

ДОНЕЦЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА  
DONETSK COMPARTMENT of SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY

**ДОНЕЦЬКИЙ**  
**ВІСНИК**  
**НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА**  
**ім. ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Т. 17**

Донецьк - 2007  
Український культурологічний центр  
Східний видавничий дім

Засновано в 2001 р.  
Д-67 Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Т.17 – Донецьк:  
Східний видавничий дім. – 2007. – 280 с.

Вісник містить матеріали березневої 2007 року наукової конференції НТШ-Донбас. Доповіді і повідомлення стосуються проблем літературознавства. Секції конференції працювали у Донецьку та Слов'янську.

**Редакційна колегія:**

д.т.н., проф. В.Білецький (відповідальний редактор)  
д.філол.н. В. Просалова (головний редактор т.17)

**Члени редакційної колегії:**

д.філол.н., проф. В.Соболь; д.філол.н., проф. М.Ткачук;  
д.філол.н., проф. В. Федоров; д.філол.н., проф. О.Галич;  
д.філол.н., проф. Н.Завертальюк

© Донецьке відділення НТШ, 2007  
© Український культурологічний центр, 2007

Наукове видання  
ДОНЕЦЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА (Т.17)

Набір та комп'ютерна верстка  
Коректор і редактор

А. Лисенко  
К. Саливон

Підп. до друку 16.07.2007. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman Суг. Друк різнографний. Ум. друк. арк. 11,5.  
Обл.-вид. арк. 7,8. Наклад 150 прим. Зам. 4-07.  
Східний видавничий дім  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45  
тел/факс (062) 338-06-97, 337-04-80  
e-mail: svd@stels.net

## ЗМІСТ

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ .....	5
<b>1. ПРОЗА У ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИХ ВИМІРАХ</b>	
<b>Анатолій Федь. ДОВЖЕНКОВЕ БЕЗМЕЖЖЯ</b> (Війна з глибини трагічного конфлікту) .....	6
<b>Ольга Корабльова. ЗАСАДИ МІФОПОЕТИКИ</b> ХУДОЖНЬОЇ ВЕРСІЇ САМОТНОСТІ У ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК .....	15
<b>Валентина Соболев. ПОТІК СПОГАДІВ, ДОКУМЕНТІВ,</b> ВРАЖЕНЬ У ФОРМІ РУХУ СМИСЛІВ .....	20
<b>Олена Барабанова. ТВОРЧА РЕАЛІЗАЦІЯ</b> ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД У ПРОЗІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ .....	32
<b>Галина Бондаренко.</b> ВИЯВ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА .....	36
<b>Лариса Жижченко. ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ</b> ПОВІСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ „ЗЕМЛЯ” .....	42
<b>Максим Кирчанів. «БЛАКИТНИЙ РОМАН»</b> ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА І ПРОБЛЕМИ РАННЬОЇ ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКОЇ МОДЕРНОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	48
<b>Ольга Хамедова. ПРОБЛЕМА БІОГРАФІЧНОГО АВТОРА</b> У ТВОРЧОСТІ Б.АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА .....	61
<b>2. ПОЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС: ПРОБЛЕМИ, ЗДОБУТКИ</b>	
<b>Віра Просалова. ПОЕЗІЯ В. СТУСА У КОНТЕКСТІ</b> НАЦІОНАЛЬНОЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ .....	71
<b>Олена Росінська.</b> ОБРАЗ «ОСЬОВОГО МОМЕНТУ» ЯК РУХ ДО «МЕЖІ БУТТЯ» (На матеріалі поезії В. Стуса) .....	82
<b>Віра Просалова. ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ</b> Г. КРИВДИ У ЖАНРОВОМУ АСПЕКТІ .....	96
<b>Валерій Романько. НЕЛЕГКИЙ ШЛЯХ</b> ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ ДО УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ .....	105
<b>Леся Оліфіренко. ОБРАЗОТВОРЕННЯ ЛІРИЧНОГО СЛО-</b> ВА ВАСИЛЯ СТУСА В ЙОГО ХУДОЖНІХ ТВОРАХ .....	116

<b>Марія Перетяцько. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО</b> .....	123
<b>Вікторія Щербатюк. СИНОНІМИ ЯК ЗАСІБ ВИРА- ЖЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЛІНИ КОСТЕНКО</b> .....	130
<b>Леся Оліфіренко. ФУНКЦІЯ АНТИТЕЗИ У ЛІРИЧНИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТУСА</b> .....	138

### **3. ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

<b>Валентина Соболь. ПОНЯТТЯ “ДИСКУРСУ” В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ</b> .....	143
<b>Неля Лисенко. АРХАЇЧНА ЗАГАДКА ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО</b> .....	158
<b>Алла Островська. КОМІЧНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ</b> .....	164
<b>Елеонора Шестакова “ДИКИЙ СТАН СЛОВЕСНОСТІ”: ПРОБЛЕМА ЖУРНАЛІЗМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ</b> ...	177
<b>Віталій Радчук, Олена Радчук. ХТО ВІН, РОБЕРТ БЕРНЗ? ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ</b> .....	191
<b>Світлана Кочерга. АПОЛОНІВСЬКО-ДІОНІСІЙСЬКИЙ ДУАЛІЗМ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ</b> .....	219
<b>Валентина Соболь. УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО: ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	230
<b>Світлана Оліфіренко. ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ НА УРОЦІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ПЕДАГОГІЧНІ Й МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЗАСТОСУВАННЯ</b> .....	237

### **ПОВІДОМЛЕННЯ І РЕЦЕНЗІЇ**

<b>Олена Башун. БІБЛОГРАФІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА</b> .....	246
<b>Зенон ГУЗАР. ДУХ НАШОЇ ДАВНИНИ І ВГЛЯД УВ ОЧІ СЛОВА (СОБОЛЬ В. НЕ БУДЬМО ТІНЯМИ ЗНИКОМИМИ. - ДОНЕЦЬК, 2006. - 256 с.)</b> .....	256
<b>Феня Пустова. НОВЕ ЯВИЩЕ У СЛОВНИКАРСТВІ</b> .....	268
<b>Тетяна Остапенко. ПОСІБНИК З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ “СЛОБОЖАНСЬКА ХВИЛЯ” ДЛЯ ШКОЛЯРІВ-УКРАЇНЦІВ І РОСІЯН ПІВНІЧНОЇ СЛОБОЖАНЩИНИ.</b> .....	272

## ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

Діапазон охоплених у збірнику літературних явищ широкий: від межі ХІХ – початку ХХ ст. до найновіших художніх творів. Прочитання забутих і нещодавно виданих текстів пропонують вчені Варшавського університету (доктор філологічних наук Валентина Соболев), Донецького національного університету (доктор філологічних наук Елеонора Шестакова, кандидат філологічних наук Алла Островська та ін.) та Слов'янського педагогічного університету, що на Донеччині. До речі, саме вчені зі Слов'янська виявили особливу активність. Маю на увазі доктора філософських наук Анатолія Федя, кандидата педагогічних наук Валерія Романька, кандидата філологічних наук Ольгу Корабльову та інших.

«Географія» авторів значна: з Києва відгукнулися Віталій і Олена Радчуки, з Кубані – Максим Кирчанів, з Криму – Світлана Кочерга. Йдеться, отже, не про вузько регіональний збірник, а про можливість на сторінках цього видання друкуватися і відомим ученим, і початківцям, що нерідко виявляють оригінальний підхід, нестандартність наукового мислення, відкривають забуте, знаходять нове, ще не прочитане.

Широке коло літературознавчих проблем порушується на матеріалі ліричних і епічних текстів. У полі зору науковців проза Наталени Королевої, Олександра Довженка, Бориса Антоненка-Давидовича, Валерія Шевчука, Галини Пагутяк, лірика Ліни Костенко, Миколи Вінграновського, Григорія Кривди та інших авторів. Особлива увага приділяється художньому доробку Василя Стуса, що аналізується на рівні контактено-генетичних зв'язків та поетикальних ознак. І це закономірно, адже інтерес до спадщини письменника в регіоні не згасає.

Різноманітність порушених питань, однак, не означає їх штучності. Кожен з авторів виходив зі свого кола наукових інтересів, пропонував своє бачення проблеми, намагався зруйнувати стереотипи посттоталітарної доби. Збірник не дає загальної картини літературного процесу двох останніх століть, проте орієнтує на нові підходи до художніх творів, виявляє авторське бачення проблеми.

Сподіваємося, що підготовлений науковцями Донецького відділення Наукового товариства ім. Шевченка збірник сприятиме згуртуванню зусиль у вивченні теоретико-методологічних, літературно-краєзнавчих і методичних питань і приверне увагу молодих учених, які виявляють бажання співпрацювати з нами.

# 1. ПРОЗА У ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИХ ВИМІРАХ

ББК 83.3 (4 Укр) 6

**Анатолій ФЕДЬ,**

*доктор філософських наук, професор, зав. кафедрою  
естетики, історії та культури Слов'янського державного  
педагогічного університету*

## **ДОВЖЕНКОВЕ БЕЗМЕЖЖЯ (Війна з глибини трагічного конфлікту)**

*Навіть найдосконаліша літературознавча праця не може вичерпати усього багатства художнього твору. Критик і письменник мають два різних погляди на проблему. Вихідним моментом для митця є конкретні образи, їх різноманітність і особистість. Всі означені якості виявляються через створення конфліктних ситуацій і тієї атмосфери, яку фізики могли б назвати флуктуаційною (хвилювання, безперервний рух), при якій відбуваються ніби випадкові відхилення від загальної ідеї, що здебільшого і становить те, що гуманітарії означають емоційною напругою, яка попередньо допускає певну передумовану даність, що не виводиться a priori безпосередньо з понять.*

Літературознавець, на відміну від письменника, звужує свій ракурс. Жанр не вимагає від нього передачі усієї своєрідності образу: естетичній емоції і тій атмосфері, що вловлюється межі рядків, літературознавець прагне надати стрункої системи, закодувати у певну схему. Для цього науковець заглиблюється у світ письменника і на якийсь час стає цим письменником, не втрачаючи свого особистісного і професійного Я. Така, в двох словах, технологія вирішення проблеми, поставленої ще О.Пушкіним: "Поведать алгеброй гармонию".

Отож, дати оцінку тому, чого навіть і сам автор не може пояснити, бо прийшло воно до нього у якихось страшених

муках, можливо, вигойдувалось, якщо не з колискової пісні, то з босоногого дитинства – це справа складна, невіршувана навіть мастистими критиками. Якщо хочете – це інший текст, інша література, інша книжка (колись В.Підмогильний говорив про те, що література – це, зрештою, книжка).

Завдання ускладнюється, коли літературознавець береться до справи осмислення творчості письменника, який не те що жив у минулому столітті, а й те, що він пропустив болі людей тієї епохи через себе, а відтак і виміри його базувалися на інших естетичних координатах, інших ідейних засадах, мали іншу природу конфлікту. Зрештою, всі конфлікти в мистецтві мають морально-естетичне забарвлення, а коли письменник заглиблюється у внутрішній світ героя і показує протистояння добра і зла на плацдармі душі – через такий драматизм досягається психологічна переконливість. Адже у справжніх художніх творах, вважав Гегель, дія і конфлікт “виникають із внутрішньої волі та характеру і мають драматичний сенс лише у зв’язку з суб’єктивними цілями і пристрастями... Діяння коріниться у самовизначенні характеру і повинні будуватись з цього внутрішнього джерела” [1; 331, 333].

Мистецтво соціалістичного реалізму, яке базувалося на методологічних засадах марксистсько-ленінського розуміння та на ідеях російських соціал-демократів, обстоювало думку про те, що герой художнього твору буде цікавим і змістовним, спроможний викликати певні імпульси у читача, якщо він виступає як учасник соціальної боротьби. Що б там із новітніх мисленників не говорив, а мистецтво – це суспільне явище, це хоча й замаскована, та все ж боротьба “за і проти”. Водночас цілком очевидно: утвердження ідей одного борця і заперечення вчинків іншого не завжди здійснюється шляхом безпосередньої дуелі ворогуючих характерів. У художньому творі відбувається боротьба не скільки характерів, скільки ідей. “Драматизм, як поетичний елемент життя, – писав В.Г.Белінський, – полягає у зіткненні і сутичці (колізії) протилежно і ворожо спрямованих один проти одного ідей, які проявляються як пристрасть, як пафос” [2; 569]. Саме ідей, а не характерів, бо місцем, на якому проходить боротьба протилежних ідей, як ми уже сказали, може бути сам характер, внутрішній світ героя.

Актуалізувавши концепцію Гегеля і думку Белінського, вкотре переконуємося у тому, що продукovanі у людському суспільстві ціннісні якості культури і мистецтва не зникають, продовжують існувати, але вже в іншій інтерпретації. Скажімо, сьогодні, з огляду на трагічну історію української літератури (один приклад: на честь 20-річчя Жовтневого перевороту 1917 року було розстріляно плеяду діячів української культури, серед яких – і В.Підмогильний, і М.Куліш, і Л.Курбас), стало очевидним, що пошуки витоків мистецтва у світі ідеології, на якій базується політика частини населення (партії), можуть завести дослідника на манівці. Свого часу Ю.Шерех-Шевельов зауважив, що вартість драматургії М.Куліша поза політикою і через те радянський режим знищив його. Творчість поза ідеологією дає великі шанси художньому творові втручатись у людську стихію буття. Однак названу істину не можна назвати абсолютною, інакше не потраплять до списку видатних художніх надбань твори Данте, Петрарки та Івана Франка, які мали яскраво виражену тенденцію. Отже, мистецтво соціалістичного реалізму, як і соціалістична культура взагалі, не зникло з розвалом Радянського Союзу, воно надає певного забарвлення художній практиці сьогодення, як і в минулому, шукає відповіді на споконвічні питання: де знаходиться вододіл між добром і злом, між прекрасним і потворним? Що становить невід'ємну частину людського і належить до єдиної проблеми гуманізму – соціальне чи особистісне, і чи взагалі можливо їх розділити, оте соціальне, якому в комуністичній ідеології надавались такі переваги, завдяки яким зникало особистісне, а з ним і цінність людського “Я”? Романтизм Ю.Яновського, О.Довженка, М.Гончара, М.Стельмаха та інших українських письменників, які робили відверту орієнтацію на зображення величі духу людського, поминаючи дріб'язкове і несуттєве, – це виразна форма естетичної реалізації людяності.

Мова йде про романтизм і романтиків, бо саме завдяки цьому художньому методу стає можливим найбільш глибинно провести вододіл між добром і злом, між прекрасним і потворним, саме романтизм дає крила філософській думці, яка наповнює особливим смислом події і подробиці повсякдення. У щоденникових записах О.Довженка надibuємо ціле мереживо



з думок великого митця, і те мереживо, як виявилось, стало небезпечним для людей зі слабо розвиненою дихальною системою. Можна один раз прикинутись скупому – щедрим, боягузу – хоробрим, сумному – веселим. Але не можна прикинутись інтелігентним (уважно придивіться до деяких українських політичних керманічів – як не стараються, не можуть прикинутись інтелігентними). Неінтелігентність, за Довженком, настільки глибоко внутрішньо заглиблена якість, що її не може змінити навіть вища освіта. А ось інша думка, яка, як і наведена нами перша, демонструє два світогляди, діаметрально протилежні один одному, та завдяки дискурсивному романтизмові вони творять безмежне поле можливих смислів. Замисліться, як О.Довженко майстерно komponує гротескне перебільшення і примхливу невимушеність арабески: двоє дивляться вниз. Один бачить небо, інший – калюжу. Вивишуючись над прозою буття, перший літає у хмарах, естетизує грішну землю. Але його спускає вниз той, хто бачить у калюжі не зорі (піднесене за Кантом), а жабу (потворне – за Чернишевським). Зіткнення піднесеного і низького розриває кордони, які обмежують людські уявлення про добро і зло, про красу і потворне. Такими художніми засобами досягається відчуття безмежжя. Чи варто підкреслювати, що означена двоїстість, яка притаманна романтичному світовідчуттю, формувалася у свідомості О.Довженка та інших українських романтиків у рідній реальності життя? Комуністичні гасла єдиної партії насправді виявилися суцільною трагедією для українського народу, лівова частина якого була пропущена через голодомори, ГУЛаги, виробниче закріпачення. По-синівськи люблячи Україну, він був змушений жити вдалині і мав тільки й можливості звертатись до неї в думках: “Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже много літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим. Так багато дала ти мені подарунків на все життя”, – зізнався, як найбільшій своїй любові, О.Довженко, сповнений незмірним щастям, що має таку батьківщину, і великою тугою, що насильницьки відлучений від рідного краю. “Далека красо моя! – виливає свої синівські почуття великий митець. – Щасливий я, що народився на твоєму

березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі...”

