породжувала самотність, незреалізованість поетичного таланту:

*Блаженна смерте! Де ти забарилась?  
Прийди нарешті до свого раба!  
О, чим віддячу я тому за милість,  
Хто дерево життя мого зруба? [1, с. 71].*

**Висновки.** Помер Б. Мамайсур 19 жовтня 2003 року у Хмельницькому, де й похований. Невелика кількісно, але вагома якісно, творча спадщина Б. Мамайсуре досить чітко малює основні штрихи внутрішнього життя покоління шістдесятників і психологію цієї доби. У тому найбільша її цінність для нас, бо й сьогодні вона звучить актуально: до нас промовляє митець непримиренний до фальшу, бездуховності, руйнації морально-етичних канонів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Боян: Поезія – 93: Збірник / Упорядник Л. В. Голота, В. І. Міщенко. – К. : Український письменник, 1993. – 207 с.
2. Касьянов Георгій. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 1980-х років. – К. : Либідь, 1995. – 224 с.
3. Мачківський М. Згадаймо всіх – поіменно // «Літературна Україна» – 2008. – 20 листопада. – С. 5.
4. Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія – проза – критика. Вид. друге перероблене і доповнене. Упорядк., вступні статті і біографічні довідки Івана Кошелівця. – Мюнхен, «Сучасність», 1974. – 701 с.
5. Слобожанська яса: Антологія громадянської лірики кінця ХVІІ – початку ХХІ століття / Упоряд. та ред. В. С. Бойка, передмова Л. В. Ушкалова. – Х. : Майдан, 2006. – 1008 с.

УДК 811.161.2'373.43

Зоряна Шостюк

## НЕОЛОГІЧНА ЛЕКСИКА ДМИТРА ПАВЛИЧКА ЯК ЧАСТИНА СЛОВОТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

*У статті проаналізовано семантику і стилістичні функції одиниць індивідуально-авторської лексичної номінації в поезії Дмитра Павличка. Описано основні лексико-семантичні групи іменникових і прикметникових новотворів. Досліджено причини появи інновацій у поетичному тексті.*

**Ключові слова:** авторський лексичний новотвір, інновація, лексико-семантична група, семантика.

*У статье проанализированы проанализированы семантика и стилистические функции единиц индивидуально-авторской лексической номинации в поэзии Дмитрия Павлычко. Описаны основные лексико-семантические группы окказиональных имен существительных и имен прилагательных. Исследованы причины появления инноваций в поэтическом тексте.*

**Ключевые слова:** авторское лексическое новообразование, инновация, лексико-семантическая группа, семантика.

*In the article analyzed semantic and stylistic peculiarities of individually author lexical nominations in the texts by Dmytro Pavlychko. The main lexical-semantic groups of new-formations have been described. The motives of innovation coinage in the poetic texts have been researched.*

**Key words:** author's new-formation, innovation, lexical-semantic group, semantic.

Мова – як живий організм: народжується, живе, розвивається і навіть інколи помирає. Одним із найважливіших джерел, які постійно живлять й урізноманітнюють мову, є номінативна діяльність її носіїв, тобто створення мовцями нових слів для позначення нових предметів і явищ дійсності. У мовознавстві такі слова прийнято називати неологізмами. Активний процес появи авторських інновацій в українській мові спричинений низкою позамовних чинників. Зокрема, така ситуація стимулювалася небувалими змінами в суспільно-політичному, культурному і духовному житті України.

Художня література чи не найбільшою мірою сприяє збагаченню лексичного складу мови, спричинює його розмаїття – стилістичне, тематичне тощо. Багато українських письменників виявили себе справжніми експериментаторами: використовуючи широкі можливості мови, вони створили власні неповторні словесні шедеври. Шукаючи нові образи для передачі власного бачення тих чи інших подій, літератори намагалися влучно їх схарактеризувати. Так виникали нові слова, що у певному контексті були більш виразними та емоційними.

Упродовж останніх років фахівці значну увагу приділяють вивченню та дослідженню авторських лексичних новотворів (Г. М. Вокальчук, Н. В. Гаврилюк, Н. І. Вовчук, Р. Ю. Намітикова, Ж. В. Колоїз та ін.). Слід зазначити, що словниковий склад української мови інтенсивно поповнився неологізмами у XX столітті. Поети-шістдесятники шукали нових віршованих форм, творили оригінальні номінативні одиниці, щоб звернути увагу читачів на те, про що вони писали. Це давало змогу поетам утвердити свої твори як довговічні. Кожен автор намагався віднайти або створити слова, які, на його думку, сприяли б кращому розумінню тексту.

**Мета статті** полягає в аналізі семантико-стилістичних особливостей неологізмів, зафіксованих в ідіолекті Дмитра Павличка, з'ясуванні основних лексико-семантичних груп іменникових та прикметникових новотворів.

Поява авторських номінацій у поетичному тексті зумовлена, на думку І.Т. Принцевського, переважно впливом технічного фактора, пов'язаного з потребами віршованого мовлення [1, с. 11].

Завданням індивідуально-авторських новотворів є відображення щоденної дійсності у небанальній формі; мета їх використання полягає також у яскравішому відтворенні почуттів і думок людини, у точнішому описі пейзажу чи звуку тощо, напр.: *Вишневоокі мальви – як дівчата* [3, с. 194].

Наприклад, Гео Шкурупій у праці «Чому ми завжди на барикадах» зазначав: «Коли ми пишемо вірші, ми мусимо... надати їм нового оформлення, щоб вони не здавалися переписаними в когось і лише підновленими новими настроями, новим змістом. Широке поле для винахідництва дозволить нам створити нові речі, корисніші за перероблювання та реставрацію» [7, с. 34].

Створюючи неологізми, автор окреслює особистий світ зв'язків між словами, передаючи своє осмислення деяких лексем, поет допомагає нам глибше проникнути в структуру семантики слова. В окказіоналізмах ми бачимо приховані виразні можливості лексем, їх семантичний потенціал. Створення неологічної лексики засновано, на наш погляд, на здатності поета помічати «приховані» властивості

відображуваного предмета або явища. Індивідуально-авторські значення слова розширюють естетичні резерви мови, збагачують її поетику.

У поетичному словнику Дмитра Павличка налічується понад 125 okazіональних утворень, що представлені різними частинами мови. Серед неологічної лексики зафіксовані okazіональні іменники, прикметники, дієслова та прислівники.

Д. Павличко надавав перевагу конкретним образам та їх характеристиці. Саме тому найчастіше уживаними є okazіоналізми, що представлені іменниками та прикметниками. Автор використовує це для яскравішого емоційно-експресивного забарвлення твору, що дає змогу підкреслити думки та почуття поета і, звичайно, привернути увагу до сказаного (*подзвіння, безоболоччя, маревіння, антисвіт*).

Серед іменникових okazіональних утворень Д. Павличка можемо виокремити такі характерні тематичні групи новотворів із погляду їхньої конкретної семантики та з урахуванням специфіки функціонування у контексті: назви осіб: *ангел-сповістун, гранослов, стервожер, звитяжець-маг*, назви істот: *жайворониця, хроб, олень-злоторіг*, назви фізичного стану особи: *вдуріння, безоболоччя*, назви частин тіла: *фара-око, око-зоряниця, антисерце*, назви рослин і їх частин: *берізка-янголиця*, назви елементів ландшафту: *кривулька-доріжка, дорога-путь, мокравіна, болота вина*, назви явищ природи: *гроза-хмаролом*, психічні, фізичні, фізіологічні стани особи: *думка-ластів'я, блискавка-мисль, маревіння, блискотіння*, назва споруд та приміщень: *шибениця-розп'яття*, назви витворів інтелектуальної діяльності: *пісня-мова*, назви дій, процесів та їх результатів: *зацлюб, ловитва-біганина*, назви звукових явищ: *дзвінь, подзвіння*.

Цікавим є синонімічний до узуального іменника «марево» новотвір *маревіння*, що надає номінації зменшено-пестливого значення і створює відповідний настрій у поезії. Схожою є неолексема *сніження*, що також слугує виразником ніжного ставлення до обговорюваного у тексті.

Семантично простим є okazіоналізм *вдуріння*. Зазначений композит є зрозумілим, оскільки утворений від узуального дієслова «вдуріти» (усічення основи та суфіксація). Тобто автор, щоб привернути увагу до загальноновживаного означення робить його частково зменшено-пестливим.

У поетичному словнику Д. Павличка вагомий клас формують okazіональні прикметники. Їх роль у мові поета особлива: саме завдяки прикметниковим неологізмам текст перетворюється на витвір мистецтва і звичайні, буденні слова та реалії набувають нового, яскравого та оригінального забарвлення.

Okazіональні прикметники Д. Павличко використовує, щоб підкреслити, індивідуалізувати та конкретизувати все те, що називають іменниками. Вони використовуються як епітети, що мають привернути увагу читача до описуваного і точніше вказати на певну якість чи ознаку. Вони не лише характеризують, а й уточнюють ознаки предметів, явищ, понять: *антеннолюбий, блакитнозорий, вогнистий, всеможний, опсявірений*.

Серед прикметникових okazіональних утворень численну групу становить розряд якісних, що характеризують предмет за зовнішніми і внутрішніми ознаками: *антеннолюбий, злочинно-гречний, наскронний, злаязкий*.

Частина прикметникових новотворів є колірними епітетами, що виконують функцію яскравого словесно-зображального засобу у відтворенні картин природи, у створенні влучних характеристик персонажів. Такі прикметники дозволяють змалювати реалії зримими і яскравими: *вогневоокий, вогнетілий, блакитнозорий, злотний*.

Серед відносних прикметників виділяємо номінацій, в основу яких покладено наступні ознаки денотатів: темпоральна ознака: *пізньооспілий, звечорілий*, призначення: *свободоносний, витвирезно-мстивий*, відношення до дії: *дзвонливий, ненаситинний, всетворячий*, відношення до матеріалу: *клоччяний, камінно-золотий*.

Отже, відносні прикметники є носіями лексико-семантичних значень, які виникли на основі значень лексем, об'єднаних у ряди за спільною семантичною функцією: відтворювати формами ад'єктива позамовну дійсність.

Прикметникові okazіональні утворення виконують функцію експресивності. Хоча одночасно несуть інформативно-називну функцію, позначаючи економніше, лаконічніше те, що виражають атрибутивні словосполучення, на основі яких утворені композити: «*Писав я ці сонети восени / В подільському селі на Тернопіллі. / Мав яблука чи груші пізньооспілі. / В снігу коливалися вони*» [3, с. 198].

Експресивність новотворів посилюється за рахунок їхньої метафоричності, яку можна вважати їхньою не менш важливою функцією [2, с. 77]. Метафоричність може бути властива одній з основ або обома основам у складному прикметнику: *витвирезно-мстивий, невинно-хтивий*. У запропонованих прикладах більша увага акцентується на компонентах «мстивий» та «хтивий», а друга лексема лише підсилює значення прикметника.

Інколи для визначення семантики АЛН його потрібно порівнювати з узуальною лексикою. Адже всі новотвори є відображенням реальності. Наприклад: «*Високе небо творчості, / Ти повне ластівчості...*» [3, с. 114]. Зрозуміти, що автор мав на увазі читач може, порівнявши його із узуальним «жіночність». Таке зіставлення спрямоване на певну експресивно-емоційну оцінку: навіює ніжність. Тобто лише у порівнянні розкривається суть АЛН. Наприклад, прикметниковий новотвір *вишневоокий* є схожим до

таких загальновживаних слів як «синьоокий», «кароокий». Оскільки в контексті okazionalne утворення використовується на позначення ознаки рослини, що порівнюється з дівчиною, то застосовують номінацію кольору мальви (вишневі) та частини тіла людини (очі). У результаті маємо: «...*вишневооки мальви – як дівчата*» [3, с. 194].

Аналогічним є okazionalizm *мудроокий*. Окрім номінації «око», що є частиною тіла людини, Д. Павличко використовує й іншу – «мудрий». Цей прикметник також вживається на позначення ознаки особи. Новотвір має прозору семантику, що вказує на мудрість та досвід того, у значенні до кого вживається неологізм: «...*Оцей молодець мудроокий...*» [3, с. 132].

У мові поезії значення слова навіть у конкретному вживанні ніколи не буває замкнутим. Крім свого лексичного значення, в якому узагальнюється розуміння явища чи предмета, слово може викликати різноманітні асоціації, смислові та емоційні відголоски. Тобто мати багатогранну семантику.

Неологізм *дзвонковитий* поєднує у собі лексеми з різним експресивним забарвленням. Перша частина слова утворена від прикметника «дзвінкий», що вживається як в літературній, так і в розмовній лексиці, а друга містить у собі кореневу основу дієслова «вити», що може застосовуватися із негативним забарвленням. Якщо розглянути контекст, у якому вжито неолексему («...*Я ж над тобою спинюся в блакиті, / Співи свої розпочну дзвонковиті*» [3, с. 319]), то можемо зазначити, що автор поєднує семантичне значення ознаки звучності («дзвінкий») та голосіння чи плачу («вити»).

Okazionalne утворення *наготний* є синонімічним до загальновживаного «нагий». Введення новотвору в поетичний контекст зумовлене прагненням Д. Павличка надати більшої динаміки віршу: «*А ти ішла наготна і боса...*» [4, с. 387].

Неологізм *спочатівська* можна розглядати двояко. Оскільки він вживається у словосполученні «... *людьми спочатівська дорога*», то можна говорити про його схожість із загальновживаним «стоптанна» (дорога). А також його можна розглядати як утворення від словосполучення почата дорога.

Що ж до інших частин мови, то вони представлені невеликою кількістю одиниць. Це свідчить про те, що Д. Павличко більшу увагу приділяв номінативним словам та їх ознакам. Хоча дієслівні та прислівникові okazionalne утворення є надзвичайно цікавими та оригінальними.

Візьмемо для прикладу дієслівний новотвір *вкліцитись*: *Як у людину вкліцилась підлотах* [5, с. 127].

Він вирізняється не лише оригінальністю творення, а й насиченістю дії, яку пояснює, образністю.

Доволі вдалим є і прислівникові новотвори: *нелегкома, навстріть, навперестрін, здалік, навдогоду*.

Проте інколи читач може розуміти новотвір не у зовсім правильному аспекті. Адже кожен індивід має своє уявлення про щось та власні асоціативні зв'язки. Тому його думка може не збігатися з головним значенням новотвору. Кожному індивідові, як зауважує Г. М. Степанов, притаманне власне значення мови, власне коло асоціацій і, до того ж, акт мовленнєвої діяльності завжди здійснюється в різних умовах [6, с. 14].

Отже, не залежно від частиномовної приналежності неологічна лексика автора відзначається семантичним різноманіттям та новизною. Усі авторські номінації є далеко неоднорідними. Одні з них представлені значно ширше, а інші – мають невелику кількість одиниць, хоча, незалежно від кількості, якість кожного із okazionalne утворень є доволі високою і оригінальною. Що і формує ідіостиль письменника.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Вокальчук Г. М. «Я – беззразковості поет» (словотворчість Михайля Семенка) : [монографія] / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2006. – 201 с.
2. Намитокова Р. Ю. Авторские неологизмы: словообразовательный аспект / Р. Ю. Намитокова. – Ростов-на-Дону : Изд-во Рост. ун-та, 1986. – 156 с.
3. Павличко Д. В. Вогнище : [поезії] / Д. В. Павличко. – К. : Радянський письменник, 1979. – 75 с.
4. Павличко Д. В. Сонети : [світовий сонет] / Д. В. Павличко – К. : Генеза, 2004 – 536 с.
5. Словацький Юліуш Срібний міф України : [поезії. поеми. драми] / Юліуш Словацький. – Львів : Світ, 2005. – 304 с.
6. Степанов Г. М. Неологизмы в теории и практике современной лексикографии (на материале русских и английских словарей новых слов) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / 10.02.19 / Г. М. Степанов. – М. : МГУ им. М.В.Ломоносова, 1983. – 21 с.
7. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах / Г. Шкурупій // Нова генерація. – 1927. – № 2. – С. 30–34.