Все, що написано в період війни та по “гарячих” її слідах: кіноповісті, оповідання, щоденники та записні книжки воєнних літ, – несуть пристрасну любов і полум’яний гнів людей того часу. Тут і сповнені справедливого гніву заклики до відплати фашистам, зойки згорьованих матерів та дівчат, тут і билинні подвиги, незнищенність волелюбності людей. Ніби все тіло й мозок героїв Довженкових оповідань зіткані з ненависті до окупантів та їх прислужників. Загорожа з колючого дроту, за який кинуті партизанів, стала шибеницею для зрадника Максима Заброди (“На колючому дроті”). Льотчик Віктор Гусаров, смертельно поранений, приводить літак до свого аеродрому (“Стій, смерть, зупинись”). Батько вбиває свого сина-зрадника (“Відступник”). Старі колгоспники свідомо йдуть на смерть, аби знищити німецьких кулеметників (“Ніч перед боєм”). Смертю героя загинула мати Марія, рятуючи життя бійцям (“Мати”). Герої О.Довженка завжди перед лицем смерті. Смерть, гвалтування, руїни викликали ненависть, палкий гнів та жадобу помсти. Таким же пафосом пройнята і публіцистика письменника. В одній із статей 1942 року (“Не господарювати німцям на Україні”) автор розповідає про молодого вчителя, який раніше й мухи не вбив, а тепер відчуває втіху, коли знищує фашистів.

Та разом з тим і на ворога О.Довженко дивиться як письменник-гуманіст. “Він (німець – А.Ф.) такий же, як і ми з вами, схожий на людину і може викликати жалість і співчуття, – говорив О.Довженко одному кінооператорові. – Руським (Зважте, не росіянам – руським – А.Ф.) притаманна гуманістичність і людяність у більшій мірі, ніж будь-кому. Я кажу про заподіяне фашистами зло. Про педантичність, з якою вони розстрілюють наших людей, палять села і міста, калічать нашу землю” [3; 301]. Письменник ніби підкреслює: єдиний у своїх правах, як рівні в естетичному значенні той, хто виборює життя, як і той, хто його руйнує.

О.Довженка відштовхували безвихідна жорстокість і песимізм, які закривали шлях до дії, душили віру в людяну людину, в її непереможну силу. Художник шукає стосилих героїв: добрих, радісних, душевно красивих. Але відображення душевної краси ускладнювалось тим, що людина знаходилась у надзвичайно жорстоких обставинах війни. Те, що ми зараз навели з воєнної тематики Довженкового письма, сьогодні може викликати інтерес хіба що у людей старшого віку, скоріше у безпосередніх учасників воєнних подій. Історія – примхлива пані, вона любить з ехидною посмішкою переробляти свої діла, допоки не виліпить потрібну їй форму. Сьогодні буття нашого дому знаходиться у процесі ліпки, а наші душі не більше як глина, з якої робиться потрібна історії форма. Іншими словами, історія повинна дещо вгамуватись, щоб позбавитись того пафосу, який спричинений категорією “тут – тепер”. На користь цієї думки свідчить приклад Л.Толстого, який написав “Війну і мир” більше як через сто років після подій 1812 року. О.Довженко розуміє узвичаєну подієвість своїх писань і через те уже в 1942 році розмірковує над подальшими шляхами української літератури про війну (до речі, друга хвиля воєнної тематики вихлюпнулася в роки так званої ”хрущовської відлиги” і підтвердила потребу читача в добрі-красі, про що писав О.Довженко. Третя хвиля про війну буде, як на нашу думку, років через п’ятдесят. Це буде панорамний твір про “окопну правду”, де немало місця буде відведено пригніченому національному духові, загороджувальним підрозділам та допомозі СРСР у створенні німецької військової машини). “Народ, – записує О.Довженко у першу записну книжку 2 квітня 1952 року, пророкуючи подальшу перспективу теми “митець і народ”, – не хотітиме читива про війну побутово-описового. Народ треба показати зсередини, в його стражданнях, в його сумнівах, в його боротьбі, оновленні і показати йому шлях і перспективи. Народ треба возвеличити й заспокоїти, і виховати в добрі, бо зла випало на його долю стільки, що вистачило б і на десять колін...

– Що це ви пишете, що фотографуєте?

– Занотуємо, увічнюємо всі ваші страждання і трупи спалених, порубаних і мерзлих дітей і сестер ваших.

- Вони ж такі страшні.
- Вони страшні. Який відчай і жах пережили вони од розпроклятих отих катів. Запишемо і намалюємо картини.
- Еге. Мо, не треба. Забути б, мо? Хіба мерців повернеш? А жити ж треба не спогадами жаху. Забудь.
- Як?
- Бо тоді краще вмерти. Треба жити чимось добрим. Ви нам про добре напишіть та научіть нас доброму і красивому. Хочеться радості, хоч крапельку.
- Це лакіровка.
- Не знаєм, пожалійте нас” [4; 28-29].

Пильно вдивляючись в рядки наведеного нами тексту, ми не можемо не помітити, що кінодраматург виступає з глибини трагічного конфлікту. Життя і смерть – ось що кинуте в духовний світ читачів, а то вже залежить від їхнього світовідчуття, від їхньої ницості або ж багатства: переросте отой трагічний конфлікт в етичну систему чи поставить трагічна розв’язка, намічена автором, проблему сенсу життя, проблему співчуття і любові. Виходить, сенс життя найбільш художньо виразно постає в момент не життя. Тобто радість і краса в естетичній концепції О.П.Довженка є результатом трагічного конфлікту – боротьби двох непримиренних сил, краща з яких терпить поразку. Але в О.Довженка поразка кращої сили фізична, люди думають про живе, і в цьому їх мудрість, мудрість життя, а не смерті. Смерть – кінець розвитку, життя – розвиток. У цій ситуації О.Довженко виступає з точки зору розвитку, тобто безсмертя, головною ознакою якого є еволюційна нескінченність. Якщо прийняти до уваги поетику Довженка, що типізувала, під тиском тисяч атмосфер, “спресувала” факти дійсності, тоді правомірно говорити про безсмертя українського народу, нескінченність творчого духу.

Так, народ, що зупинився у своєму розвитку, безсмертний. Але знову ж біблійне запитання: куди, в який бік прагне розвиватись народ? Відповідь чітка і зрозуміла: в бік добра і краси (“Научіть нас доброму і прекрасному”). Ці слова, мов зойк, вирвалися із грудей голодоморів, війн “всіх проти всіх”, небаченого в історії національного геноциду. І від тої сили звуку могли проснутися “трупні спалених”. Але не проснулися:

українська нація, переконаний був Довженко, єдина у світі нація, яка не знає своєї історії, і тому земля її – одвічна полонянка.

Доброта і краса, що увічнюють мертвих, збагачують досвідом живих і просвітлюють глибину повсякдення, все ж не завершують сенсу життя. Повнота життя – в любові, в оцій найвищій позначці людської чуттєвості. Здається, що в наведеному діалозі мова не йде про любов. Та хіба можлива любов у пеклі? “Що є пекло?” – запитує Зосіма з роману Ф.М.Достоевського “Брати Карамазови”. І відповідає: “Страждання про те, що вже не можна більше любити” [5; 403]. Так, перед нами чітко зображена сцена пекла. Тут все є. Навіть незримо присутні чорти-німці, які, на відміну від Духу темноти, не тільки палять, а ще й морозять. І все ж таки любов, вірніше, спрага любові в наведеному уривку є. Що означає волення: “пожалійте нас”. Не що інше, як прохання любові – милосердя. Не тієї філософської любові, що жаліють людей обмежених і пустих, а тієї любові, яка відроджує. Любов – жалість, мабуть, найвище інтелектуальне почуття до рівного, бо позбавлене пристрасті і ґрунтується на розумінні. Можливо, це і є єдина любов між митцем і народом, нацією в їх трагічну добу. Так, трагічна доба породжує трагічного поета.

Трагедію О.П.Довженка спричинило те, що він сприймав свідомістю розцяцьковану верхівку айсбергу. Водночас через усю його творчість проходить напівсвідома нелюбов до видимого. Свідомістю він розумів майбутнє в яблуневому цвітінні, а напівсвідомість вимальовувала йому картини порушень ієрархії людських цінностей, коли життя окремого громадянина заганялось у межі колективу, класу, партії і його вартість визначалась ними. Марксизм, особливо в його практичному варіанті, не витримує погляду смерті, можливо, через те його й називали “всеперемагаючим вченням”, що він заперечував трагізм. Заперечувала тоталітарна система і О.П.Довженка та його творчість, в якій кожен рядок запитує: “Чому такий світ?”

Впродовж усього періоду перебування на фронті О.Довженка продовжує хвилювати проблема “митець і народ”. В одному з блокнотів він записує уявну розмову з жінками, які

не хочуть читати книг про руїни “да головешки, да смердючі трупи”. Вони просять, щоб їм написали про красиві діла, розумні розмови людські, про те, як вірно любили одне одного, про що гарно думали, та що треба знати, аби краще на світі жити. Народ хоче “чогось веселого, смішного, доброго. Радості треба... Потрібна не лють і не ненависть, а висота розуму”. “Війну в мистецтві треба показувати через красоту, маючи на увазі великість і красоту людських вчинків... на війні. Всякий інший показ війни позбавлений всякого смислу” [6; 260, 252].

О.Довженко ніби влітає в повістьову цілі епізоди з мирного життя своїх героїв, досягаючи надзвичайної глибини змісту, контрастності відображення. “Повість полум’яних літ” починається сповіддю “народженої для добра людини” Івана Орлюка про свою участь у минулій війні (кіноповість писалася під час війни). Весілля в прифронтовій смузі, засівання звільненого колгоспного поля становлять якоюсь мірою художньо неподільне ціле і можуть мати відносно самостійне значення. “Я так люблю сіяти!.. Люблю орати, косити, молотити. Але понад усе люблю сіяти, садовити, плекати, щоб росло. І тоді я сторукий і рука в мене... ну така легка, ніде, було, так не родило, як там, де я”. Здається, що ці ніжногарячі слова “про найсвітлішу красу людини праці”, кинуті в навколишнє палаюче оточення, іскряться, гартуються. Письменник вибрав велику міру, і, як він сам запевняв, ця масштабність примушувала його і життєвий матеріал “здавлювати під тиском багатьох атмосфер”, бачити “в калюжі зірки”. Тому й героїв він шукав у народній гущі, серед людей “простих, звичайних, отих самих, що звуться у нас широкими масами”.

Оцінюючи роль народу у війні, О.Довженко не роздрібнює його вчинки на окремі деталі. Герой “Повісті” може дивитись на сто років уперед і в хвилини шаленої атаки вихоплювати із своїх вуст мільйони голосів. А коли Орлюк підводиться зі столу в медсанбаті, то помічає, що він “величезний, метрів з двадцять, коли не більше, заввишки”. Філософська та естетична значущість образу Івана Орлюка – в “осердченому любовному сполученні” радості, сили, оптимізму, які стали на бій проти обурливо гидких дій фашистів.

Такий гуманістичний пафос Довженкових творів воєнних літ. Образ захисника Вітчизни подається в них надзвичайно вражаюче. Це портрет народу, який боровся і не здався. Любов до Батьківщини перейшла у нього в ненависть до ворогів. Любов – спокійна, мовчазна, всепоглинальна; ненависть – незмінна, глибока.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гегель. Сочинения. - Т. XIV.
2. Белинский В.Г. Собр.соч.: В 3-х томах. - М., 1948. - Т.3.
3. В. Микоша. Годы и страны. Записки кинооператора. – М: Искусство, 1967.
4. О. Довженко. Твори в 5 томах. - К.: Дніпро, 1966. - Т.5.
5. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. - М., 1958. - Т.9.
6. О. Довженко. Твори в 5-ти томах. - К.: Дніпро, 1966. - Т.5.

**ББК 83.3 (4 Укр) 6-44**

***Ольга КОРАБЛЮВА,***

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри  
української літератури Слов'янського державного  
педагогічного університету*

### **ЗАСАДИ МІФОПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОЇ ВЕРСІЇ САМОТНОСТІ У ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК**

*У статті досліджується художня версія проблеми самотності, презентована прозою Г. Пагутяк. Аналізуються особливості химерної комунікації, ідентифікується концепт чоловічої самотності на основі міфопоетики.*

Для Галини Пагутяк характерне тяжіння до психологічного та феноменологічного повноцінного відтворення переживання самотності, адже ця категорія розглядається в її творчості як гуманістична характеристика людства, через яку воно спізнає глибини буття в парадигмах хаосу й упорядкованості. Проблема самотності вирішується Галиною

Пагутяк у кількох провідних для неї філософсько-медитативних площинах художнього тексту.

Метою нашої статті є дослідження художнього відтворення самотності у прозі Г. Пагутяк на засадах міфопоетики.

Щодо аналізу творчості Г. Пагутяк: В. Агеева рецензувала її збірку „Потрапити в сад” [1] і відзначила глибокий психологізм, інтелектуалізм та типологічну спорідненість її прози з історико-фантастичним письмом В. Шевчука. Частково проблему поетики роману дослідила Н. Синицька [5]. У своєму авторському проекті „Незнайома” В. Габор щодо Г. Пагутяк відзначає національну автентичність її прози, „фантастично-символічну” манеру її письма, прорив до „вигаданого світу”, потяг до містики та безнастанних пошуків спасіння людської душі у жорсткому світі” [2, 248]. Її міфопоетичну прозу досліджували також К. Ламазова, Н. Мельник, О. Квасній, О. Поліщук та інші, але досліджень у річищі ідентифікації жіночого письма Г. Пагутяк у світлі концептуалізації феномена самотності немає.

Однак, перш ніж розглядати вказану проблематику, варто зазначити, що ми маємо справу з оригінальною психікою особистості, яка виступає першоджерелом такої текстотворчості. „Психологічний тип, – зазначає М. Моклиця, – який утворюється завдяки природній домінанті у внутрішньому світі розуму або емоцій, сенсорики або інтуїції, увиразнюється в процесі рефлексії і на якомусь етапі починає виражати стосунки людини зі світом” [3, 237]. Для оповідності Г. Пагутяк провідною стає опозиція духовне – тілесне, авторська інтровертна психологія творчості так чи інакше демонструється різного роду містифікаціями, мовою натяків, що дає нам змогу говорити про інтуїтивний психологічний тип. Інтуїція як психологічна домінанта веде її до пошуку утаємниченої мови.