УДК 821.161.2-1.09

Марія Черняєва

## ЦИТАТА ЯК ФОРМА МІЖТЕКСТОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ Б. ОЛІЙНИКА)

*Визначено статус цитати як форми міжтекстової комунікації у площинах інтертекстуальності та паратекстуальності, механізму реалізації зв'язку лірики Б. Олійника з українською та світовою культурною традицією. Також у статті досліджено функції та типологію цитат, особливості їх вияву у ліричних текстах Б. Олійника.*

**Ключові слова:** інтертекстуальність, міжтекстова взаємодія, паратекстуальність, лірика, цитата.

*Определен статус цитаты как формы межтекстовой коммуникации в плоскостях интертекстуальности и паратекстуальности, механизма реализации связи лирики Б. Олейника с украинской и мировой культурной традицией. Также в статье исследованы функции и типология цитат, особенности их проявления в лирических текстах Б. Олейника.*

**Ключевые слова:** интертекстуальность, межтекстовое взаимодействие, паратекстуальность, лирика, цитата.

*In this article there was defined the position of the quotation as it is a mean of intertextual communication in intertextuality and of paratextuality and tie of realization Oliyuk's lyrics between the ukrainian and universal cultural tradition. Also the article deals with the functions and typology of quotations, their peculiarities in manifestation of Oliyuk's lyrical texts.*

**Key words:** intertextuality, intertextual interaction, paratextual, lyrics, quotation.

**Постановка проблеми.** М. Бахтін у праці «Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості» (1924) уперше у літературознавчій практиці пояснив залежність появи нового тексту від попередніх літературних здобутків, розробив концепцію внутрішньої діалогічності тексту, пояснюючи це явище взаємодією «свого» і «чужого» слова. Теоретики постструктуралізму згодом визначили світ як універсальний поліфонічний текст, безліч семантичних значень якого у мовній площині зумовлює появу безкінечності нових текстів, постійно створюваних на перетині попередніх. Розвиваючи і осмислюючи концепцію діалогічності та вчення М. Бахтіна про «чуже слово», Ю. Крістева доходить висновку, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – це вбирання і трансформація будь-якого іншого тексту» [7, с. 429].

Відтак подальше вивчення міжтекстової взаємодії порушило проблему інтертекстуальних зв'язків і форм, однією з яких є цитата. «Текст зітканий з цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [1, с. 388], і кожне джерело насичує новий текст своїми смислами, кодами, формулами, розуміння яких є ключем до глибокого аналізу художнього твору. Проте різним є функціонування слова у поетичному і прозовому текстах. Враховуючи те, що «матерія вірша забезпечує цитаті більше місце у текстовій структурі, ніж у прозі» [3, с. 30], вважаємо доцільним здійснити спробу дослідження різновидів та функцій цитати у поетичному тексті.

Зокрема, важливе місце займає ця форма міжтекстової комунікації у ліриці Б. Олійника. Систематичне і ґрунтовне дослідження функціонування цитати у поетичному доробку майстра дозволить зробити значний крок у створенні єдиного інтертекстуального поля його творів.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Звернення до постаті гуманіста, мораліста, патріота і поета-академіка Б. Олійника зумовлене його непересічною роллю у культурному і політичному житті України.

Творчості Б.Олійника у минулому столітті присвячені монографічні дослідження М. Ільницького, Г. Клочка, В. Моренця. Наявні сучасні розвідки найчастіше представлені літературно-критичними статтями (Г. Витрикул, Я. Голобородько, П. Іванишин, М. Кудрявцев, Т. Салига, О. Хоменко та ін.). Уперше звернула увагу на інтертекстуальні елементи у поезії Б. Олійника Л. Бублейник. Науковці часто приділяють увагу поету і публіцисту здебільшого у контексті вивчення творчості шістдесятників, вісімдесятників та сучасників.

Проте вивчення процесів інтертекстуальності у поезії є об'єктом зацікавлення багатьох сучасних дослідників, а саме Л. Золотоноші, А. Мойсієнка, С. Негодяєвої, І. Пономаренка, В. Просолової, О. Пухонської та ін.

**Мета статті** – аналіз типів цитати та особливостей її функціонування як форми міжтекстової взаємодії у ліриці Б. Олійника різних років.

**Виклад основного матеріалу.** Актуальною стала проблема виокремлення форм інтертекстуальності. Так, М. Ільницький та В. Будний нараховують їх аж дев'ять: «алюзія і ремінісценція, парафраза, цитата, колаж, пастіш, пародія, травестія, стилізація» [6, с. 216], хоча на практиці їх доволі складно розрізнити. М. Шаповал звертає увагу на труднощі у розмежуванні обсягу понять трьох найчастіше аналізованих науковцями форм інтертекстуальності: цитати, алюзії і ремінісценції. «...На сьогодні кожен з цих термінів претендує на родову позицію щодо інших видових назв» [13, с. 339].

Лексикографічні джерела (як мовознавчі, так і літературознавчі) подають визначення цитати приблизно однаково. Наприклад, із енциклопедії «Українська мова» цитата – це «дослівно наведений у мовленні уривок якогось тексту чи точно відтворений вислів якоїсь особи» [11, с. 784]; мовознавчий підхід у формулюванні визначення спостерігаємо і у «Літературознавчій енциклопедії»: «цитата – дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань та з посиланням на авторитетне джерело...» [8, с. 571]. Проте таке тлумачення терміна придатне лише для наукового стилю мови, у художньому тексті (тим більше – поетичному) автору надзвичайно важко, а часом і неможливо навести цитату дослівно, з маркованим відсиланням до першоджерела.

В аспекті вивчення цитати ситуація ускладнюється ще й тим, що під впливом бахтінської теорії діалогічності російські літературознавці цитатою стали називати будь-яку міжтекстову взаємодію, «чуже слово» у авторському тексті (З. Минц, Г. Левінтон, І. Смирнов). «Цитатою може бути практично будь-який елемент поетичної структури (слово або група слів, віршовий розмір, заголовок, фонемний ряд тощо), який у певній ситуації усвідомлюється як той, що одночасно належить і авторському тексту (є «своїм» словом), і тексту попередньому, «чужому», не-авторському тексту, із якого цей елемент попередньо узятो («чуже» слово)» [5, с. 31]. Але на таких позиціях можна розглядати і інші інтертекстуальні форми, які, у широкому розумінні, теж можуть у різних виявах належати і претексту (тексту-попереднику), і новоствореному авторському тексту.

На нашу думку, найбільш точним і зручним для практичного використання при аналізі тексту художнього твору на сьогодні є робоче визначення Н. Фатєєвої, тому вслід за нею цитатою називатимемо «відтворення двох і більше компонентів тексту-донора із власною предикацією» [12, с. 122], із уточненням М. Шаповал, «зі збереженням предикації встановленої у претексті, щодо якої може варіюватись виявленість інтертекстуального зв'язку від точної атрибуції до навмисної закодованості» [13, с. 341].

Проблемним сьогодні є і питання типології цитат. Так, російська дослідниця К. Козицька окреслює чотири найважливіші, на її думку, критерії, які дозволяють класифікувати цитату відповідно до її місця у творі та зв'язку із претекстом: упізнаваність / непізнаваність, експліцитність / імпліцитність, точність / неточність, свідомість (інтенціональність) / несвідомість цитування [5, с. 33]. Серед експліцитних цитат дослідниця виділяє: 1) цитати, що супроводжуються маркером (сигналом цитування); 2) цитати-імена та перефразові найменування; 3) епіграфи та посвяти. Згадаємо у цьому контексті класифікацію авторитетного французького ученого Ж. Женетта, який запропонував п'ять різних типів взаємодії текстів: інтертекстуальність (співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії, ремінісценції тощо), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели післямови тощо), метатекстуальність (текст, що коментує попередній текст), гіпертекстуальність (пародійне відношення між гіпотекстом (попереднім) і гіпертекстом (пізнішим) та архітекстуальність (відношення тексту до жанрового коду). Згідно з цим, відношення «епіграф-текст», за Ж. Женеттом, доцільніше розглядати у межах паратекстуальності. Такий підхід спостерігаємо у монографії Н. Фатєєвої «Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів».

М. Ільницький та В. Будний, вважаючи всі форми інтертексту похідними від цитати, виділяють у залежності від місцезнаходження передтекстові (епіграф), внутрішньотекстові (цитування мовлення персонажів у авторській мові) і міжтекстові цитати (чужі висловлювання, які часто вводяться без посилань і лапок у зумисне зміненій формі) [6, с. 195]. До міжтекстових цитат науковці відносять невластиву пряму мову, парафразу, алюзію, ремінісценцію, стилізацію, травестію, пародію. Але усі ці форми (окрім невластивої прямої мови) дослідники, як уже зазначалося, відносять також до окремих форм інтертекстуальності, тому така класифікація, на нашу думку, потребує уточнення.

Г. Сюта на матеріалі діаспорного поетичного тексту визначає такі типи цитати як компонента інтертекстуальності: структурні (заголовки, епіграфи, текстові повтори), лексичні, або експліковані (точкові і розгорнуті), семантичні, або імпліковані, метрико-ритмічні (метр, рима, ритм, цитатні звукові ряди). Дослідниця дає цитаті визначення «функціонально-стилістичного коду, який репрезентує відкритість авторського мовомислення, його спрямованість на універсум культури» [10, с. 154], і саме таке розуміння терміна зумовлює типологію цитати Г. Сюти у поетичному тексті.

Хоча нами наведено не усі класифікації цитат, а лише найбільш поширені з них у науковому обігу, спостерігаємо, що дискусія стосовно цього питання триває. Проблема насамперед у різному розумінні поняття цитати у художньому тексті, що й породжує абсолютно несхожі одна на одну авторські типології цієї форми інтертекстуальності. На нашу думку, найточніше особливості цитати у художньому

тексті можна розглянути на основі класифікації Н. Фатєєвої, якої і будемо дотримуватися у нашому дослідженні.

Як уже зазначалося, у поезії важко адаптувати цитату з прямим відсиланням до претексту (точною атрибуцією), складно і зберегти тотожність відтворення зразка. Ліричний твір має певний ритм, риму, віршовий розмір, які часто абсолютно відрізняються від тексту першоджерела (як поетичного, так і прозового). Проте це не говорить про абсолютну монологічність цього літературного роду та неможливість присутності у ньому інших суб'єктів. «Лірика – це можливість побачити і почути себе зсередини емоційними очима і в емоційному голосі *іншим* (курсив автора. – М. Ч.): я чую себе в іншому, з іншими і для інших» [2, с. 148]. «Своє слово», за М. Бахтіним, на всіх своїх шляхах вступає у взаємодію з «чужим», яке збагачує авторський текст чужими смислами. «Цитата є знаком іншої смислової позиції, у діалозі з якою (полеміці, переакцентуванні, будь-якій взаємодії) самостверджується позиція автора...» [5, с. 14], до того ж кінцевий результат взаємодії – авторське слово у тексті – сприймається одночасно і як «чуже», і як «своє».

Розглядаючи цитату в площинах атрибутивності і тотожності відтворення претексту, звертаємо увагу також на впізнаваність / невідомість цієї форми інтертекстуальності, що залежить від особливостей читацької рецепції.

Лірика Б. Олійника дозволяє розглянути різні типи цитат. Цитати з атрибуцією автор використовує зовсім рідко. Так, перекладну цитату з частковою атрибуцією спостерігаємо у поемі-мініатюрі (визначення Б. Олійника) «Очі». Лікар-окуліст мандрує сторінками пам'яті, згадуючи кохання, якому, очевидно, так і не пощастило здійснитися. Б. Олійник повертає читача з ліричним героєм до реальності: А тепер: «Голова стала білою», – / *Хтось зітхає старим романом / І лежать твої роки віялом / На дугою вигнутих трасах* [4, с. 30]. Натяк на жанрову специфіку претексту відсилає уважного читача до романсу кіногероя Рощина (слова М. Дорізо, музика М. Богословського) з радянського кінофільму «Різнi долі»: *Голова стала білою, / Что с ней я поделаю?* Ліричний герой романсу схожий із ліричним героєм Б. Олійника: він жалкує про вже пройдені роки, зустрічаючи юну дівчину, що полонила його серце. Та якщо у поемі-мініатюрі «Очі» увага сфокусована на життя лікаря-окуліста, образ дівчини тут зумисне наче опускається, то романс якраз його частково розкриває, дозволяє глибше зрозуміти внутрішню трагедію ліричного героя Б. Олійника, наче домалювати певні штрихи до образу. Власне, таке використання цитати дозволяє говорити і про інтермедіальність (явище комунікації літератури з іншими видами мистецтва), оскільки через романс Рощина на текст Б. Олійника впливає і сам кінофільм.

Подібну функцію збагачення авторського образу новими смислами виконує перекладна цитата з частковою атрибуцією у поезії «Кінь». Присвята К. Кулієву, твори якого сам Б. Олійник неодноразово перекладав, дозволяє впізнати у тексті ліричного твору рядки балкарського поета, марковані лапками: *Ярим, віщим огнем в горобину югу / Освітило слова до єства, до ядра: / «Чорний кінь умирає на білім снігу...» / Чорний кінь на снігу вмира* [4, с. 135]. Звісно, цитата у перекладі не може бути відтворена буквально, але максимальне збереження смислів претексту дозволяє говорити про інтертекстуальний зв'язок іншомовного твору і новоствореного тексту. Образ шляхетного коня К. Кулієва, якому довелося зустрітися зі смертю, посередництвом цитування знаходить своє продовження у інтерпретації Б. Олійника. Поет намагається пояснити причину смерті коня: він собою закрив від кулі ворона – вірного друга, якому тепер належить сплатити борг вбивці. Тема трагічної безповоротної смерті поезії «Чорний кінь умирає на білім снігу» К. Кулієва збагачується темою братської самопожертви і помсти у розумінні Б. Олійника, засвідчуючи інтертекстуальний зв'язок двох творів.

Неодноразово Б. Олійник у своїй творчості звертається до загальновідомого напису на могилі Г. Сковороди. Так, у ліричному зверненні «Зацний філософе Григорію Савичу» автор підкреслює цитату з атрибуцією і тотожним відтворенням зразка не тільки маркером – лапками, а й сам наголошує на цитуванні тексту: *Ми, звичайно, воздаємо Вам належне / За те, що зуміли втекти / в безмежне з буденного содому. / («Світ ловив мене, але не впіймав», – / цитую. Забув, щоправда, з якого тому)* [4, с. 235]. Проте викликає питання джерела цитування: ніби граючи, Б. Олійник відсилає реципієнта до псевдоджерела претексту, можливо, з метою викликати у інтелектуалізованого читача підвищену зацікавленість, спонукаючи до діалогу. Автор й іронічно переосмислює претекст: *Та зауважу при тому: добре було, батьку, / втікати із саквами, коли світ ганявся за Вами / ...волами!* [4, с. 235]. Напис на могилі знаходить алюзійне відображення і у циклі «Сковорода і світ», ніби перешкоджаючи намірам Олексія Розумовського: *Ще намагатиметься фаворит, / Упавши в малоруські сентименти, / Зманими земляка у позументи, / Але його не упіймає світ!* [4, с. 149].