Пагутяк вибудовує текст як утаємничену оповідь метафоричного плану, де читач має досягнути таємні глибини буття шар за шаром. Зображуючи на початку роману „Смітник Господа Нашого” світ чоловічої самотності, письменниця прагне викликати реакцію читача у формі запитань, на які



відповіді не подаються відразу. Оповідь у цьому випадку схожа на діалог посвяченого у таємницю автора і непосвяченого читача. Текстова „запитальність“ сприяє нагнітанням різномірних невмотивованих (для наратора) вчинків символічних персонажів Колоса, Діогена, Перевізника, Шептуна. Але винятковість даної оповідної манери полягає у тому, що Пагутяк не прагне пояснити читачеві всю химерність зображуваного світу чоловічої самотності. Алогізми, з якими читач зустрічається, нагнітаються та виструнчуються у хаотичній послідовності. Це світ без усталених законів збереження гуманності, гідності тощо. Світ випадковостей природи від вгамування Вітру тощо і до появи інших людей у колі Діогена та його групи. Пагутяк прагне пронести ідею виродження засад раціонального бездуховного світу, кризи раціоцентричного світу внаслідок домінанти насильництва. Спостерігаючи за поведінкою цих персонажів, читач все більше усвідомлює беззмістовність та химерність їхнього життя, опановує викривленими поняттями про світ, з яких глузує навіть маленький п'ятирічний хлопчик. Читач стає в цьому романі першим спостерігачем світу чоловічої самотності, а разом із тим і судією. Отже, спочатку у романі самотність осмислюється лише наратором, навіть змальовані персонажі не ладні осмислити всієї глибини й приреченості свого існування. Наратор у цьому випадку стає провісником самотності, носієм ідеї, прихованої від персонажів, ними не усвідомлюваної. Перший коментар до викладу дивних подій у романі з'являється лише з появою каліки Гриця. Історія заснування нового раю на смітнику, оповіdana ним як казка для божевільних, вона викриває й сам принцип інтерпретації матеріалу наратором. Він полягає у синтезі нової площини, псевдореальності, і наратор вже втрачає актуальність законодавця текстової ідеології. Автор перебирає на себе функції ідеології тексту, щойно виголошується історія про п'ятьох божевільних, що мешкають на смітнику, думаючи, що се рай. Отже, у такий спосіб світ чоловічої самотності обмежується світом самотності чоловічої групи з п'яти осіб. Маніпулювання самим читацьким сприйняттям у даному випадку – важливий компонент ідеології тексту.

Ускладнення картини світу чоловічої самотності мотивом божевілья сприяє утворенню абсурдистської мотивації дій персонажів. Божевілья не стає межею розгортання маскулінного світу, уособлюючи втілення абсурду, воно все ж має внутрішню дивакувату логіку, найчастіше – аналогічну до первісного міфопоетичного відтворення світобудови. Межею стає смерть. Персонажі божевільної п'ятірки гинуть один за одним у дивних обставинах повної самотності, випадковість їхньої смерті лише доводить абсурд бездуховної культури. Божевілья як певний тип інтенціональності узгоджується з онтологічною картиною світу самітників. Незахищеність людини у світі – це умова людського існування у її спотвореному вигляді, у вигляді „сірої реальності”, ознаками якої й наділяється однобічний маскуліний світ.

Щодо художньої типологічної ідентифікації світу чоловічої самотності, то тут хотілось би звернути увагу на поширеність даного концепту в жіночій прозі не лише української літератури. Цікавим є обертання філософемі чоловіка-самітника у романі Тетяни Толстої „Кись” (також, до речі, 1999 року написання), де світ Бенедикта до одруження має таке ж химерне наповнення напівказковою, напівужитковою предметністю та такими ж невмотивованими судженнями про природу й світ (як легенди про „огньці” чи про „кис”). Людськість без духовної цілісності, принцип зреалізованого острова чоловічої влади представлений і у Галини Пагутяк, і у Тетяни Толстої. Єднає їх також утворення символу міфологічного тотема як предка, деміурга даного світоутворення: у Пагутяк це образ Короля, у Толстої – Федір Кузьмич. Цей предок-патріарх має виразні чоловічі ознаки, що й дає нам підстави говорити про маскуліну природу сотвореного світу. В обох випадках деміурга оточують численні табу. Звернення до поняття тотемічного предка та табу у даному випадку є характеристикою міфологічної логіки персонажів (і у Пагутяк, і у Толстої). „Тотем є міфологізована й персоніфікована воля до влади племені над собою, природою та іншими племенами. Тотем – це результат відчуття провини племені перед природою, гармонію якої воно полишає на довгі

тисячоліття власної історії. Постать тотема у присмерку свідомості звіролюдини є щось трагічне й оргіастичне. Тому тотем завжди потребує крові і насолоди, смерті та народження. Все це уособлюється у жертві, яку приносять тотемові; досить часто жертвою стає сам тотем” [7, 166]. Отже, у відповідності до міфологічного сприйняття тотема в романі Пагутяк згорає хата Короля, а у Толстої змальовано нищення „цивілізації” Федора Кузьмича та й його самого. Отже, чоловічий світ самотності у обох письменниць змальовано фактично на спільних засадах міфопоетики, обом властива ритуалізація здичавілої чоловічої групи. Н. Хамітов твердив про існування такого поняття, як „тотемічна самотність” [7, 167]. Знищення тотемічного предка-патріарха у даному художньому варіанті є також, по суті своїй, спробою вийти за межі цього страшного табуйованого світу, спробою позбутись самотності. Цивілізаційність виступає виявом чоловічого начала світу, у той час як жінка пов’язується з родовим началом, а таким чином, цивілізаційність потрактована обома письменницями як чинник самотності.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Про книгу Галини Пагутяк „Потрапити в сад” // Слово і час. – № 3. – 1990. – С.74–76.
2. Габор В. Галина Пагутяк – прозаїк, есеїст // Незнайомі: Антологія української „жіночої” есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. – Львів: ЛА „Піраміда”, 2005. – С.426–429.
3. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид 2-ге, доповн. і перероб. – Луцьк: Ред. вид. відд. „Вежа”, 2002. – 390 с.
4. Пагутяк Г. Смітник Господа нашого // Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. – К.: Український письменник, 1999. – С. 3–79.
5. Синицька Н. Інтертекстуальний аналіз романів „Господар” Галини Пагутяк та „Землетрус” Софії Майданської // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. – Вип. 1. – К., 2000. – С.113–115.
6. Толстая Т.Н. Кысь: Роман. – М.: Подкова, 2001. – 320 с.
7. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – К.: Гранослов, 2000. – 238 с.

**Валентина СОБОЛЬ,**  
доктор філологічних наук, професор Варшавського  
університету

## **ПОТІК СПОГАДІВ, ДОКУМЕНТІВ, ВРАЖЕНЬ У ФОРМІ РУХУ СМИСЛІВ**

*„Людина розумна, людина проста,  
Людина подвійна...  
Ще визначень стільки?..  
...Людина відчужена кривить уста,  
спішисть, непричетна, до власної клітки.  
Є різні клітки: золоті, діамантові,  
Броньовані є,  
Але більшість – гнилих.  
Людина відчужена скована мантрами,  
Розвагами тлумлена,  
Бита під дих...*

*Та надано світові шанс для одужання:  
Людина усміхнено антивідчужена”*

*(Михайло Стрельбицький, поетичний  
цикл „Людина-антивідчуження”)*

У числах 5, 6, 7-8, 9, 10, 11 часопису “Київ” за 2006 рік побачили світ новостворені розділи родинної хроніки-епопеї Валерія Шевчука “На березі часу”, зокрема частина “Мій Житомир. Світ перед очима”. “Світ багатий на конкретні враження” (№10.- С.35), як резюмує автор і як можна було б узагальнити новочасний діаріуш із межі тисячоліть. То ж саме вони й вихлюпуються, а точніше, колекціонуються-нанизуються з усією докладністю й сумлінністю. Із сяганням до найраніших спогадів, учнівських зошитів та щоденників, незабутніх дитячих вражень, а особливо ж до власних (часом – до творів брата) різножанрових і різночасових творів, в яких ті враження вже

раніше були зафіксовані в художніх образах. У творі “На березі часу” вони постійно документалізуються: цитуючи той чи інший епізод, описаний у новелі чи повісті, автор навмисне розкриває усі карти, пропонуючи читачеві замінити імена вигадані на справжні (“Артур – Алік Ішунінов, або Старий Пічкур, Колька – Толька, мій брат. Славко - я” (№10. - С.35), і в такий спосіб допомагає читачеві також наблизитися до себе справжнього, бо ж у дитинстві людина є значною мірою автентичною. У цій частині хроніки, а саме “Мій Житомир. Світ перед очима”, злокалізовано простір (рідне місто) і час (дошкільні, ранні, середні й старші класи середньої школи), а з іншого боку, саме цей простір і час розімкнено, бо ж конкретика постійно переборюється надпотужним особистісним виміром всього, що сталося. Таким виміром, таким особистісно-ідеальним центром притяжіння є світ “вищих знань і потужнішого розуму” (№11-С.46), наблизитися до якого судилося в шкільні роки. Школа ж, від перших днів, коли пішов до неї старший брат, стала сенсом існування для молодшого:

“Дивний ваш хлопчик, - сказала матері стара вчителька. – Він днями просиджує біля школи. З нього будуть люди.

Цю вчительку звали Марія Яківна. Вона свого часу вчила в першому класі мого батька, вчитиме й мене. Жила неподалік від школи із чоловіком-козопасом, і це їй я присвятив роман “Дім на горі” – на вічну їй пам’ять. Згодом, зустрічаючись із матір’ю, вона незмінно розпитувала про мене і чомусь мала того інтереса до самої смерті” (№5. - С.82).

Як це все почалося, яким постав Світ перед Очима, які люди стрічалися (а в творі старанно спостережено й описано чи не всіх, з ким доля дарувала радість, хай навіть короткочасного, але добротворного спілкування) і яким досвідом обдарували, і як цей досвід помножився на творчі осяяння, приніс десятки задумів і творів, у котрих, у свою чергу, ожили всі ті, хто заяснів у пам’яті майстра іскоркою доброти, чистої людяності чи глибинної мудрості, – все це знайдемо в розділі “Мій Житомир. Світ перед очима”. Тут є:

- епіграфи: із власного твору (“Серед тижня”) та із листа Володимира Винниченка<sup>1</sup> до Євгена Чикаленка;
- вступ (№5. - С.67-68), написаний у давньоукраїнському стилі, з елементами етикету самопониження;
- переосмислення власних творів, образів із них через спогади, свідчення, документи;
- топографічні описи кварталів, будинків, мостів, вулиць рідного міста (№5.- С.85), описи, які увінчуються розмислом про закорінення в рідну землю (№9. - С.25-26);
- оніричні міні-сюжети (як-наприклад, №5. - С.78);
- розмисли на різні морально-етичні теми, наприклад, про заздрість із апеляцією до рядків поета початку ХУІІІ ст. Івана Максимовича: “Любов зника у людях, злоба виростає – всі заздрісні зробились, і це не зникає” (№5.- С.84);
- самодослід про язичницькі первні в собі самому (№9. - С.28) і розмисел про те, чим є для людини Бог;
- автодослід у царині дитячої психології – в діаметрально відмінних життєвих ситуаціях із прагненням до самодисципліни у викладі<sup>2</sup>;
- перепросини в читача за відступи чи повтори (№5. - С.86);
- уривки листів до дружини із Заполяр’я (№5.-С.83), в одному з яких, за 8 грудня 1963 року, вклеюється виписка із листа незабутньої матері;
- описи фотографій і уточнення з допомогою світлин важливих подій, обставин, переживань, а особливо ж психологічних портретів людей, які оточували;

---

<sup>1</sup> “Спомини, щоденники, мемуари, всякі літературні праці подібного типу тільки тоді мають справжню філософську цінність, коли вони мають незамаскований, неприхований, а тим самим суб’єктивно не змінений матеріал дійсности” (Володимир Винниченко. З листа до Євгена Чикаленка від 12 грудня 1923 року).

<sup>2</sup> Як, наприклад: “...гуманістична закладеність у дитини може бути дуже чітка, так само й реагування на правду чи неправду, і я тут не роблю жодних натяжок, а намагаюся якнайточніше відтворити рух змислів і закладень у собі-дитині, бо саме це має складати інтерес у психологічному досліді, а не спроба створити оцукровану ляльку” (№9. - С.34).

- вірші власні й чужі, вірші, які кореспондують із певною життєвою ситуацією, з одного боку, з іншого – із твором, наприклад оповіданням “Камені”, в якому та ситуація вже відтворена;

- задуми творів та відновлення обставин, за яких той чи інший твір був написаний і хто став прообразом знаного вже читачем того чи іншого персонажа;

- лектура в часи молодшого та середнього шкільного віку та її вплив на пробудження національної самототожності;

- опис ігор із ранніх шкільних років (№5. - С.83) і особливо ж із років шкільної юності (ігри вже фліртові - №11. - С.42) - так само із автопсихологічним екскурсом<sup>1</sup>;

- раніше не друковані твори, наприклад, оповідання “Колесо і ключка” Анатолія Шевчука (№5. - С.75), з коментарями й доповненнями Валерія Шевчука;

- є тут афоризми - “шевчукізм”.

Є в творі “Мій Житомир. Світ перед очима” ще багато чого, і легше буде сказати, чого тут немає, аніж перерахувати, що є в творі, який за європейськими діаріушевими стандартами можна назвати класичним - “*silva rerum*”. Водночас можна виокремити в цій частині хроніки магістральні тематичні блоки. Чи не найголовніший – учительсько-шкільний. Починаючи від “Золотої медалі” О.Копиленка чи “Учительського хліба” Є.Гуцала, навряд чи наша література бачила такі докладні учительсько-учнівські портрети з увиразненням архетипально-етнічних, особистісно-психологічних характеристик, із прагненням ні в чому не помилитися, а щоб того не сталося, автор часто сягає до попередніх записів, до власних художніх творів, що в них герої епопеї “На березі часу” вже стали прототипами цілого ряду яскравих індивідуальностей. Незаперечним свідком переважної більшості описаних подій є брат - письменник Анатолій Шевчук. А незаперечним запобіжником від надто стрімкого польоту душі в дитинство,

---

<sup>1</sup> “Фліртову гру у волейбол та “Зіпсований телефон” я докладно описав у повісті “Золота трава”, де відбито мої вуличні гулянки із фліртовим підтекстом, тож дозволю тут навести довшу цитату” (№.11 - С.42).

“як у вирій, бо їй у світі тепло тільки там”<sup>1</sup>, - є часовий дистанс. Пригадування-встановлення свого портрета у повний зріст у дошільному, в школярському вікові і особливо ж яким саме був в очах та оцінках учителів, реалізується докладно, “різнопредметно”, сказати б, навіть надміру доскіпливо. Але читачеві воно дає запевнення певною мірою знаної з досвіду кожного відносності, а часом і суб’єктивності оцінок у школі, з одного боку, і потужної сили їхнього на нас впливу – з іншого. Пам’ять шкільних літ зігрівала самого автора теплом у далекому Сєвероморську, в Заполяр’ї на Кольському півострові, де, перебуваючи на військовій службі в 1965 році, він написав пречудову психологічну новелу “Камені”. Новела присвячна вчителю Степану Станіславовичу Яніславському – одному з тих, про кого немає згадки в нарисі М.Костриці та Р.Кондратюка про школу № 32 м.Житомира, яку закінчив В.Шевчук. Після новели подано коментар про те, що несподівано в далекому Заполяр’ї пригадався старий учитель та його наука – “навіщось це мені було потрібно для скріплення духу, бо солдатчину я переносив важко. Що це справді було так, свідчить і те, що перед цим, 4 березня 1964 року, я написав про цього-таки Степана Станіславовича ще й вірша. Він також зветься “Камені” (№9.- С.49-50). У вірші - дзеркальному відображенні внутрішнього стану юнака, який сонця “давно, давно уже не бачив”, - прочитується розгадка символічної назви: “Отож саме тоді, в полярну ніч, коли сонце взагалі відсутнє в небі місяцями, в чужині я був також оточений каменями і холодним мерзким морем, і відчував од того не тиху, а чорну тугу. І він, той простий, лагідний і глибоко мудрий учитель, уже на той час, мабуть, і покійний, не забув про свого улюбленця-учня, а придибав у те царство ночі й чужого каміння, щоб подати мені опал - напівдорогоцінний камінь, про який колись мені оповідав, символ рідного краю і іншого каміння, яке

---

<sup>1</sup> В цьому сенсі дивовижно сердечними, щемкими є описи “сокровенностей” - моментів відчуття “чудового затишку наших ранніх літ”, помножені ще й свідченнями матері Валерія Шевчука про щасливий сон у її листі, який перечитувався автором декілька разів (№5. - С.83).