Частіше у ліриці Б. Олійник використовує цитати без атрибуції, які розраховані на обізнаність читача. Звісно, «упізнаваність приналежності цитати, тому чи іншому джерелу, віднесеність до нього є необхідною умовою її функціонування в авторському тексті» [5, с. 34]. Якщо в тексті цитату не впізнати, не виявити інтертекстуальний зв'язок, втрачається можливість зрозуміти авторський задум повністю, оскільки цитата з претексту до архетексту приносить нові смисли.



У «Сьогочасній елегії», написаній Б. Олійником вже у часи Незалежності, автор глибоко стурбований подіями в Україні: *Бо, коли од безвиході, здавши пера на лом, / Вже поети у кілери поженуть напролом, / Встане плач над Європою, заголосить Кавказ, – / Постріляємо зопалу і себе ми, і вас* [4, с. 328]. Перебуваючи у «внутрішній окупації» (П. Іванишин) на власній землі, Б. Олійник якраз тут вживає цитату колеги по перу П. Тичини з відомої своїм комуністичним пафосом поезії «Партія веде» (повної капітуляції поета перед тоталітаризмом): *«О прекрасний час, / Неповторний час!»* [4, с. 328]. Маркована лапками цитата у тексті виступає антитезою до слів Б. Олійника, до того ж її сильна позиція у кінці твору дозволяє досягти автору крайньої напруги. «Будучи носієм груп смислів текста-джерела, цитата у авторському тексті стає елементом нової структури, вступає у взаємодію із іншими, суто авторськими елементами і, таким чином, бере участь у формуванні загального смислу художнього вислову» [5, с. 85].

Б. Олійник часто звертається до творчості Т. Шевченка як до авторитетного, сакрального тексту. Апелюючи до циклу «В казематі»: *Свою Україну любіть, / Любіть її... Во время люте, / В останню тяжкую минуту / За неї Господа моліть* [14, с. 20], Б. Олійник цитує Кобзаря у поезії «Гуляє панство»: *Над Україною «во время люте», / Коли Солдат Великої війни Упроголодь збуває ордени, / – Такі гримлять загонисті салюти, / Немов чума гостює в сатани! / <...> В очах питання важко визріва: / – По кому ж так заходяться салюти / Над Україною «во время люте»?* [4, с. 336]. Читач замислюється над алогізмом дійсності: у найтяжчі часи заповідь Т. Шевченка не виконується, а, навпаки, «новітні владоможці» жирують, забуваючи і про народ, і про свій обов'язок берегти Україну. Саме цитатою на цьому наголошує Б. Олійник, вживаючи її знов у сильній позиції (кільцева композиція твору), виділяє маркером (лапками) та навіть відокремлює цитовану частину, виносячи її на окремий рядок. Останнім акордом звучить цитата з послання «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка у прозово-поетичній посвяті «Олесеві Гончару»: *І чужому навчайтесь, / І свого не цурайтесь* [4, с. 255]. О. Пухонська зазначає: «якщо із певних причин читач не бачить «чужого» слова в авторському, не усвідомлює його як цитату, для нього не відбувається прирощення змісту» [9, с. 21]. Очевидно, автор не сумнівається в обізнаності реципієнта, бо вживає цитату дослівно і без жодного маркера, а сильною позицією в кінці твору поет лише підкреслює її значення.

Без атрибуції Б. Олійник використовує і «коммеморати» (Н. Семенова) – цитати із загальновідомих текстів: *І відступає туга з-перед серця, / І щастя молитъ: «Зупинися, мить!» / І варто жити і прагнути безсмертя, / Коли є смерть, яку не підкупить* («Похвала непідкупній») [4, с. 335]. Джерелом цитати тут є трагедія «Фауст» Й. В. Гете, в якій слова «Зупинися, мить!» є сигналом Мефістофелю до смерті Фауста у момент його абсолютного щастя. Для Б. Олійника смерть – це єдине, що не купується у сьогодинському продажному світі. Переосмислюючи текст Гете, поет радіє хоча б з того, що на смертному одрі людині не стати заручником корупції, у світі ще залишились непідкупні речі, заради цього варто жити.

Всесвітньовідомий вислів Гамлета, героя В. Шекспіра, традиційно асоціюється у Б. Олійника зі здійсненням доленосного рішення: *І піднялося невелике військо / моїх нехитких кроків і бажань. / Так мало їх, і так багато Брутів! / Та пізно важить: бути чи не бути* («То був день середини тижня») [4, с. 102]. Роздуми ліричного героя поезії у ролі третейського судді нагадують монолог Гамлета, цитата лише робить інтертекстуальний зв'язок двох творів більш виразним.

Важливе місце у ліриці Б. Олійника займає біблійний інтертекст. Цитати з Біблії вводяться автором у текст переважно без атрибуції та маркерів, поет переосмислює їх, навіть полемізує з претекстом. Так, у посвяті «Хлібові» Б. Олійник, звеличуючи «зерно благородне», знижує тим самим значення прославлених Ісусом духовних цінностей: *Людина житиме не хлібом єдиним, а кожним словом, що виходить з уст Божих* [Матвій, 4:4]. Поет згадує чорні роки голоду: *Маємо жити, звичайно, не хлібом єдиним, / Та довелось мені бачить в чаду і золі, / Як за одну зачерствілу на камінь хлібину / Згодні віддати все золото на землі* [4, с. 133]. Звичайно, у такому стані людина змінює пріоритети, сприймаючи хліб як засіб виживання, тому не можна не погодитися з Б. Олійником: *Істинно, люди: живемо не хлібом єдиним. / Істинно так... коли маємо хліб на столі* [4, с. 134].

Цитати-заголовки та епіграфи дозволяють говорити про паратекстуальні відношення у творчості поета. Б. Олійник уводить у текст чужі формули-заголовки, які конденсують художній потенціал тексту, що стоїть за ними, і доповнює їх новими поетичними смислами. Поезія «Батьки і діти! Діти і батьки!» [4, с. 63] з перших рядків налаштовує читача на вічну проблему поколінь знакового роману І. Тургенєва. Паратекстуальний зв'язок народних пісень «Ой Хмелю ж мій, Хмелю» та «Розпрягайте, хлопці, коней» легко встановлюється із ліричними творами «Де ж ти, Хмелю?» [4, с. 314] та «Пісня», що починається словами: *Розпрягайте, хлопці, літаки: / Хай-но спочивають, роботячі* [4, с. 210].

Експліцитною цитатою є епіграф у поетичному творі, який має сильну закріплену позицію над текстом після заголовка, і, по суті, є необов'язковим, що наголошує на його значущості. «Через епіграфи автор відкриває зовнішній кордон тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту» [12, с. 141]. Як правило, у тексті епіграф виділяється друкарськими способами та містить посилання на джерело із



вказівкою автора, назви твору – атрибути класичної цитати. Такий тип цитати створює складний образ, розрахований також на сприйняття претексту, з якого епіграф взято. Типовим використання такого прийому є для Б. Олійника. Так, поезія «Як упав же він...» паратекстуально співвідноситься у площинах «заголовок-епіграф-текст» з практично однойменним віршем П. Тичини «Упав же він...». Епіграф «Як упав же він з коня / Та й на білий сніг...» [4, с. 42] стає лейтмотивом нового авторського слова Б. Олійника, який робить спробу «дописати» текст попередника: поет змальовує матір революціонера, що бачить сина при смерті, величезну жагу хлопця до життя (у цьому ж контексті автор цитує народну казку «Телесик», безнадійно прикликаючи на допомогу і тим самим посилюючи емоційну напругу тексту: *Гуси, гуси, гусенята, / Візьміть мене...* [4, с. 42]).