оживало в моїх очах і творило таємничо-загадкові видива...” (№9. - С.50).

Магістральною проблемою не тільки аналізованої тут частини епопеї - “Мій Житомир. Світ перед очима”, а й цілого твору (що вже відзначалося в ході аналізу її томів - “На березі часу. Мій Київ. Входи́ни”, “Хата і рід”) є простеження складної еволюції національного самоусвідомлення. Насамперед через лектуру: сприймання прочитаного (творів “Тимур і його команда” Аркадія Гайдара, чи “Старої фортеці” В.Беляєва, чи “Як гартувалась сталь” М.Островського) йшло “не за ідеологічними шаблонами, але й без участі національного прочуття, воно в мене з’явиться лише в десятому класі, а на основі засад моральних: ось добре бореться із чимось лихим, без виникнення в природу добра чи зла” (№9. - С.33). І хоча сам автор фіксує в собі самому вже в ході засвоєння тієї лектури “зачатки гуманістичного мислення” (№9. - С.33), та правдивий бібліофіл сформується згодом – не без впливу носія “вищих знань і потужнішого розуму”<sup>1</sup> вчителя Єфрема Соломоновича, бібліотечарки Клавдії Євгенівни та прочитаних книжок, з-поміж яких найбільше запали в душу й запам’яталися історичні романи чеського письменника Алоїса Ірасека в українському перекладі.

Яка форма викладу домінує у творі? Природно, що монолог. Але, приміром, пасаж “Я вірив у Бога” (Київ. - 2006. - №10. - С.32-44) є тільки позірно монологом, а насправді – це своєрідний діалог із опонентами, які вчитують у творах Валерія Шевчука поганські мотиви й неприйняття християнства. “...Ніхто, гей, ніхто не повинен зараз мені заважати; ні з ким не маю ділитися тим, що йде до мене, хоч я й не певен, що колись дійде. І коли опиняюся сам на сам, коли ніщо і ніхто мені не заважає, відчуваю раптом, як щось у мені прокинулося.

Ні, все те, про що я говорив і думав, - не те! Мій Бог – це не те! Це соки, що наповнюють дерева, це листя, яке прокльовується, як курча з яйця, із бруньок; це зерно, яке проростає в стебло і яке має народити нове зерно; це картопля,

---

<sup>1</sup> Ним став один із учителів – Єфрем Соломонович, якому присвячене одне з “найсокровенніших”, як підкреслює автор, його оповідань із 60-х років – “Довгий день без перерви” (№11. - С.47).

що випускає в льоху паростки, які тягнуться до світла; це і Сонце, яке подає тепло всьому живому, це і Місяць, який те світло лише відбиває; це річки, що розпливаються і висихають, моря й океани, що творять свій всесвіт; це, зрештою, і безкінечна множина таких всесвітів, а в ньому пущені в хід людські серця, які творять тепло для чинення ще одного всесвіту – в середині людини, яка також народжується і старіє, як трава та листя. Але людина палає ще одним вогнем, особливим, який і має таку коротку, схожу на чоловічка із відставленою вперед ногою назву – Я, яке волає до неба серед кладовищ і витягнутих угору церков та костьолів...

...В Бога я вірив... Це було давно, але я вірив. Може, й не думав хлопчик аж так складно, як оце згадується, може, він думав простіше на рівні змислів, але це не важливо. Я пізнавав Бога, бо він пізнавав мене... Оце – важливо!

[...] А коли я отямився, мені стало ясно на душі, ясно стає й тепер, коли сиджу за столом, дивлячись у вічі вікну, за яким притулилася темрява, й усміхаюся. Тепло й просто...”.

Автор датує цей міні-твір 28.ІІ.1962. Але цитований матеріал кореспондує із попередніми розмислами-спогадами: “Від тих зібрань, фарбованих яєць, пасок, чарок, наповнених трунком і поставлених для покійних, тризн біля могил віяло чимось предковичним, язичницьким, і це було так чудово! Може, тому ніколи не мав у собі християнської зневаги до язичництва, і в свій час у романі-есе “Мисленне дерево” мене потягло дослідити цей культурний та духовний світ, а початок того інтересу був у тих-таки обрядах та дійствах, які існували в звичасвій практиці мого народу, і я й досі переконаний, що його і цю прадідівську практику треба шанувати, як і подвиг Ісуса Христа, бо природа народу і подвиг Христа, щоб спасти той народ і людину, - це речі не антагоністичні, а такі рівнорядні. І розуміння того, хай у формі лишень змислів, закорінене саме в тому часі, коли світ не лише лягав мені перед очі візуально, а я починав вбирати його в себе, а отже, й жити ним” (№9. - С.28).

“Мій Житомир. Світ перед очима” - ця частина хроніки, яка вперше надрукована у часописі “Київ”, написана у дні помаранчевої революції і під осяйним її впливом. Потужний гімн до себе справжнього, до правди й волі, до очищення від

брехні та скверни – то був потужний порив, вплив якого на всі сфери українського життя важко переоцінити. Той вплив помножує й без того визначальний настрій подиву й зачудування дивовижно складним і багатим світом перед очима. Насамперед, і на тому варто наголосити, - перед світом “вищих знань і потужнішого розуму, і мені це треба було пізнати, бо в тому світі, в якому жив і який спостерігав, мені ставало тісно” (№11.-С.46). Тому такими чутливими є юнаки – Валерій і Анатолій Шевчуки - до українського інтелігентного світу в Житомирі, поодинокі вцілілі представники якого (з цього світу був і Борис Тен) були для них винятково цікаві. Феномен цього явища із його величчю і болісним заниканням у часи репресій окреслюється в хроніці дуже рельєфно і зримо, з елементами самозаглибленого обсервування його впливу на власне становлення, формування морально-етичних та естетичних засад. Проблема тим більш вагома, що в її світлі сфокусовано відповідь або ж принаймні одну із відповідей на запитання – гостро-болюче, і то надзвичайної, бо ж державотворчої ваги. Те запитання не давало спокою юнакові, його гостро ставив сам час: чому так мало достойних учителів української мови та літератури? Відповідь – в потужній маніпуляційно-зомбувальній машині, в якій не останню роль відігравала й продовжує відігравати російська література й культура. Широко znana сьогодні у світі праця Еви Томпсон “Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм” навдивовижу виразно й чітко кореспондує із міркуваннями Валерія Шевчука про те, як у радянській школі витравлювалось справжнє, автентичне: “Свій предмет Софія Іванівна не любила, викладала схоластично й офіційно, навіть із пристрасними лайками супроти заборонених письменників: О.Олеся, М.Вороного та Г.Чупринки, яких зневажливо називала “буржуазними націоналістами”. При тому задавала стандартні запитання:

- Під впливом якої літератури розвивалася творчість Тараса Шевченка (П.Мирного, І.Нечуя-Левицького, Івана Франка, Лесі Українки тощо)? – і ми мали незмінною формулою відповідати:

- Під впливом великої російської літератури.

Інакшої відповіді їй бути не могло, байдуже, була це правда чи ні” (№11.- С.36).

І то правдиве щастя, що все ж доля послала письменникові справжню вчительку – “лише одну достойну вчительку української мови та літератури – Ніну Григорівну Загорську, а дві інші були такі негодящі, які більше компрометували свій предмет, ніж вивищували. Але Софія Іванівна (Сопля Іванівна, в нашій транскрипції) досягла іншого: вона викликала в мені стихійний протест супроти фальсифікації історії української літератури, зовсім так само, як у дні, коли пишеться цей твір, протест проти фальсифікації виборів викликав помаранчеву революцію. Через це і я діяв за принципом: те, що лає вчителька, має бути цікавим і добрим, а те, що хвалить - казна-що, отже, непотрібне мені, або ж його треба наново переосмислювати. В цьому їй було негативно-стверджувальне значення для мене цієї вчительки; принаймні огиди до української літератури вона в мене не викликала, а навпаки, загострила інтерес, що повело мене до ґрунтового її вивчення вже самостійно” (№11.- С.37). Властиво, спрага до самостійного читання й мислення подарувала кілька осяйних відкриттів. Чи не найголовніше з усіх - пережиття “містерійного з’єднання з книжками” (№11.- С.48). Ще одне важливе відкриття з часів шкільної юності – прочитання роману Анатолія Свидницького “Люборацькі” із передмовою М.Сиваченка: “Книга Свидницького лежала на тому ж місці, і в мене відлягло від серця. “Дайте!” – сказав я, простягаючи мокрі десять карбованців. Байдужа жінка глипнула на мене сивими очима і відрахувала решту. Я наблизився до вікна, нагнувся, аби закритися від цікавого продавщицького погляду, і перегорнув першу сторінку.

Те, що я побачив наступної хвилі, врізалось у мою свідомість на все життя. Я побачив прекрасне, майже дівоче обличчя, облямоване довгим волоссям. Величезні очі дивилися на світ спокійно і зачаровано. Величезні живі очі вбирали мою душу, і я раптом відчув, що ще хвилина – і я заридаю, мов хлопчик. Але я тримався. Сховав томик за пазуху, він теж був зелений, як і весь сьогоднішній настрій, повільно вийшов у морок”. Цитований уривок – уже із іншого, власне художнього

твору Шевчука, із оповідання “Довгий день без перерви”. Автор апелює до власного тексту для якнайточнішого відтворення того благовісного стану, який дало містерійне злиття із книжкою. Воно могло б видатися навіть малоюмовірним, але власне попередні сторінки дають суто фізіологічне пояснення причин появи такого унікального стану. Із дивовижною докладністю виписано стан юнацької кризи, один із виходів з котрої – трансформування в те містерійне пережиття: “...не раз невидима сила відкидала мене від тих спільних гульок, і я знаходив принаду в усамітненні – все більше й більше мене почало вабити до книг” (№11. - С.43); “щось мені хотілося, але не знав що, кудись мене вабило, але не знав куди; хотілося вирватися зі свого вузького світу, але поняття не мав, чи існує широкий світ, а коли існує, то де? Такі кризові настрої постійно мучили мене...” (№11.-С.45); ”юність брала мене в свої лабеті і мучила” (№11. - С.45).

Важко переоцінити, в яку потужну енергію нації мала б сублімуватися енергія молодечого пориву, юнацького дерзновенного потягу до знань, коли б українська молодь – бодай в особі своїх найталановитіших представників – своєчасно отримувала ті життєдайні умови, в яких мусить плекатися націотворчий первень з його спрагою до чину, до пересотворення української людини. В цьому контексті бачиться особливо значимою історія винищення української інтелігенції<sup>1</sup> – вона в цій частині хроніки хоча й подана пунктирно, але багатозначно. Сестри дворянського походження Ніна Миколаївна й Тамара Миколаївна, які були знайомі через своїх чоловіків з видатним українським геологом, згодом академіком ВУАН Павлом Тутківським (національно свідомою

---

<sup>1</sup> Дяка видавцеві професору В.Яременку, який увів до повторного видання „Українського слова” (Хрестоматії української літератури та літературної критики ХХ ст.) матеріал Богдана Кравціва, в якому він наводить реєстр винищених українських інтелігентів упродовж 1917-1927 рр. (Українське слово, том 1). Проблема й сьогодні не втратила своєї гостроти: див., приміром, збірник „Від Кучми до Ющенка” (2006), де є дві наукові розвідки про переслідування української інтелігенції в Донбасі сьогодні.

людиною) – ці постаті є знакові, і те, що про Ніну Миколаївну Рибаківу немає згадки в книжці про СШ № 32 М.Костриці та Р.Кондратюка (а такі факти уважно спостережено й пильно фіксовано в тексті-хроніці “Мій Житомир. Світ перед очима”) - з перспективи сьогоднішніх знань не видається дивним, але симптоматичним. Бо ж і сьогодні далеко неповною є картина правдивих інтелектуальних втрат нашого народу, і в цьому сенсі правдиво-точний до дрібниць і деталей із життя, як то не гірко констатувати, недобитків української еліти 20-30-х рр. твір Шевчука діагностує першопричини реального стану, кількості та якості сьогоднішньої української інтелектуальної еліти, закорінені далеко не лише в терплячо-толерантній українській поставі. З того недобррозичливці продовжують і нині спритно користати.

Сьогодні буде передчасним оцінювати значення родинної епопеї Шевчука. Бо ж заважають побачити її правдиву роль – непричесано-невпорядковані відступи, повтори-змісли, не завжди доречні чи, може, й необов’язкові, як часом може здатися, подробиці дитинства, такі подібні для цілого покоління дітей війни й післявоєннє. Та в тім-то й суть, і на тому робить наголос автор, що саме діти війни стали шістдесятниками і “відважно піднялися на поборення найжахливішого суспільного ладу, що його придумали люди” (№5.-С.87). Це справді значимо, але не визначально. Побачити головне з першого прочитання щось таки заважає. Може, часом не імпонує надміру пильне задивлення в себе самого, яке дає повтори, відсилання до згадуваних раніше творів? Може, дратує відчуття, подібне до того, коли ліньки (як перед іспитом) заглиблюватись у матеріал, який хоча і є дуже важливим, але ж...сонце за вікном. Часом саме ця частина хроніки видається подібною до необхідного параграфу для засвоєння. І зовсім не тому, що тут маємо мовби автобіографічну ілюстрацію учення К.Г.Юнга про архетипи колективної підсвідомості, презентовану в площині документально-художній, принадно-цікавій. Тут є – і це бачиться чи не найважливішим – гостро необхідна нам наука. Наука, якої українців не навчали, а відучали, вибиваючи й викорінюючи її в зародку. Це наука правдивої до себе поваги, без якої дарма чекати на повагу й любов з боку інших.

Іван Франко в праці “Етнологія та історія літератури” (“Etnologia i dzieje literatury”, 1894) нарікав, що надзвичайно багата грецька й римська література не позоставила нам у спадок жодної біографії бодай одного зі своїх поетів та мислителів<sup>1</sup>. Сьогодні в Україні чимало щоденників-автобіографій, путівників до автентичної української людини, частіше прозових, рідше - поетичних. Взяті за епіграф поетичні рядки Михайла Стрельбицького – то є, властиво, преамбула до його поетичної хроніки покоління, до новоствореного надзвичайно зворушливого поетичного циклу „Людина-антивідчуження”, який бачиться суголосним із тут аналізованим.

Перспективним видається осмислення аналізованого тут твору не тільки в контексті тих, які відносно недавно дійшли до українського материкового читача (як перша частина трилогії “Волинь” Уласа Самчука, а саме “Куди тече річка”, чи художня автобіографія Богдана Лепкого “Казка мого життя”<sup>2</sup>). Проблемним бачиться такий аспект. У хрестоматійній “Зачарованій Десні” О.Довженка чи дилогії “Щедрий вечір” та “Гуси-лебеді летять” М.Стельмаха, в автобіографічному творі “Куди тече річка” У.Самчука в центрі – дитинство сільського хлопчика. Хроніка В.Шевчука “На березі часу”, як і повість Б.Лепкого “Казка мого життя”, належить до нечисленних в українській літературі творів, які розкривають біографію несільської дитини. Біографію вихідця зі священницької (Б.Лепкий – син священника) чи робітничої (В.Шевчук - син шевчука) родини. Прокреслюються на новому витку проблеми витоків інтелігентності та української інтелігенції. І ще одна обставина об’єднує твори: філософська притчевість у них витворюється діалогом автора на схилі життя – із собою дитиною, зачарованою Білим Світом, як у Богдана Лепкого, чи задивленою в Світ перед Очима, як у Валерія Шевчука.

---

<sup>1</sup> Iwan Franko. Etnologia i dzieje literatury // Pamiętnik Zjazdu literatów i dziennikarzy Polskich. - Lwów, 1894. - Т.1. - S.1.