Переосмислює Б. Олійник в епіграфі й слова М. Зерова «... І з черепа п'яного Святослава / П'є вже вино тверезий печеніг» [4, с. 66] («О ви, з одвертим поблиском очей...»). Історична тема неокласика дозволяє Б. Олійнику говорити у цьому контексті про славу героїв свого народу, яка, на жаль, іноді п'янить, що призводить до фатальних наслідків. І така ситуація – абсолютна норма сучасності: *...Та знов на браннім полі / Сп'янілі часом забувають щит, / Зате тверезі рахівниці – ніколи* [4, с. 66]. На основі образу Святослава М. Зерова поет створює типовий образ героя своєї доби.

У результаті доходимо **висновку**, що цитата – одна із важливих форм міжтекстової комунікації у площині інтертекстуальності та паратекстуальності, яка через діалог із претекстом збагачує новими смислами авторський твір. У ліриці Б. Олійника джерелами цитування є фольклор, українська та зарубіжна літератури, біблійні та євангельські тексти, авторські пісні. Автор використовує цитати з атрибуцією / без атрибуції, з тотожним відтворенням зразка / змінени, перекладні цитати. Головна функція цитати у текстах поета – смислотвірна, можливість підключення до авторського тексту тією чи іншою мірою тексту-джерела, який у свідомості Б. Олійника є авторитетним. Претекст посередництвом цитати також може спонукати поета до полеміки. Відтак міжтекстова взаємодія стає поетичною реалізацією складних відношень сучасного поета та культурної традиції людства.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / [Сост. С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бухаркин П. Е. О функции цитаты в повествовательной прозе / П. Е. Бухаркин // Вестник Ленинградского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. – Л. : Ленинградский университет, 1990. – Вып. 3. – С. 29-37.
4. Олійник Б. Вибране : [поезії, поеми] / Борис Олійник / [передм. М. Шевченка]. – К. : Етнос, 2009. – 640 с.
5. Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: [Пособие по спецкурсу] / Е. А. Козицкая. – Тверь: Тверской государственный университет, 1999. – 141 с.
6. Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство : [у 2-х частинах] / М. М. Ільницький, В. В. Будний. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – Ч. 1. Лекційний курс. – 2007. – 208 с.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог і роман / Юлія Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427-457.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
9. Пухонська О. Цитата як форма інтертекстуальності (на прикладі сучасної вітчизняної поезії) / Оксана Пухонська // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Черкаси : ЧНУ, 2012. – № 38 (251). – С. 20-26.
10. Сюта Г. М. Цитата у діаспорному поетичному тексті / Г. М. Сюта // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія «Філологічні науки». – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – Кн. 2. – С. 150-154.
11. Українська мова : Енциклопедія / [Редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк та ін.]. – 2-ге вид., випр. і доп. – К. : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. – 824с.
12. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
13. Шаповал М. Подолання синкретизму у стилістичній інтертекстуальності : розмежування понять цитата, аллюзія, ремінісценція / Мар'яна Шаповал // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Літературознавство / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль : ТНПУ імені В. Гнатюка, 2009. – Вип. 27. – С. 338-344.
14. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поезія 1847-1861. – 784 с.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Акіллі Алесандро** – аспірант Міланського Державного Університету.

**Александрова Галина Андріївна** – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту філології Київського національного державного університету імені Тараса Шевченка.

**Бабій Ірина Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Барабанова Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Бачинська Галина Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського та загального мовознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Боговін Ольга Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

**Бондаренко Галина Іванівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**БІЛОУС Петро Васильович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури і компаративістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Бондар Поліна Едуардівна** – магістрант Донбаського державного педагогічного університету.

**Бондаренко Галина Іванівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Веретюк Тетяна Володимирівна** – викладач кафедри української літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Вешелені Олександр Миколайович** – асистент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Войська Катерина Романівна** – аспірант Львівського національного університету імені І. Франка

**Гавриловська-Задорецька Марина Валентинівна** – аспірант кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Галич Артем Олександрович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Герасимов Юрій Олексійович** – асистент кафедри дидактичної лінгвістики та літературознавства ННІ філології та журналістики Житомирського державного університету імені І. Франка.

**Гладир Юлія Федорівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри журналістики, видавничої справи та редагування Приватного вищого навчального закладу «Кременчуцький університет економіки, інформаційних технологій і управління».

**Гладишев Володимир Володимирович** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського.

**Глодя Катерина Володимирівна** – заступник начальника управління-начальник відділу преси та поліграфії управління інформаційної діяльності та комунікацій з громадськістю Рівненської облдержадміністрації.

**Глушковецька Наталія Анатоліївна** – аспірант кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Гребенник Ольга Вікторівна** – кандидат філологічних наук, викладач Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Гук Інна Володимирівна** – аспірант кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Даниленко Ірина Іванівна** – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української філології, теорії та історії літератури Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

**Деркачова Ольга Сергіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології і методики початкової освіти Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

**Дроздовський Дмитро Ігорович** – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

**Загоруйко Наталія Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

**Карабьова Ольга Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Кирильчук Олександр Миколайович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

**Киричук Богдан Миколайович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови і літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

- Кирянчук Ігор Богданович** – аспірант Рівненського державного гуманітарного університету.
- Клименко Зоя Олександрівна** – старший викладач кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.
- Котяш Іванна Адамівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука.
- Кривопишина Анна Сергіївна** – аспірант Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.
- Кривопишина Катерина Сергіївна** – аспірант Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.
- 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».
- Левчук Тереза Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Левчук Юлія Олександрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Лисенко Наталія Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.
- Маланій Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Миненко Юрій Васильович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».
- Миронюк Валентина Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука.
- Михайлова Тетяна Михайлівна** – аспірант Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України
- Музиченко Наталія Іванівна** – аспірант Ніжинського державного університету імені М. Гоголя.
- Назарець Віталій Миколайович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'янчука.
- Неживий Олексій Іванович** – доктор філологічних наук, професор кафедри філологічних дисциплін Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Нестелєєв Максим Аркадійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.
- Обухова Ірина Євгеніївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Онищенко Надія Петрівна** – директор Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
- Павлюк Ігор Зиновійович** – доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету імені І. Я. Франка.
- Панкова Олена Сергіївна** – магістрант Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького.
- Панова Наталія Юріївна** – кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології Бердянського державного педагогічного університету.
- Ромас Людмила Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.
- Сардарян Каринна Гамлетівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету.
- Сахарчук Наталія Юріївна** – аспірант кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.
- Сіробаба Микола Васильович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.
- Стадніченко Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.
- Сушко Оксана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.
- Тендітна Надія Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Тищенко Ольга Олександрівна** – асистент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Ткаченко Роман Петрович** – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка.

**Томбулатова Іраїда Ігорівна** – аспірант Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

**Тхорук Раїса Леонтіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

**Ушневич Соломія Едуардівна** кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.

**Урсані Ніна Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету.

**Ходаківська Ярина Володимирівна** – філолог навчально-наукової лабораторії комп'ютерної лінгвістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Черняєва Марія Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Чугасва Валентина Валентинівна** – викладач російської та української мов Міжнародного навчального центру Донецького національного медичного університету ім. М. Горького.

**Шарова Тетяна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького.

**Швидка Надія Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Щербатюк Вікторія Станіславівна** – старший викладач кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету.

**Шостюк Зоряна Володимирівна** – викладач кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія».

**Юрчук Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українського літературознавства та компаративістики ННІ філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка.

**Яблонська Ольга Васиївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.



## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Алессандро Акіллі</b><br>ВАСИЛЬ СТУС – ЧИТАЧ МИКОЛИ БЕРДЯЄВА .....                                                                                            | 3   |
| <b>Галина Александрова</b><br>«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ» М. ГРУШЕВСЬКОГО:<br>ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ .....                                      | 8   |
| <b>Петро Білоус</b><br>ЖИТТЄ ВАСИЛЯ СТУСА У ВИМІРІ АГІОГРАФІЧНОГО КАНОНУ .....                                                                                   | 12  |
| <b>Юрій Герасимов</b><br>ВИРАЗНЕ ЧИТАННЯ МЕДИТАТИВНОЇ ЛІРИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО<br>(НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНОЇ ПОЕЗІЇ «СТРАШНІ СЛОВА, КОЛИ ВОНИ МОВЧАТЬ...») .....        | 17  |
| <b>Володимир Гладишев</b><br>НОТАТКИ ПРО МОЖЛИВЕ ОСМИСЛЕННЯ ШКОЛЯРАМИ КОНЦЕПЦІЇ ЖИТТЯ<br>Й ТВОРЧОСТІ ГЕНРІХА БЕЛЛЯ (СТАТТЯ ВАСИЛЯ СТУСА «ОЧИМА ГУМАНІСТА») ..... | 21  |
| <b>Катерина Глюдя</b><br>НЕВІДОМІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ ТА ТВОРЧОСТІ ПОЕТА СЕРГІЯ КУШНІРЕНКА<br>(1913-1984 РР.) .....                                               | 25  |
| <b>Наталія Глушковецька</b><br>ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС<br>ТВОРЧОСТІ Р. М. РІЛЬКЕ В ЕПІСТОЛЯРІЇ В. СТУСА .....                                | 30  |
| <b>Інна Гук</b><br>ПЕРЕКЛАД І. ФРАНКА ПОЕМИ М. ГОГОЛЯ «МЕРТВІ ДУШІ»<br>ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....                                         | 35  |
| <b>Тереза Левчук</b><br>БЕЗ ГРИ І ГРИМУ (ПРО ПОЕЗІЮ ВАСИЛЯ СТУСА) .....                                                                                          | 39  |
| <b>Олександр Кирильчук</b><br>ЧИТАЦЬКИЙ ФАКТОР У МЕТОДОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ<br>(НА МАТЕРІАЛІ ДИЛОГІЇ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «МАЗЕПА») .....     | 45  |
| <b>Богдан Кир'янчук</b><br>ПИТАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ СИСТЕМНОСТІ У ПРАЦЯХ МАРТИНА ГАЙДЕГГЕРА .....                                                                  | 50  |
| <b>Ігор Кир'янчук</b><br>ПІЗНАННЯ ЛЮДСЬКОГО ДУХУ ДЛЯ СТВЕРДЖЕННЯ ВІЧНОГО БУТТЯ: КВІНТЕСЕНЦІЯ<br>ЗБІРКИ «ЛУНИ ЛІТ» .....                                          | 55  |
| <b>Наталія Криловець</b><br>ОБРАЗ САДУ В НАТУРФІЛОСОФСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО .....                                                                            | 60  |
| <b>Юрій Миненко</b><br>«ХРОНОЛОГІЯ» – ОСТРОЗЬКЕ ВИДАННЯ АНДРІЯ РИМШІ .....                                                                                       | 64  |
| <b>Людмила Ромас</b><br>ЮРІЙ МУШКЕТИК: ПИСЬМЕННИК І ПУБЛІЦИСТ .....                                                                                              | 68  |
| <b>Наталія Сахарчук</b><br>АВТОКОМЕНТАР ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «ОРФЕЙ ХРОНІЧНИЙ» ЯК ЧАСТИНА КОМПЛЕКСУ<br>СУБ'ЄКТИВНО МЕМУАРНОЇ ПРОЗИ АВТОРА .....                      | 72  |
| <b>Іраїда Томбулатова</b><br>ХУДОЖНІЙ СВІТ ТВОРУ: СТИЛЬОВИЙ ВИМІР .....                                                                                          | 76  |
| <b>Рая Тхорук</b><br>ЧИТАЦЬКІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ І ГЕРОЇ ДРАМ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА .....                                                                             | 81  |
| <b>Ніна Урсані</b><br>МОТИВ «ЛЮЗІЇ» ЖИТТЯ У ЛІРИЦІ В. СТУСА .....                                                                                                | 87  |
| <b>Ольга Яблонська</b><br>АВТОРСЬКА ПЕРЕДМОВА В УКРАЇНСЬКИХ ВИДАННЯХ ДОШЕВЧЕНКІВСЬКОГО ПЕРІОДУ:<br>ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ .....                      | 91  |
| <b>Катерина Воїнська</b><br>АРХЕТИПНА РЕЦЕПЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛУ ТУГИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА .....                                                            | 97  |
| <b>Роман Ткаченко</b><br>ХУДОЖНІЙ КОД ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В РОМАНІ В. ДРОЗДА «РИТМИ ЖИТТЯ» .....                                                                     | 102 |
| <b>Олена Юрчук</b><br>АКТИВІЗАЦІЯ ЖІНОЧОГО Й ЧОЛОВІЧОГО НАЦІОНАЛЬНИХ ГЕНОТИПІВ<br>У РОМАНІ «МАРУСЯ ЧУРАЙ» ЛІНИ КОСТЕНКО .....                                    | 106 |

|                                                                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Карина Сардарян</b><br>ОСОБЛИВОСТІ СУСПІЛЬНОЇ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ПОЗИЦІЇ І. В. ЖИЛЕНКО<br>ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ МИСТКИНІ (НА МАТЕРІАЛІ КНИГИ СПОГАДІВ<br>«НОМО FERIENS») | 109 |
| <b>Тетяна Шарова, Олена Панкова</b><br>КОСТЬ ГОРДІЄНКО: ХУДОЖНЄ ЗОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО ШЛЯХУ СЕЛЯНСТВА<br>ПІД ЧАС РЕВОЛЮЦІЇ 1905 РОКУ                                                    | 115 |
| <b>Ольга Деркачова</b><br>ШІСТДЕСЯТНИЦТВО У КОНТЕКСТІ ЕЙДОЛОГІЧНОЇ ЛІРИКИ                                                                                                                | 119 |
| <b>Ірина Даниленко</b><br>АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «СЛОВО» У ВІРШІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА «ПОДРАЖАНІЄ 11 ПСАЛМУ»                                                                                     | 124 |
| <b>Іванна Котяш</b><br>СЕМАНТИКА ПИСЬМЕННИЦЬКОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ                                                                                                                             | 128 |
| <b>Тетяна Черкашина</b><br>МЕМУАРНО-АВТОБІОГРАФІЧНІ ТВОРИ ШІСТДЕСЯТНИКІВ ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД<br>УКРАЇНСЬКОГО СПОГАДОВОГО ПИСЬМА                                                             | 131 |
| <b>Наталія Музиченко</b><br>МОВНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ РЕЛІГІЙНОСТІ У ТВОРЧІЙ ПАЛІТРІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА                                                                                      | 135 |
| <b>Вікторія Щербатюк, Наталія Лисенко</b><br>СИНОНІМИ В МОВОТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО (НА ПРИКЛАДІ СИНОНІМІЧНИХ РЯДІВ<br>НА ПОЗНАЧЕННЯ ПРОЦЕСУ МИСЛЕННЯ)                                   | 142 |
| <b>Галина Бондаренко, Оксана Сушко</b><br>МОТИВИ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ В.СТУСА                                                                                                                | 146 |
| <b>Артем Галич</b><br>ІРИНА ЖИЛЕНКО ТА ВОЛОДИМИР ДРОЗД: АВТОПОРТРЕТ І ПОРТРЕТ<br>У МЕМУАРНОМУ ТЕКСТІ                                                                                     | 150 |
| <b>Соломія Ушневич</b><br>«ЖІНОЧЕ БУТТЯ» КРІЗЬ ПРИЗМУ ТІЛЕСНОСТІ У МАЛІЙ ПРОЗІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА<br>(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗАВ'ЯЗЬ»)                                                      | 153 |
| <b>Ольга Стадніченко</b><br>АВТОПОРТРЕТ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ<br>(НА МАТ. КНИГИ СПОГАДІВ Л. КОРЕНЕВИЧА «ЯК ПО СТРУНІ БЕЗОДНЮ...»)                          | 157 |
| <b>Максим Нестелєсєв</b><br>КОНЦЕПТИ ГРАТИ / ГРАТИ У ТВОРЧІЙ ДОЛІ В.СТУСА                                                                                                                | 162 |
| <b>Максим Нестелєсєв, Поліна Бондар</b><br>ВАРІАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СОНЕТА У ЗБІРЦІ І. СВІТЛИЧНОГО «ГРАТОВАНІ СОНЕТИ»                                                                       | 165 |
| <b>Віталій Назарець</b><br>ФОРМИ АВТОРСЬКОЇ ЖАНРОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ В ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКОЇ<br>АДРЕСОВАНОЇ ЛІРИКИ                                                                               | 167 |
| <b>Юлія Гладир</b><br>ОБРАЗИ ЦВІТУ І ПЛОДУ В ПОЕЗІЇ ШІСТДЕСЯТНИКІВ                                                                                                                       | 171 |
| <b>Олександр Вешелені</b><br>ПАНОПТИЗМ ЯК РЕЛІГІЯ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ В ПОЕЗІЇ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО                                                                                           | 175 |
| <b>Наталія Панова</b><br>АНДРЕЙ БЕЛЫЙ РОМАН «ПЕТЕРБУРГ»: СУИЦИДАЛЬНА ПОПЫТКА<br>ПОДПОРУЧИКА ЛИХУТИНА                                                                                     | 179 |
| <b>Юлія Левчук</b><br>ЛАТЕРАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА КОМУНІКАТИВНОГО ЛАНЦЮГА<br><i>АВТОР – ЖАНР – ЧИТАЧ</i>                                                                               | 184 |
| <b>Валентина Миронюк</b><br>ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ<br>«ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ»                                                               | 188 |
| <b>Дмитро Дроздовський</b><br>КАТАСТРОФІЗМ ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІТУ<br>(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ЛІНИ КОСТЕНКО 2010-Х РР.)                                                     | 192 |
| <b>Ольга Тищенко</b><br>ЕСТЕТИКА СТРАЖДАННЯ В КОНТЕКСТІ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ СТУСА                                                                                                              | 194 |
| <b>Олена Маланій</b><br>ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ БАРКИ                                                                                                                     | 198 |