<sup>2</sup> Лепкий Богдан. Казка мого життя. Друге видання, виправлене і доповнене. - Івано-Франківськ, 1999. - 299 с.

**Олена БАРАБАНОВА,**  
*старший викладач кафедри української мови  
та літератури Слов'янського державного  
педагогічного університету*

## **ТВОРЧА РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД У ПРОЗІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ**

Ідейно-тематична своєрідність євангельської тематики посідає одне з головних місць у творчому доробку Наталени Королевої. Власне, християнські, та й загалом релігійні мотиви наявні у більшості творів письменниці, що пояснюється її католицьким світосприйняттям, сформованим у часи дванадцятилітнього перебування в піренейському кляшторі Нотр-Дам-де-Сіон. Глибока релігійність Королевої-жінки неабияк уплинула на становлення Королевої-письменниці. Погляди письменниці яскраво відбилися в її спадщині, котру можна умовно назвати християнсько-моралізаторською, або євангельською, бо в основу більшості таких творів покладено тексти Нового Завіту.

Проте постійне звертання Наталени Королевої до вічної книжки лише частково пояснюється релігійністю белетристики; ця високоосвічена жінка, звичайно, усвідомлювала й загальнокультурне значення Св. Письма – унікальної художньої пам'ятки, що акумулювала в собі безцінні для розвитку всієї цивілізації надбання у сферах моралі, історії, філософії, врешті, літератури [6, с.34]. Можливо, Біблія саме тому стала справді безсмертною книжкою, бо тут відбилися одвічні людські конфлікти, і при цьому кожному з нас дано велику надію на моральне возвеличення душі. Св. Письмо репрезентує конгломерат систем міфологічних уявлень, що складають універсальну часово-просторову модель Всесвіту, викликаного до життя волею трансцендентного абсолюту [1, с.10].

Біблія весь час була джерелом натхнення для діячів світового мистецтва. Завжди спиралася на Св. Письмо й українська література: уже в найдавніших перекладах,



літописах, повчаннях виразно простежується нерозривний зв'язок світського й церковного письменства.

Проте у період 1917-1991 років розвиток традиційної для красного письменства тематики сильно послабився, адже Наддніпрянська Україна опинилась у складі Радянського Союзу, де войовничий атеїзм став державною політикою. Прибічники християнського віровчення разом з носіями інших релігій не просто критикувалися, а часто й фізично знищувалися. Руйнувалися тисячолітні основи моралі, що обернулося для суспільства тяжкими збитками, які практично неможливо відшкодувати.

“Пролетарська” влада насаджувала нову віру у вічність матерії, комуністичний рай на землі, що мав бути побудований під орудою партії [8, с. 271-272]. За таких умов годі було говорити про розвиток традицій інтерпретації текстів Святого Письма в українській радянській літературі. З цього приводу слушно висловився Є.Сверстюк: “Знецінення і приглушення замість зміцнення й плекання традиції фатально відбивається на поколіннях” [7, с. 137].

Власне, лише деякі українські письменники, котрі опинилися поза згубним впливом антидуховності, могли вільно звертатися до книг Старого та Нового Завіту. Неповторним естетичним сприйманням євангельських мотивів позначені твори Євгена Маланюка, Богдана-Ігоря Антонича, Олега Ольжича, Богдана Лепкого, Катрі Гриневичевої, Леоніда Мосендза, Антона Лотоцького та ін. Своє самобутнє слово спромоглася сказати й Наталена Королева.

Варто відзначити, що в роки незалежності, на відміну від попереднього сімдесятиліття, спостерігаються певні здобутки в розробці теорії жанру. Так, у фаховій періодиці регулярно публікуються статті, котрі пропонують різні ракурси висвітлення проблеми. Більш ґрунтовному й систематичному аналізу питання присвячені праці І.Бетко, А.Нямцу, В.Антофійчука, В.Сулими, С.Головащенко.

Фундаментальні розвідки А.Нямцу висвітлюють загальні проблеми функціонування традиційних архетипів. Зокрема автор акцентує увагу на винятковій психологічній глибині євангельських персонажів, багатоаспектності їх поведінкових характеристик й етичних домінант, завуальованих великою кількістю недомовленостей та умовчань у канонічних текстах,

котрі зумовили надзвичайну активність і багатоплановість літературного життя. Дослідник справедливо вважає, що ХХ століття з його численними соціальними потрясіннями, війнами й революціями істотно трансформувало канонічні характеристики новозавітних персонажів, розширивши межі семантичного й морального переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу.

Письменниця опрацьовувала історичні та біблійні теми, свідомо обходячи теми, пов'язані з українською історією, але не полишала спроби поєднати світ стародавніх Русі та України зі світом античності та середньовіччя. Вона оновила деякі прозові жанри в українській літературі: довела до класичної віртуозності жанр історичної повісті, поглибила жанр літературної легенди, зумівши вдало поєднати язичницький, античний, скіфський та староруський світи з біблійним та християнським. У традиційний стиль і образну мову української прози влився свіжий струмінь європейського письма. Від суто українського її художній текст відрізняють лексика, фразеологія, точність образу, вислову, синтаксичні конструкції.

Н. Королева знайшла в українській літературі свій індивідуальний художній світ, для якого характерний симбіоз східної та західної культур, язичництва та християнства, синтез романського, арабського, греко-римського, візантійського та слов'янського стилів.

У центрі уваги авторки – людина, її духовний світ. Герої творів письменниці – люди непересічні, їх об'єднує жаждою знань, пошук істини, утвердження високих ідеалів загального добра, братерства і любові. За зовнішньою оболонкою світових тем ми повинні вбачати саме це, що є наслідком болісних шукань письменниці, виявом її високого благородства, чистоти й шляхетності.

Поштовхом до писання Н.Королевою творів українською мовою була, звичайно, порада і підтримка близької людини – Василя Короліва-Старого, проте внутрішньо вона була цілком підготовлена до цього важливого кроку, свідомо прийшла в українську літературу, відзначаючи при тому, що ні походженням, ні родом не є україночкою, що її психіка формувалася не в Україні.

Помітне місце у творчості Наталени Королевої середини 30-х років посідають дві книги – “Во дні они” (1935) та

“Інакший світ” (1936), у яких зібрано оповідання, що частково друкувалися в різних журналах, переважно в “Дзвонах”.

Найповніше християнський світогляд письменниці відбився в повісті “Що є істина?”. Своєрідною прелюдією до середньої епічної форми стало однойменне оповідання зі збірки “Во дні они”.

“Во дні они” – художньо опрацьовані євангельські легенди з життя Ісуса Христа. Авторка майстерно розгортає скупі євангельські факти про ту чи іншу подію в житті Христа та його учнів в цілі оповідання, наповнені живим життям давно минулих часів з психологічною та філософською основою.

У повісті “Предок” Наталена Королева втілила тугу, яку виношувала все життя й підкреслювала власним життєвим досвідом. Це – туга за людською спільнотою, пошуки тих одвічних чинників, що об’єднують людей різного соціального стану, національного походження, психічного складу, релігійних переконань. Широка освіта та міцний християнський світогляд письменниці допомагають їй звертатися до джерел духовності наших предків і перекидати місток від давнини до сучасності [4].

Наталена Королева також майстерно володіє високою культурою слова, дивовижною пластикою художнього стилю, котрий гармонійно зливається зі стилем епохи, яку відтворює письменниця. Коли вона говорить про месію, то для неї це – відродження згальбленого, знищеного та доценту утиканого народу. Відродження не в напрямі власної самостійної держави, але перш за все відродження моральне, духовне, без якого не може бути нічого великого та вічного, коли під зовнішньою оболонкою приховується цілком реальний зміст.

Можливо, саме тому, що творчість цієї авторки стоїть в українській літературі досить осібно, її стиль ні на який інший не схожий, її мова цікава, барвиста, своєрідна, її твори набувають особливої індивідуальної, яскравої привабливості, що стимулює подальше дослідження творчості Наталени Королевої в різних аспектах.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бетко І.П. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ початку ХХ століття. – К., 1992. – 211 с.

2. Голубовська І. Виплекані мрією і любов'ю. Легенди старокиївські Наталени Королевої – тематична своєрідність // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 28–35.
3. Голубовська І. Життєпис сучасниці: повість Наталени Королевої “Без коріння” // Дивослово. – 2004. – № 6. – С. 50–54.
4. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х. томах. / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998.
5. Королева Н. На могилу Вчителів (з приводу 20-х роковин смерті). // Дзвони. – 1982. – № 10. – С. 659–661.
6. Мень А. В пошуках подлинного Христа. – Екатеринбург: Средне-Уральское книгоиз-во, 1991. – С. 16-35.
- 7.Сверстюк Є. Українська література: християнська традиція // Сучасність. –1992. – №12. – С.137-145.
- 8.Сулима В. Біблія і українська література: Навч. посібник. – К.: Освіта, 1998. – 400 с.
9. Шевчук В.О. Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есе. –К., 1990. – 411 с.

**ББК 83.3 (4 Укр) 6-44**

***Галина БОНДАРЕНКО,***

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету*

## **ВИЯВ ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ О.ДОВЖЕНКА**

*Стаття продовжує цикл публікацій автора з теорії і методики виховання. У цій статті розглянуто процес формування загальнолюдських моральних цінностей учнів старших класів на уроках української літератури під час вивчення творчості О.Довженка.*

*Ключові слова: моральність, духовний світ, кіноповість.*

Сьогодні людство зазнає духовного та морального падіння. Занепадають такі цінності, як доброта, чесність, милосердя. Нехтуються здобутки національної культури. Ми повинні перейти межу, за якою людство перестає бути

організованою спільністю, що існує на засадах взаємоповаги та взаємодопомоги.

Найпереконливішим вихователем людини є правдива історія її народу, культура, традиції нації. А літературі, безумовно, відводиться одне з найпочесніших місць у виховній системі. Бо саме вона є невичерпною скарбницею духовності, нашим безперервним зв'язком з 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.

Можна без перебільшення сказати, що література становить собою школу життя, де підрастаюче покоління знайомиться з життям рідного народу та всього людства – його минулим та сучасним, вчиться давати правильну, обґрунтовану оцінку подіям, зображеним у літературному творі, з позиції загальнолюдських моральних цінностей.

Література є предметом виховання, і велика роль в ній належить насамперед класикам, серед яких видатний український кінорежисер, прозаїк, драматург, публіцист, художник та невтомний громадський діяч Олександр Петрович Довженко.

Тож мета статті допомогти учням правильно усвідомити зміст не тільки прочитаного твору, але й життєвих явищ, які знайшли в ньому відображення; формувати їх світогляд, загальнокультурний рівень.

Новій суверенній Україні потрібні нові люди, тобто такі її громадяни, які характеризуються глибоко осмисленою життєвою позицією. Виховати таку особистість можна тільки за умови розвитку національної освіти, в якій система виховання і навчання ґрунтується на ідеях національного світогляду, народної філософії, на засадах родинного виховання української етнопедагогіки, наукової педагогічної думки [5, 66].

Нехтування здобутками національної культури у вихованні школярів призвело до того, що молода Українська держава успадкувала настрої соціальної апатії, національного зречення, байдужості до рідної мови, ерозію моральних норм,

девальвацію вищих духовних цінностей, історичне безпам'ятство, національний нігілізм, "роздвоєння свідомості", зневіру у власні сили [3, 53].

Реалії життя суверенної України зумовлюють потребу в розбудові національної школи, в якій найповніше здійснюється процес патріотичного виховання засобами художнього слова. Тепер, коли стало можливим з усією об'єктивністю оглядати наше недавнє минуле, настав час для нового прочитання творчості Олександра Петровича Довженка.

Олександр Довженко увійшов в історію світової культури як самобутній поет екрана і слова. Феномен його творчості полягає в органічному поєднанні таланту кіносценариста, режисера, художника і письменника. О.Довженка як митця чуйного і спостережливого тривожили також ті деформації, які відбувалися в радянському суспільстві. Так постає гнітюча картина його морального занепаду, виражена в забутті історії, у відсутності національної гордості, у роздвоєності духовних засад. Ці болючі питання письменник сфокусовує в окремих образах. Так, кіноповість "Україна в огні" розпочинається своєрідним ліричним зачином: у батьківське гніздо, щоб вшанувати матір у день її народження, злітаються всі діти дружної родини Лавріна Запорожця. Це сини Роман, молодий лейтенант прикордонних військ, Іван, артилерист, Савка-чорноморець, агроном Григорій, "майстер урожаю" Трохим, дочка Олеся – "всьому роду втіха". Простий український рід уособлює увесь український народ, який неможливо знищити і подолати. Ідея безсмертя народу втілюється в тому, що письменник кожному з цієї родини визначив свій хресний шлях через страхіття війни. І кожний прийняв свою долю гідно і мужньо [1, 151].

Нині зростає інтерес до неповторної художньої спадщини Олександра Петровича Довженка як на Україні, так і за рубежем. Аналіз літературної спадщини Олександра Довженка займає особливе місце в гуманітарному вихованні учнів. Складне і надзвичайно напружене життя нашого геніального кіномитця й письменника пройшло через страшні терени сталінської системи. Він, як, може, ніхто інший, відчував свою підневільність, залежність від влади, трагедію загнання таланту в рамки, визначені комуністичною ідеологією. "Але попри все

письменник вистояв і не погодився на роль блазня епохи”. Він залишився романтиком у прозі й кіномистецтві, мужнім і вірним сином своєї України” [7, 44]. Саме тому для самовдосконалення її розвитку школярів так багато дають уроки вивчення творчості О.Довженка. На цих уроках легко створити в учнів оптимістичний настрій, звернутися до їхнього індивідуального досвіду, дібрати підходи до внутрішнього світу дитини, щоб формувати гармонійно розвинену особистість.

Довженко гостро відчував подих сучасності, завжди був там, де народжувалося нове, де з сучасності проростало майбутнє. Він закликав митців “говорити на весь голос”, “жити великими передовими ідеями свого часу”. Ось чому ми впевнено можемо сказати: Довженко – явище не колишнє, а сьогодне; він – з нами, в одних рядах з активними будівниками нового життя. Довженко – наш великий сучасник! [3, 58].

Довженко протягом усього життя створював неповторний літопис трудівників та їх героїчних звершень. В основу своїх кіноповістей він брав корінні події і явища історії. Так, “Зачарована Десна” є поетичною розповіддю про село напередодні революції, про витоки таланту і краси мистецтва; “Арсенал” і “Щорс” – про героїку революції і громадянської війни; “Земля”, “Іван”, “Аероград”, “Потомки запорожців” – про соціалістичні перетворення в країні; “Ніч перед боєм”, “Мати”, “На колючому дроті”, “Україна в огні”, “Повість полум’яних літ” – про подвиг радянського народу у Великій Вітчизняній війні; “Мічурін” – про “російського Мікеланджело природи”; “Поема про море” – це величний гімн людям-інтернаціоналістам, що будували комунізм.

Довженко умів звертатися до свого народу, говорити від його імені, умів і створювати образи, в яких ніби матеріалізовано весь народ, його дух.

Як і в оповіданні “Ніч перед боєм”, у кіносценарії “Україна в огні” Довженко сміливо вникав в усі героїчні й складні драматичні сторінки війни: відступи, окупації німецькими фашистами України. Розкриваючи героїчне, Довженко розкривав і низьке, слабодухе явище людської малості, страху, роздумував над їхніми причинами, щоправда, подеколи надто відверто передоручаючи героям свої

публіцистичні тези про недостатність виховання історією, брак національної свідомості.

“Україна в огні” – це крик болю, це перше, гостре, вразливе сприймання фашистської навали. Довженко не оминає гострих проблем, устами героїв запитує самого вождя, як оце сталося, що не “б’ємо ворога на його території” і цілий народ український – віддано на поталу. Ясна річ, кіноповість “не сподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки... Мені важко від свідомості, – записував у щоденнику О.Довженко – що “Україна в огні” – це правда” [4, 4]. Кіноповість “Україна в огні” в життєвій і творчій біографії О.Довженка посідає особливе місце. А в усій українській літературі про Велику Вітчизняну війну цей твір цілком обґрунтовано можна вважати якщо не вершинним, то одним з найкращих.