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ольга Боговін</b><br>КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»<br>У XX – XXI СТ.: ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ .....                     | 202 |
| <b>Ірина Бабій</b><br>ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ – КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ СТИЛЮ<br>МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ) .....   | 207 |
| <b>Тетяна Веретюк</b><br>ОБРАЗ ЖІНКИ-МАТЕРІ В ПОВІСТІ ІГОРЯ МУРАТОВА «ЖИЛА НА СВІТІ ВДОВА» .....                                                     | 211 |
| <b>Ольга Гребенник</b><br>ТРИЛОГІЯ ЮРІЯ ШОВКОПЛЯСА «ЛЮДИНА ЖИВЕ ДВІЧІ» В КОНТЕКСТІ<br>СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ .....                                 | 214 |
| <b>Галина Бачинська</b><br>ЛІНГВОКУЛЬТОРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ОНІМНОГО ПРОСТОРУ<br>ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО .....                           | 217 |
| <b>Катерина Кривопишина</b><br>ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТЕМИ ГОЛОДОМОРУ В ПРОЗІ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА .....                                      | 220 |
| <b>Олексій Неживий</b><br>ГРИГІР ТЮТЮННИК – ШІСТДЕСЯТНИК: ТЕКСТОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТІ .....                                                     | 224 |
| <b>Анна Кривопишина</b><br>РОЗВАЖАЛЬНИЙ НАРАТИВ: ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ І СПЕЦИФІКА ПОВІСТУВАННЯ .....                                                    | 229 |
| <b>Наталія Загоруйко</b><br>ПОСТАТЬ МИХАЙЛИНИ КОЦЮБІНСЬКОЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ СПОГАДІВ<br>«У МЕРЕХТІННІ НАЙДОРОЖЧИХ ЛИЦЬ» .....                            | 232 |
| <b>Ірина Обухова</b><br>ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЄВГЕНА ЛЕТЮКА .....                                                                                      | 236 |
| <b>Тетяна Михайлова</b><br>РЕЦЕПЦІЯ ВАСИЛЕМ СТУСОМ ТВОРЧОСТІ МАРИНИ ЦВЕТАЄВОЇ<br>(НА МАТЕРІАЛІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ПОЕТА) .....                    | 239 |
| <b>Ярина Ходаківська</b><br>ЧОТИРИКТОВИЙ ЦЕЗУРОВАНИЙ ДОЛЬНИК В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1960-Х РОКІВ .....                                                 | 242 |
| <b>Ігор Павлюк</b><br>УКРАЇНСЬКА АВТОРИЗОВАНА ПОЕЗІЯ ВІД ІВАНА МАЗЕПИ ДО ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:<br>СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ (ТРАДИЦІЇ): ВСТУП ДО ТЕМИ ..... | 245 |
| <b>Роман Криловець</b><br>ТЕМА СМЕРТІ В ПОЕЗІЇ В. СТУСА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ПАЛІМПСЕСИ») .....                                                     | 250 |
| <b>Надія Онищенко</b><br>ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В ЛІТЕРАТУРНИХ ТА ІДЕОЛОГІЧНО-ПОЛІТИЧНИХ АСПЕКТАХ:<br>ЛЕСЯ КОЦЮБА .....                                     | 254 |
| <b>Марина Гавриловська-Задорецька</b><br>ТИПИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРАХ МОЛДАВСЬКО-КРИМСЬКОГО ЦИКЛУ<br>М.КОЦЮБІНСЬКОГО .....                | 257 |
| <b>Микола Сіробаба</b><br>ЕКЗИСТЕНЦІЙНЕ «ПОБОРЮВАННЯ» ДІЙНОСТІ ВАСИЛЕМ СТУСОМ<br>(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ «ЗОЛОТОКОСА КРАСУНЯ») .....                    | 262 |
| <b>Ольга Карабьова, Надія Тендітна</b><br>КОНФЛІКТ У СЮЖЕТНІЙ МОДЕЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА .....                                             | 266 |
| <b>Валентина Чугасва</b><br>БІБЛІЙНА СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА АРХЕТИПУ <i>ВОГОНЬ</i><br>В УКРАЇНСЬКОМОВНІЙ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ СВІТУ .....                      | 269 |
| <b>Олена Барабанова</b><br>РЕЛІГІЙНО-СВІТОГЛЯДНА ПЛОЩИНА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ШІСТДЕСЯТНИКІВ .....                                                 | 275 |
| <b>Надія Швидка</b><br>БІБЛІЙНИЙ ТОПОНІМ ЄГИПЕТ ЯК ЗАСІБ ОПРИЯВЛЕННЯ АПОКАЛІПТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ .....                                                 | 278 |
| <b>Галина Бондаренко, Зоя Клименко</b><br>ПАСИНОК «ВІДЛИГИ» .....                                                                                    | 282 |
| <b>Зоряна Шостюк</b><br>НЕОЛОГІЧНА ЛЕКСИКА ДМИТРА ПАВЛИЧКА ЯК ЧАСТИНА СЛОВОТВОРЧОЇ ПРАКТИКИ<br>ШІСТДЕСЯТНИКІВ .....                                  | 286 |
| <b>Марія Черняєва</b><br>ЦИТАТА ЯК ФОРМА МІЖТЕКСТОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ Б. ОЛІЙНИКА) .....                                              | 289 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....                                                                                                                          | 294 |

Наукове видання

**Наукові записки  
Національного університету «Острозька академія»  
Серія «Філологічна»**

Збірник наукових праць

**Випуск 41**

**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. 34,87. Тираж 100 прим. Зам. № 26-14  
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.