“Зачарована Десна” – це, власне, автобіографічний твір, спогади письменника про своє дитинство, перші кроки пізнання життя, про “перші радощі і вболівання, і чари перших захоплень дитячих...” [2, 43].

Спогади ці час од часу переростають у авторські роздуми про “тяжкі кайдани неписьменності і несвободи”, інші лиха й страждання трудових людей України і разом з тим – багатство їхніх душ, моральне здоров’я, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, їхню вроджену готовність до “найвищого і тонкого”, про війну і спалене фашистами село, про ставлення до минулого: відомий авторський монолог, який починається словами “Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм. Коли ж обертаючись я часом до криниці, з якої пив колись воду... і в якому висловлено знамениту формулу: “Сучасне завжди на порозі з минулого в майбутнє” [2, 44].

Адже людина, яка пригадує минуле, як правило, вибирає з нього найяскравіші штрихи і деталі, що збереглися в пам’яті. Вони постають в особливому освітленні – піднесеному, романтичному.

Своїми фільмами і кіноповідями О. Довженко примножив світову славу української культури. Його називали поетом і водночас політиком кіно, його порівнюють з Гомером, Шекспіром, Рабе, Гофманом, Бальзаком, Бетховеном, Брехтом. Сам він казав, що свої картини “писав з гарячою любов’ю,



широ. Вони склали найголовніший смисл мого життя”. Система влади, використовуючи цю “гарячу любов”, не тільки підносила митця, а й ламала його. Олександр Довженко – єдиний, що й за таких умов насправді став митцем світового значення, ім’я його входить у всі енциклопедії, антології світового кіномистецтва [6, 8].

Олександр Довженко всією своєю творчістю принципово обстоював погляд на людину як на неповторну особистість. Навіть у добу беззастережного панування класових інтересів митець орієнтувався на загальнолюдські закони буття. Звідси і глибоко гуманістична концепція кіноповістей періоду війни, і визначальний для Довженкових творів, епічний конфлікт між людиною-особистістю і людиною-гвинтиком. Довженко, як ніхто до нього та і тривалий час після нього, масштабно і різнобічно підійшов до з’ясування суті цього конфлікту.

На кращих творах літератури мають формуватися ідеали молоді. Уроки літератури мають бути уроками роздумів, глибоких переживань. Тільки та інформація, яка зігріта почуттям, пережита й осмислена учнями і вчителем, здатна впливати на розвиток особистості. Зокрема в цьому полягає завдання у плані виховання літературних творів. У процесі їх аналізу вчитель повинен звернути увагу на ті першооснови, що рухають героїв на патріотичні й громадські вчинки. Вони западають в учнівські душі, викликають адекватні дії.

Художня література як один із видів мистецтва – найпопулярніший і найдоступніший усім. Вона приносить радість людині, підносить її духовно. Сила впливу художнього слова найвизначніших літературних творів не лише в тому, що вони правдиво в образах моделюють різні сторони і грані дійсності, а й у тому, що вони гуманістичні за своєю суттю. Вивчення літератури в школі проводиться не лише з освітньою, але й з виховною метою. Адже засобами мистецтва слова виховується любов до України, повага до її мови, історії, звичаїв і традицій. Велике значення рідної літератури в естетичному, моральному вихованні шкільної молоді. На прикладі літературних вірців для наслідування маємо виховати, розвинути людину зі стійким характером, сильною волею, добрим серцем, чистою совістю.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бернадська Н.І. Українська література ХХ століття. – К.: "Знання-Прес". – 2006. – С.140-156.
2. Вдовенко Л. Відображення світогляду наших предків у повісті О. Довженка "Зачарована Десна" // Дивослово. – 1999. – № 11. – С. 42-45.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Либідь, 1995. – 272 с.
4. Касянова С. Синтез індивідуального сприйняття і загально-людського досвіду в "Україні в огні" О. Довженка // Українська мова та література. – 1997. – № 43. – С. 4-5.
5. Кочерган Ю.Ф. Проблема естетичного ідеалу (На матеріалі творів О. Довженка та О. Гончара) // Українська мова і література в школі. – 1988. – № 12. – С. 65-67.
6. Кошелівець І. О. Довженко: Спроба творчої біографії // Українська мова та література. – 1998. – № 41. – С. 3-10.
7. Купцова В. Про особистісно зорієнтоване навчання: на прикладі вивчення творчості О. Довженка // Дивослово. – 2000. – № 7. – С. 44-45.

**ББК 83.3 (4 Укр) Б-44**

***Лариса ЖИЖЧЕНКО,***

*старший викладач кафедри української мови  
та літератури Слов'янського державного  
педагогічного університету*

### **ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ „ЗЕМЛЯ”**

*У статті розглядаються особливості жанрової модифікації повісті. Йдеться про вплив новелістичного, трагедійного на повістеву природу художнього твору.*

*Ключові слова: жанр, жанрова проблематика, етологічний зміст, повість, новелістичні елементи.*

Визначення жанру того чи іншого твору часто буває досить не простим завданням. Жанрове визначення самого автора не завжди співпадає із визначенням критиків та дослідників, а інколи й сам автор щодо жанру одного й того ж твору висловлюється по-різному. Цікавою в цьому сенсі є

“жанрова історія” повісті Ольги Кобилянської „Земля”. Свій твір „Земля” письменниця називає то романом, то повістю, то оповіданням. У листі до П.Тодорова Ольга Кобилянська пише: „Мій роман „Земля” друкується в „Літературно-науковому віснику” [5, с. 502]. Звертаючись до О.Маковея, письменниця відзначає: „Повість „Земля” читайте, коли Вам догідно, найліпше у вакації, в супокою” [5, с. 507]. У деяких джерелах твір „Земля” О. Кобилянська називає ще й *оповіданням*. В „Автобіографіях” різних років жанр „Землі” О. Кобилянською визначається як *повість*.

Сучасники О. Кобилянської теж неоднозначні у жанрових визначеннях „Землі”. Для І.Франка „Земля” – повість, яка сповнена високої поезії. Для Лесі Українки – роман з драматизмом внутрішньої дії. Відзначимо, що на початку ХХ ст. теорія жанру не була вивченою, а тому ні Ольга Кобилянська, ні Леся Українка не обґрунтовують жанрове визначення своїх творів. Приналежність твору до того чи іншого жанру, очевидно, вгадується інтуїтивно. І хоча з часом теорія жанру в літературознавстві стала предметом спеціального вивчення, питання жанрової приналежності творів залишилось дискусійним. Жанрове визначення „Землі” – яскраве тому свідчення. Сучасні літературознавці твір класифікують як *повість* (загальноновизнаний варіант), як *роман*, як трагедійний *роман-новелу*.

Відомий дослідник творчості О. Кобилянської З.Гузар у книзі „Вивчення творчості О. Кобилянської” „Землю” класифікує як повість [2, с. 35]. Дещо пізніше цей же автор в іншій книзі „О. Кобилянська. Семінарій” пише: „Жанр твору („Земля” – Л.Ж.) можна визначити як трагедійний роман-новелу” [3, с. 34]. У цій же книзі один із розділів має такий заголовок: „Роман „Земля” – вершинний твір О. Кобилянської”. Проте далі, у самому тексті розділу, З.Гузар твір „Земля” автоматично називає знову повістю [3, с. 132–133].

Автор підручника „Теорія літератури” О.Галич, простежуючи еволюцію повісті як жанру в українській літературі, називає низку авторів, твори яких класично визнають як повісті. Серед цих письменників О. Кобилянська та її повість „Земля” [1, с. 270].

Отже, з часу появи твору О. Кобилянської „Земля” (1902) і до наших днів (О.Галич. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001) у розумінні жанру твору „Земля” існує різноплановість. Необхідно визнати, що різні точки зору письменників, критиків та теоретиків на розуміння жанрової природи повісті „Земля” обумовлені й аргументовані. Жодне із тверджень навряд чи може бути виключеним із низки визначень.

Жанр – надзвичайно багатоманітне утворення і, як визначає І.Денисюк, перебуває в складних взаємозв'язках з літературним родом, літературним напрямом, творчою індивідуальністю автора [9, с. 193]. У процесі художнього моделювання жанрової структури „Землі” зазначені твердження теж віднайшли свій вияв. Взявши до уваги думки авторитетних науковців, спробуємо визначити жанрову своєрідність відомого твору. Для цього вкажемо на основні складові, за якими визначають жанр (вид) літературного твору. Поняття жанру досі не має достатньо чітких наукових дефініцій, таких, за якими б можна було з упевненістю віднести твір до того чи іншого жанру. Але існують класичні підходи, зважаючи на які, все ж можливо досягнути своєрідності жанрової структури того чи іншого твору.

Так, І.Денисюк вважає, що жанр – синтез характерних особливостей змісту і форми певного виду творів, своєрідна модель художньої структури ряду творів, у яких специфічно закодовано спрямованість на певний зміст [9, с. 193]. Провідним критерієм у розмежуванні епічних жанрів, за Г.Поспеловим, є тип *жанрового змісту*. У рамках цієї класифікації виділяють романічні, етологічні, національно-історичні жанри. Повість належить до етологічних жанрів. За принцип жанрового розрізнення у цій класифікації взято принцип зображення людей та обставин у творі. У системі координат етологічного жанру твір О. Кобилянської „Земля” сприймається як *повість* (провідною жанровою ознакою повісті є зображення життєвого устрою означеного соціального середовища, тобто переважна увага письменників до опису звичаїв та побуту) [7, с. 530].

У повісті О. Кобилянської „Земля” на передньому плані стоїть не розвиток характерів героїв, а зображення суспільно-побутового середовища, яке визначає стиль повсякденного існування селянина, його поведінку та психологію. На цьому

грунті О. Кобилянська художньо досліджує різні колізії, що виникають між людиною і суспільством, законом та церквою. На думку О.Гнідан, цим пояснюється пильна увага О. Кобилянської до жанрово-соціологічних зарисовок середовища й широких соціальних узагальнень, втілених в індивідуально-виразних типових характерах: Івоніки, Марійки, Михайла та Сави Федорчуків, Анни, Рахіри та інших [4, с. 162]. Ці персонажі постають як носії стійких якостей, вихованих відповідним способом життя, селянським побутом та етичними цінностями середовища. Відповідно до поетики етологічних жанрів, у „Землі” життя зображується в багатьох деталях, але характери героїв тяжіють до внутрішньої статичності. Аналізуючи характери героїв повісті „Земля”, вкажемо на те, що кожен із героїв є носієм і виразником відповідних людських якостей. Так, Івоніку характеризують як істинного християнина і зразкового хлібороба; Анну О.Грицай вважає подібною до „нових” героїнь О.Кобилянської; Сава – втілення людської гріховності і т.ін. Такими герої залишаються впродовж всієї сюжетної акції. Якби життєві випробування вони не проходили, їх поведінка, повнота морального й духовного буття цілком вкладається в рамки, що визначаються етичними цінностями селянського світу. У цьому світі головним чинником в оцінці людини, у визначенні її права на благо є праця на землі, яка й тримає на світі кожного з героїв. Конфлікти в „Землі” є також „динамічними” різновидами духовного, людського волевиявлення. Вчинки всіх героїв повісті визначаються силами добра чи зла.

Описовість – важливий художній принцип авторів етологічних жанрів. Манерою викладу „Землі” є розповідь, а сам твір надзвичайно багатий на описи: природи, землеробської праці, обрядів, церковних свят, народних вірувань. Описи мають самостійне естетичне та філософське звучання, вони є важливими чинниками в сюжетно-композиційній структурі твору. Отже, підсумовуючи вищесказане, стверджуємо, що основу жанрової структури твору О.Кобилянської „Земля” складає повість.

Однак жанрово-структурна своєрідність повісті „Земля” не була б повною без врахування елементів новелістичного та романного мислення, які віднайшли суттєвий вияв у творі.

Новела – це твір про незвичайну подію з несподіваним кінцем. Якщо взяти це до уваги, то можна сказати, що такі ознаки характерні для „Землі”. Несподіваною в повісті є основна трагічна подія (братовбивство). Задум та „процес визрівання вчинку” письменниця свідомо пропускає. За це свого часу їй дорікав С.Єфремов, вважаючи, що подія є несподіваною. Проте еліптичність та фрагментарність сюжету все ж не порушують його хронікальності. До новелістичних ознак у структурі „Землі” З.Гузар відносить романтичність, ліризм, музичність, особливу настроєвість пейзажу. Це, на його думку, ріднить „Землю” із українською новелою початку ХХ століття. До ознак новелістичного, очевидно, можна віднести і трагедійну тональність твору. І хоча трагедійне – ознака не власне жанрова, а скоріше ознака поетики О. Кобилянської, при аналізі структури твору її не можна не враховувати. До цього нас підводить позиція російських літературознавців. Конкретний літературний твір, як відзначає „Словник літературознавчих термінів” за редакцією Л.І.Тимофєєва та С.В.Тураєва, зберігаючи загальні родові ознаки й структурні особливості виду, має в собі своєрідні риси, які диктуються потребами часу, особливостями матеріалу та особливостями таланту митця. Ці ознаки вкладаються в неповторну „жанрову форму” [8, с. 83]. Ця жанрова категорія є найбільш конкретною. При її характеристиці враховують не тільки тематичну своєрідність змісту, а й особливості ідейно-емоційної трактовки зображуваного (сатиричний роман, лірична комедія). Ідейно-емоційна зображальність повісті „Земля” – трагічна. Трагічною є основна подія в сюжеті, у трагічних ситуаціях перебувають майже всі персонажі твору. Світогляд та умонастрої героїв теж позначені ознаками трагізму: очікування найгіршого, тяжкі переживання, „гризота” за землю та страх її втратити. Усе це вщент роз’їдає духовні основи родинного устрою селянських сімей. Глибока душевна тривога Івоніки Федорчука в сюжеті матеріалізується в мученицькій смерті Михайла й стражданнях інших членів родини Федорчуків. Страхіття Анни теж не безпідставні. Суть трагічного в непримиренному конфлікті особистості, що прагне максимально втілити свої творчі потенції з об’єктивною неможливістю їх реалізації. Кожна історична доба давала своє розуміння трагічного і трагічних

конфліктів. На думку стародавніх греків, у їх основі лежало втручання фатуму в долю окремих людей, оскільки навіянний світопорядок і долі людей цілковито залежали від нього [6, с. 691]. У повісті „Земля” Івоніка Федорчук у всіх сімейних лихах звинувачує Долю, яку сприймає на зразок грецького фатуму. У повісті „Земля” Долю людини можуть сповістити ворожки, але вплинути на неї, змінити її ніщо і ніхто не в змозі. Поза волею людини наявність „темної безодні” в душі героїв. Ідейно-художній зміст категорії трагічного в О.Кобилянської зумовлювався міфологічним світосприйманням навколишньої дійсності героями повісті „Земля”. Але, як письменниця модерністичної школи, О.Кобилянська зобразила складники селянського світогляду не в плані етнографічно-побутовому, а в площині морально-етичній.

Селянська тема для української літератури є рідною. Попередниками О.Кобилянської в глибокому й усебічному зображенні селянського життя були і І.Нечуй-Левицький, П.Мирний та інші. Найближчим до неї у часі був Панас Мирний зі своїми соціально-психологічними романами. Тож можна говорити, що твір „Земля” як „геологічний” спадок має романну панорамність, широту охоплення життя та глибину соціально-психологічного аналізу. І хоч, змальовуючи події, О.Кобилянська не виходить за вузькі межі одного села, Іван Франко відзначав, що письменниця в „Землі” дала „широку картину культурного рівня буковинського народу”.

Тож можемо говорити про елементи романного мислення в повісті О.Кобилянської „Земля”. Отже, у процесі формування жанрової структури твору наявні елементи новелістичного, трагедійного та романного мислення. У творі вони взаємопроникають і модифікуються, утворюючи новаторське, жанрове явище. Отож, можемо говорити, що твір О.Кобилянської „Земля” – це повість з елементами новелістичного, трагедійного та романного.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Галич О. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001.
2. Гузар З.П. Вивчення творчості О.Кобилянської. Посібник для вчителів. – К.: Рад школа, 1978.

3. Гузар З.П. О.Кобилянська: Семінарій: Навч. посібник. – К.: Вища шк., 1990.
4. Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XX століття: У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О.Д.Гнідан. – К.: Либідь, 2005. – Кн.1.
5. Кобилянська О. Твори в 5-ти т. – К., 1963. – Т.5.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997.
7. Поспелов Г.Н. Теория литературы: Учебник для у-тов. – М.: Высшая школа, 1978.
8. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л.И.Тимофеев и С.В.Тукраев. – М.: Просвещение. 1974.
9. Українська літературна Енциклопедія: В 5 т. – К.: УЕР, 1990. – Т.2.

**ББК 83.3 (4 Укр) 6**

**Максим КИРЧАНІВ,**

*аспірант кафедри міжнародних відносин  
і регіональних студій факультету міжнародних відносин  
Воронезького державного університету*

**«БЛАКИТНИЙ РОМАН»  
ГНАТА МИХАЙЛИЧЕНКА І ПРОБЛЕМИ  
РАНЬОЇ ІСТОРІЇ РАДЯНСЬКОЇ  
МОДЕРНОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Творчі пошуки української інтелігенції під час революційних потрясінь, ідейна боротьба серед українських інтелектуалів привертає увагу українських істориків. На тлі численних наукових студій про романтиків, неокласиків, футуристів і модерністів постає Гната Михайличенка [1], українського письменника і політичного діяча, що народився в Курській губернії, але життя котрого нерозривно пов'язане з Україною, здається майже забутою. В українській історіографії вже в 1920-і роки до нього встановилося зневажливе ставлення.

Наприклад, Сергій Єфремов у своїй “Історії українського письменства” озивався про нього так: “плодовитий, але без іскри навіть таланту письменник”, а коментуючи його новели, писав: “типова інтелігентська „літературщина”: істерична, з



нахилом з усього робити трагедії, без того чуття реальності й простоти, які раз у раз інстинктом, коли не доброю школою, витримує справжній таланти. У цього ж письменника навіть з колористичними назвами твори уявляють із себе щось надто безколірне, недокровне, одноманітне. Скроєно їх усі на одну мірку, на один дешевий трафарет: по-репортерському невдало переказаний факт і істерична риторика з приводу нього. Читати отаку „літературу” - суцільна тобі мука. Замість стислості, сконцентрованості враження, маємо одноманітне ремігання заяжжених сюжетів, і тому найкоротші навіть речі в читанні робляться без краю довгими, подужати їх можна тільки з великою напругою” [2]. Таке ставлення успадковувала і радянська офіційна історія літератури. Проте все-таки ким був Гнат Михайличенко? Спробою відповісти на питання буде ця стаття.

Гнат Михайличенко відомий як політик<sup>1</sup> і письменник. У 1919 році він разом з Михайлем Семенком редагував журнал “Мистецтво”, сприяв виходу літературного альманаху “Музагет”. Літературна спадщина Михайличенка невелика –

---

<sup>1</sup> Гнат Михайличенко народився 27 вересня 1892 року у селі Студенці. З 1908 по 1912 рік він навчався в сільськогосподарській школі у селі Лозовеньки поблизу Харкова. Під час Першої світової війни Михайличенко деякий час перебував у російській армії. Вже тоді він був прихильником ідей національного і соціального визволення. У 1915 році за революційну діяльність він був заарештований і засуджений до шести років каторги та довічного заслання до Сибіру. Революція 1917 року визволила Михайличенка. Він повернувся в Україну, де починає приймати активну участь в діяльності Партії Соціалістів-Революціонерів. З липня 1917 року він обраний у Центральний Комітет партії, і пізніше – до – Центральної Ради. Тоді чітко викристалізується його політична позиція. Михайличенко стояв на позиціях «лівої фракції» УПСР, яка виступала на засіданнях УЦР за порозуміння з російськими більшовиками та встановлення радянського устрою в Україні. У 1918 році він був одним з ініціаторів невдалого перевороту в Харкові: Михайличенко був тимчасово заарештований. Після захоплення Києва більшовицькими військами він деякий час очолював народний комісаріят освіти в уряді Х. Раковського. В 1919 році він приймає участь в організації Української Партії Соціалістів-Революціонерів (комуністів).

його активна культурна діяльність була перервана в 1919 р., коли Київ захоплюють денікінські війська. Денікін, прихильник неподільної Росії, починає терор проти українського національного руху. Арешту письменника сприяли його ліві політичні пристрасті. Після арешту він і деякі інші українські діячі були розстріляні. В історію української літератури Г. Михайличенко увійшов як автор “Блакитного роману”, новел “Повія”, “Кольорові аркушики”, “Коли цвітуть айстри”, “Поцілунок”, “Тюрма”, “Місто”, “Дівча”, “Історія одного замаху”, котрі знайшли свого читача після його загибелі [3].

“Блакитний роман” - найважливіший твір Михайличенка. Художня мова роману дуже яскрава, описи героїв і подій ємкі і багатопланові: “В ній була тьмава імла давноминулих віків, вкритих таємничим серпанком чародійних явищ. Первісний шал і дикунська невибагливість. В Твоїй душі була блакить безмежних глибин холодних океанів. В ній було омління південних місячних ночей і млявість застиглого болотяного повітря, насиченого отруйними гострими пахощами. І міріадами бактерій жакливих хвороб” [4]. У своєму романі Михайличенко намагається радикально розірвати з традиціями старої прози і відмовитися від них, оскільки вони здавалися йому застарілими, архаїчними і не відповідали викликам епохи. Таку позицію в прозі він намагався укріпити і критично. Наприклад, у статті “Пролетарское искусство” він писав, що “старе, буржуазне мистецтво, зокрема поезія, було мистецтвом байдкування, празности, мистецтвом святкової лінії... пролетарське мистецтво має перед собою порожнє місце” [5].

У такій ситуації особливу увагу Михайличенко надав опису героїв, розвитку їх внутрішнього світу. Саме ними він хотів населити літературу нового мистецтва. Герої книги зливаються з природою. Дійові особи книги вписані в простір, в українську природу, в ландшафт: “В Твоїй душі була блакить одвічної порожнечі. Ти прагнув знати все і нічого. Ти не хотів. Спроваджував хвилини в безвість небуття. Іна – твоя наречена. Ти не знав цього, але відчував. З самого початку. У Іни була блакитна душа, і Ти не знав її, а відчував байдужий. З самого початку. В її душі була блакить свіжого весняного неба, блакить веселих квітів сонячної левади, омитих прозорою росою. В ній

був простір і міць вільного моря і бадьорість ранішнього вітру гірських верховин” [4].

У такому контексті можлива паралель з творчістю Михайла Коцюбинського. Ймовірно, під впливом саме Коцюбинського стиль Михайличенка став ємким, а описи героїв короткими і стилізованими: “не знати, чи то вічний шум Черемошу і скарги гірських потоків, що сповняли самотню хату на високій кучері... туго росла дитина, а все ж підростала... безстрашно забирався в чорний ліс... під ним в долині кипів холодний Черемош” [6]. Тому герої Михайличенка, як і Коцюбинського, – люди, що прийшли в світ від природи. Коцюбинського можна назвати одним з учителів Михайличенка. Тому “Блакитний роман” може бути прочитаний як переосмислення і продовження деяких ідей Коцюбинського, який той виказав ще в “Тінях забутих предків”.

Герої Михайличенка переживають постійний і безперервний конфлікт – з собою, з іншими, з світом, з своїми амбіціями і почуттями: “Ти не кохав Іни, і ніхто не покохав її. Її всі любили за те, що вона їх любить. Іна була закохана у багатьох, але нікого не кохала” [4]. У такій ситуації особливо актуальною стає для них проблема непостійності миру, проблема того, що все в світі скороминує і не знає постійності, що вони не в змозі контролювати не тільки світ, але і себе. Життя зштовхує їх з собою, відкривається їм як безперервний біг буття і круговорот подій. Життя перетворюється в статичну стабільність природних змін і сезонів, які символічні і пов’язані з образами природи, котрі символізують біг життя і обмеженість людини в розумінні природи.

“Блакитний роман” демонструє тенденцію відходу від традицій реалістичної прози. Герої стають менш реальними, але більш художніми. У своєму прагненні відмовитися від реалізму Михайличенко не був самотній. У той час українські інтелектуали багато дискутували з питань теорії мистецтва і літератури. На хвилі відходу від старого, на хвилі революційного романтизму ідея викинути старе мистецтво з реалізмом на “звалище історії” знайшла немало прихильників і популяризаторів. У 1921 році, коментуючи ситуацію, І. Кулик,

наприклад, писав: “Тепер на арені нового мистецтва реалізм виглядає як старий, стоптаний чобіт, випадково залишений неохайним декоратором на фоні пожежею роз’ятреного світанкового неба” [7].

У контексті цієї полеміки, коментуючи своє ставлення до проблеми життя, Михайличенко порівняв його з впалим листям і писав: “Падає, падає листя. Падає листя пожовкле на Твою голову, на руки. В прозоро-блакитному, ніжно-холодному сонячному повітрі жовто-золоті сльози жалю за минулим... Падають нечутні і тануть як завмираючий лебединий сміх лоскотною тихою тугою радісного небуття. Оповитий розмаїто-жовтим серпанком осені садок задумливо конав. Шемрالی верхівля дерев тобі про останнє... Молитовним піснепохороном линули з хати звуки сопілки, на котрій тужила Іна за вікном. Тужила за весною. А за осінню? Осінь – то вогневий птах, що, майнувши злото-пломінним крилом, сконає, спопеліє дощенту. Шалений танок різнобарвної смерті, що ниже в бурштинове намисто гаї і садки. Ти полюбив осінь” [8].

Цей фрагмент показовий, оскільки дозволяє прослідити деякі літературні витоки “Блакитного роману”. Тема “листу” не була відкрита Михайличенком, і ми можемо знайти різні її елементи і прояви в українській прозаїчній традиції початку ХХ століття. У 1911 році вийшла книга Леоніда Пахаревського “Пожовкле листя”, початок якої (“Пожовкло листя. Воно плаче – шелестить, як наступиш ногою і тяжко йти в зажурений садок. Вмерле листя будить навісні думки про те, що постелилося позаду сірою смужкою, про те, що збулося, туманом пойнялося. Тільки осінь – а не весна молода – обертає назад, будить згадки. Зринають спомини, і нема думки про те, що буде колись. Вмирає краса зеленого літа – і хочеться пригадати усі болі, смутки перебуті. Навіщо? Хочеться. Плаче листя під ногою” [9]) ритмічно, текстуально і змістовно дуже схожий з початком “Блакитного роману”. Таким чином, між цими двома текстами багато спільного. В даному випадку ми не говоримо про плагіят з боку Михайличенка. Ми можемо лише констатувати факт могутнього інтелектуального впливу, який випробував Михайличенко з боку своїх попередників. Це підтверджує, що

його творчість була інтегрована в український літературний контекст першої чверті ХХ століття і розвивалася за тими ж законами, що й інші твори української прози.

Роман насичений архетипами й образами, характерними для тієї української культури, яка розвивалася в модернових надрах модерної культури. Образи, навколо яких розвивається оповідання, одночасно архаїчно традиційні і сучасні. Тут перед нами майже традиційний образ якоїсь міфічної потойбічної царівни і калейдоскоп сучасних образів: “Коли пожовкне листя і полетить, повисне в павутинному повітрі... Коли Твоя душа полине услід їм прозорим золотаво-блідим листком і подібно їм лишиться в павутинному повітрі... Ти кохав. Дочку тасмниць споконвічного, свою недосяжну дружину – біловолосу царівну з пишною квіткою лотосу на голові замість корони, із смарагдовими очима й губами-жаринами, з гадючим тілом-вогнем, з безсоромними рухами, Ти покохав безсонними блакитними ночами, покохав надлюдською мукою-коханням” [8].

Тоді, коли Михайличенко писав свій “Блакитний роман”, образ царівни вже розроблявся в українській літературі. Якщо Михайличенко культивує цей образ у прозі, то Рильський створює його поетичними версіями: “Тобі одній, уявлена царівно, тобі одній дзвенять мої пісні, тобі одній в моєму храмі дивно пливуть молитви і горять огні” [10]. Як і у Михайличенка, у Рильського образ царівни – міфічний концепт, потойбічний образ. Наратив Михайличенка, як і Рильського, базується на персоналізованому сприйнятті цього архетипного образу.

Роман не просто “блакитний”, він справді кольоровий. “Роман” українських письменників з блакитним кольором почався в перші роки ХХ століття. Ще Микола Вороний закликав українських письменників писати твори, “де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба” [11]. Вони почули і розуміли цей заклик. На сторінках “Блакитного роману” перед читачами розгортається ціла палітра кольорових образів, кольорів-символів, забарвлених у різні тони і відтінки, які асоціюються з явищами природи і буття людини: “В її душі була осліплююча-яскрава сонячна блакить. Її душа була овіяна згагою життя”. Функція кольору символічна, вона демонструє героїв як самотніх,

але вічно мінливих, подорожніх в незавершеній подорожі по власному життю. Кольори як не можна краще, на думку письменника, відповідали внутрішньому світу саме таких характерів: “В Тебе закохувалося кожне серце, в яке порожнім одрухом спадав Твій блакитно-тьмавий погляд” [4].

Своєрідний “блакитний” (не у плані сексуальної орієнтації, а в національній символічній перспективі) сигнал був пізніше підхоплений українськими поетами 1920 – 1930-х років. Одним з тих, хто культивував в українській поезії цей образ, був Олег Ольжич. Блакитний колір в його віршах загравав своїми різними відтінками – тут ми знаходимо і синє небо (“І небо – синь, і синява – розлив, і хвилі – каламутні і мінливі” [12]), і “блакитний дим” (“не повітря – найтонші звуки, не долина – блакитний дим і весни пустотливі руки у волоссі моїм” [13]), і крихкість цього світу. У цьому контексті Ольжич особливо близький Михайличенку: вони обидва відчували тимчасовість людського існування, непостійний характер буття. На такому фоні могло зникнути все, людина могла померти, але і тоді ця міфічна “блакить” залишилася б з нею: “Над кручею, за садом, на горі, розквітла яблуня. Іди, тебе немає. Здалека злото котять дзвонарі, і вітер тихо квіти коливає. Тебе немає. На траві прибитій не видно сліду і на мить, як станеш ти угледіти крізь віти густу, глибоку і м’яку блакить” [14]. У прозі блакитними кольорами грають твори Миколи Хвильового, але, приймаючи до уваги велику літературну та критичну спадщину Хвильового, вплив на нього з боку Михайличенка не був помітним. Сучасний український дослідник О. Вісич припускає, що Хвильовий “увійшов в історію української літератури справжнім лицарем синіх та блакитних барв” [15]. Блакитний колір у різних тонах і відтінках фігурує в назвах деяких з його творів (“Сині етюди”, “Синій листопад”, “Блакитний мед”, “Ярмарок в країні голубих диліжансів”) [16].

Герої роману кольорові, а їх кольори постійно міняються. Ця безперервна еволюція кольорів покликана підкреслити мінливість людини. Тому мова роману дуже соковита, наповнена візуальними образами, які автор пропонує читачу. Михайличенко майстрово володів і грав цим світом ним уявних

кольорів. Можливо, він належав до числа тих письменників, які заклали основи літературного прийому гри з кольорами, перетворення тексту з простого художнього нарративу в художньо-кольоровий: “Її душа була переповнена натхненим змістом і осліплює яскравою сонячною блакиттю. Блакить її душі була протилежною Твоїй. Ваші душі були бігунами одної кулі: вони не могли існувати одна без одної і не могли злитися. Як бігуни кулі – бігуни ваших душ не можна уявити ні нарізно, ні вкупі. Ти не знав цього, але відчував з самого початку” [8].

Михайличенко не був основоположником цієї “кольорової теми” в українській літературі, але він належав до числа письменників, які могли максимально використовувати її потенціал у створенні художнього тексту. Аналізуючи цей аспект “Блакитного роману”, ми можемо провести декілька паралелей з творчістю його сучасників. Наприклад, ми можемо згадати вірш “Два кубки” Максима Рильського. Він має характерний підзаголовок “Біле і червоне” [17]. Кольорові мотиви присутні і в українських авторів 1920 – 1930-х років, які могли писати при безпосередньому або непрямому впливі з боку творчої спадщини Михайличенка. Мотиви, навіяні творчістю загиблого в 1919 році письменника, ми можемо знайти у Євгена Маланюка, хоча прослідити прямий вплив складно і неможливо. Хоча ми і не можемо з повною упевненістю стверджувати, що Маланюк був знайомий з “Блакитним романом”, деякі його мотиви очевидні в творчості ідейного лідера пражан. Маланюка і Михайличенка зближують ідеї безвихідності і неможливості розірвати замкнутий життєвий цикл. Якщо Михайличенко виражав ці настрої в прозі, то Маланюк намагався виразити їх поетично: “Чорне, чорне. Ні вогника в морок. Чорне. Чорне. Ні іскр. Ні зірок. Лиш пекучої пристрасті змора, - до безодні останній крок” [18].

Як би не були герої яскраві, якими б кольорами не грав їх внутрішній світ, вони неминуче стикаються з сірістю і безбарвністю людського існування і виживання. Життя і колір виявляються несумісними поняттями. Тому герої приречені на постійні роздуми про себе, на безперервну саморефлексію про свою даремність і непотрібність у світі, де все вже було

вирішено без них і до них: “Кажете, нудно? Коли розгубили життєві цінності, нічого не залишається більше, як лише нудувати й жити на прибутки від чужих капіталів. Мені вас дуже шкода, бо ви мені подобалися, і я хочу примусити вас переконатися ві мні” [19]. Так у романі виникає громадянська і політична тематика, і світ відкривається в новій перспективі – боротьби двох світів, двох кольорових образів. Перший світ – кольоровий і яскравий, ідеальний світ. Другий – світ, майже позбавлений кольору і унікальності, світ сірої повсякденності: “Довгі роки точилася нещадна боротьба двох світів. Давно вже вона загубила свої окреслені форми і перетворилася в стихійно уперту масово-криваву боротьбу, людськість забула мирне життя. І ніхто не знав, що трапиться з ним завтра. Не хотів знати” [Там само].

Функції кольорових наративів у романі не обмежуються лише постійним підкресленням унікальності героїв і неможливості відобразити буття в конкретно узятий, вільно вирваний з часу і простору момент. Колір важливий у текстуальнім ритмічнім контексті. Саме колір, його різні відтінки конструюють ритміку роману, його ритмічну спрямованість. Текст роману цілісний, але деякі його моменти явно дефрагментовані, виключені зі всього текстуального контексту. Вони вириваються за рамки стилю, звучать як своєрідні вірші в прозі: “Блакитна Іна. Іна блакитна! Я гордий за тебе! Я зараз заграва!... Палала, грала червона заграва” [20].

Текст, який розвивається навколо взаємозв'язків ритму і кольору, розкривається на прикладі соціального зіткнення двох опозиційних світів. Соціальний конфлікт ускладнюється гендерним<sup>1</sup>. Чоловік і жінка символізують різні світи, різні соціальні пріоритети. Вони не можуть досягти взаєморозуміння, вони приречені на постійний конфлікт. Він не може зрозуміти її, вона не бачить розуміння в його діях. Тому вони відштовхують один одного. Коли вона приходить до нього, намагається

---

<sup>1</sup> Про гендерний аспект в історії українського модернізму див.: Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003; Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2002.



звернутися до його самосвідомості, як людини у соціальному вимірюванні, він не чує її. Він тільки задається питанням: “Чого вона сюди з’явилась? Чого їй треба? Вона за щось, здається, вдарила мене. Але я їй нічого не зробив!” [21]. Відштовхнувши її, він відмовляється від нового – його долею стає постійна самотність. Такий герой відсторонився від усього, “заснув без снів”. Коли ж він прокинеться, його вже нічого не чекає. Змалювавши ситуацію так, Михайличенко прагне підкреслити, що старий світ приречений і доживає свої останні дні.

Фінальний, виникаючий у романі образ – це смерть, яка символізує кінець кольору, гри кольорів, припинення ходу буття. Вона означає перемогу “ніщо”. Образ смерті – знаковий, він символізує безвихідність і даремність одиничного людського існування. Такий художній хід виглядає чудно на фоні особистої активної позиції письменника, який добровільно не збирався йти з життя. Образ померлої героїні відштовхує, лякає своєю простотою і природністю. З другого боку, він не відпускає читача, привертаючи його тим, що органічно зливається з українською природою, з Дніпром: “Її прибивало на берег Дніпровими хвилями. Зі сніжно-білим мокрим волоссям. Зі вплетеними в нього раками замість квітів. З жахливо-посинілою красою роздутого тіла. З заплющеними очима – Іріс. Вона, нежива, злазила на кручу над Дніпром і докірливо лягала блакитним трупом на пожовклих листях під місячним промінням” [22].

Потім гинуть і інші герої, йдуть добровільно, просто, буденно і непомітно: “В маленькій блакитно-освітленій спальні... Повітря холодне нагрілось диханням, палаючим щастям. Грудень сухий і безсніжний не міг остудить – ви стали чоловіком і жінкою. Два мертвих трупи з обличчями білими, як нововипавший сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах”. Все закінчується, трупи відвезуть в місцевий крематорій і спалять. Все кінчено, нічого не залишилося. І “над ранок випав сніг, який убив ваші блакитні душі” [23]. Загибель цих “блакитних душ” дуже символічна, це загибель надій, “блакитної мрії” про українську незалежність. Автор не просто

вибрав блакитний колір. Він пам'ятав про нього як про перший у українському прапорі. Перемога білого снігу над блакитним кольором теж не позбавлена символічного підтексту. Ймовірно, це і передчуття можливої швидкої власної загибелі – загибелі в снігу, в білій завірюсі “білого руху”.

Гнат Михайличенко був одним із найбільших письменників свого часу. Правда, його сучасники зрозуміли це вже після смерті автора. Тоді він зміг знайти свого читача, але ті мали нагоду читати його книги недовго. У другій половині 1930-х років, під час політики репресій, були репресовані ті автори, з якими Михайличенко співробітничав, вважав своїми однодумцями. Хоча історія і не знає умовного нахилу, ми можемо припустити, що якщо він не був убитий у 1919 році, він загинув би під час репресій.

Після цього настає період забуття його творчої спадщини. Михайличенко повернувся в 1950-і роки, коли його знов починають згадувати в дослідженнях з історії української літератури. Таке повернення не було повним і не було вдалим. Радянська критика не змогла зрозуміти справжнього значення його творів, і хоча Михайличенко – класична жертва білого терору – радянські історики не знаходили для нього добрих слів. Вони не змогли знайти для нього місця в радянській українській історичній пам'яті і інтегрувати в створюваний ними пантеон героїв – революційних романтиків і мучеників. Така позиція малозрозуміла, якщо прийняти до уваги те, що він був одним з перших ідеологів українського комунізму. Якщо для розстріляної в 1941 році німцями Олени Теліги в національному радянському пантеоні не було місця, оскільки радянські історики були схильні бачити в ній буржуазну націоналістку, то на Михайличенка вони дивилися як на випадкового попутника, реакціонера, який політично коливався і не міг усвідомити позитивної ролі радянського комунізму. Така ситуація – доказ того, що радянський дискурс сприйняття історії української літератури завжди залишався статичним. Радянським історикам було утруднено вийти за рамки офіційної радянської парадигми, і тому багато аспектів роману так і залишилися непрочитаними.

“Блакитний роман” виявився знаковим твором свого часу. Це був роман-бунт. Якщо проза Ольги Кобилянської і драматургія Лесі Українки були тим місцем, де народжувалася нова емансипована жінка, то текст “Блакитного роману” став лабораторією, де Михайличенко намагався створити нову людину. Це була спроба пережити нову ідентичність, спробувати збудувати її в рамках літературного тексту. Роман не був випадковим явищем, як здавалося радянським критикам. Своєю появою він був зобов’язаний ранній українській літературній традиції.

Роман став продовженням тієї модерністської традиції, яка розвивалася в українській літературі з 90-х років XIX століття. З іншого боку, він несе в собі елементи нової стилістики, нової літератури. “Блакитний роман” - твір західномодерністський за настроєм, але за ідейною спрямованістю – лівий ранньорадянський (чи проторадянський). У цьому романі Михайличенко заклав основи могутньої марксистської модерністської традиції, яка розвивалася в Радянській Україні між двома світовими війнами. Інтелектуальний вплив роману не обмежується тільки радянською літературою. Його відгомони можна знайти і в літературі української діаспори.

Літературна спадщина письменника невелика, незрівняна з тим, що зробили його попередники, і тим, що встигли зробити його сучасники, але це не робить його книги менш значущими і цінними для історії української літератури XX століття. Вони ще чекають своїх дослідників, які осмислять його місце в українському літературному процесі, вписавши твори Михайличенка в український модерністський контекст.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Микола С. Трос: Василь Чумак, Андрій Заливчий, Гнат Михайличенко. Критико-біографічні нариси. – Харків, 1928; Гадзінський В. Гнат Михайличенко. Біографічний нарис // Життя й революція. – 1928. – Т. VI; Коваленко Б. Прозаїки першого призиву // Молодняк. – 1928. – Т. I.
2. За п’ять літ (1919 – 1923) // Єфремов С. Історія українського письменства. – Харків, 1925.

3. Михайличенко Г. Новели. – К., 1922; Михайличенко Г. Твори. – К., 1929.
4. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 17.
5. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. – Харків, 1930. – Т. 2. – С. 21 – 22.
6. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. – Харків, 2005. – С. 5.
7. Кулик І. Реалізм, футуризм, експресіонізм // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 35.
8. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 18.
9. Парахевський Л. Пожовкле листя. – К., 1911.
10. Рильський М. Моя царівна // Рильський М. Під осінніми зорями. – К., 1926.
11. Історія української літератури: У 8 т. – Київ, 1968. – Т. 5. – С. 14.
12. Ольжич О. І дні, і ночі // Празька поетична школа. Антологія / Упоряд. О.Г. Астаф'єв, А.О. Дністровий. – Харків, 2004. – С. 177.
13. Ольжич О. Весна // Жулинський М. Олег Ольжич і Олена Теліга. Нариси про життя і творчість. Вибрані твори. – К., 2001. – С. 57.
14. Ольжич О. Яблуна на горі // Жулинський М. Олег Ольжич і Олена Теліга. – С. 53.
15. Вісич О.А. “Червоне” і “синє”: драма пріоритетів постреволюційного ренесансу (за повістю М. Хвильового “Сентиментальна історія”) - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lesiaukrainka.crimea.ua/red&.htm>.
16. Хвильовий М. Твори: У 5-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т. II.
17. Рильський М. Два кубки (Біле й червоне) // Відлуння самотності. Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упоряд. Ю. Ємець-Доброносова. – К., 2003. – С. 310.
18. Маланюк Є. Чорне, чорне. Ні вогника в морок // Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992.
19. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 19.
20. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 20-21.
21. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 22.
22. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 23.
23. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 26.

## **ПРОБЛЕМА БІОГРАФІЧНОГО АВТОРА У ТВОРЧОСТІ Б.АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА**

Категорія автора є ключовою проблемою літературознавства. С.Аверінцев наголошував, що поняття автора, авторства, яке виражає ставлення творця до писемного тексту як до свого власного, стало нормою у сучасному світі. У літературознавстві сформувалися певні історичні парадигми авторства. У часи античності і Середньовіччя не розрізнявся автор і виконавець [7, 17]. Лише наприкінці XVIII століття автор став розглядатися центральною категорією поетики. На рубежі XVIII-XIX ст. німецька класична філософія (Е.Кант, Ф.Шеллінг, Гегель) осмислювала цю проблему і сформулювала власну літературознавчу концепцію автора, т. зв. теорію «генія». Німецькі філософи наголошували на особливому дарі митця, на трансцендентальній сутності творчого натхнення і суб'єктивності художнього світогляду. Як справедливо відзначив Н.Тамарченко, концепція генія «уподібнює особистість Автора – у єдності біографічної й естетично творчої іпостасей – Богу-творцю» [7, 17].

У середині XIX ст. виникає біографічний метод у літературознавстві, який розглядає автора виключно як реальну історичну особу. Ш.-О.Сент-Бев, Ф.Шлейермахер наголошували на необхідності поглибленого вивчення біографії митця, його характеру, звичок, уподобань, оскільки твір є відбитком авторської свідомості. Ці ідеї виявилися досить плідними у вітчизняному літературознавстві XIX ст. (М.Петров, М.Драгоманов, М.Сумцов, І.Франко та ін.) і знайшли своїх прихильників у XX столітті (С.Балей, Ю.Айхенвельд, К.Чуковський та ін.). Літературознавці XX століття також

виходили з того, що літературний твір – невіддільний від свого творця. К.Чуковський, наприклад, особистість митця розглядав як «фокус, в якому відображуються країна і епоха, психологічні, літературні і соціальні явища» [4, 192]. Отже, дослідники через біографію митця приходили до усвідомлення своєрідності творчої особистості.

Для представників реалізму і постреалістичних напрямків була притаманна ідея «іманентного» авторства, тобто необхідності читацької і дослідницької реконструкції «художньої волі» зі складу і структури створеної нею естетичної реальності. Безперечно, слухними здаються думки І.Франка про те, що «світогляд автора, його світовідчуття» виявляються у творі вповні і тому необхідно створювати якнайточніший життєпис митця» [5, 117].

Модерністи на початку ХХ століття проголосили відмову від позитивістських принципів у філософії і науці. Вони задекларували свободу самовираження митця і його право на суб'єктивність творчості. На думку А.Бергсона, інтуїція допомагає митцю творити, а зміст і форма твору віддзеркалюють внутрішній світ автора. З.Фрейд по-новому застосував біографічний метод. Для нього автор – це насамперед людина, що сублімує підсвідомі бажання, сексуальну енергію у творчу активність. На думку дослідника, ретельне вивчення біографії митця, зокрема дитячих переживань, пояснить психологію митця і його творчості. К.Г.Юнг заперечив ідею фрейдизму щодо зв'язку витіснених сексуальних бажань із творчою енергією. Біографія митця, на думку дослідника, є несуттєвою при тлумаченні його творчості. Поет є насамперед виразником «колективного несвідомого», «душевної потреби народу». Його завдання - втілити ці архаїчні імпульси, надати творові форми. «Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому». Отже, ідеї К.Г.Юнга зафіксували увагу до постатей автора і реципієнта твору.

Зміщення акцентів з постаті автора на інтерпретатора яскраво відбилося у літературознавстві другої половини ХХ ст.,

зокрема у новітній герменевтиці (Г.–Г.Гадамер, М.Гайдеггер, П.Рікер, Е.Д.Хірш та ін.).

Г.–Г.Гадамер наголошував, що слід враховувати дві свідомості: авторську і читацьку, оскільки «розуміння художнього тексту не можна відділяти від саморозуміння самого інтерпретатора. Зміст твору завжди виходить за межі того, що хотів сказати його автор» [5, 158]. П.Рікер теж відзначив рівнозначність постатей автора і реципієнта, проте висловлювався за мінімалізацію впливу автора на читача. Проте Е.Д. Хірш наприкінці сімдесятих років зазначив, що інтерпретація тексту повинна враховувати точку зору автора.

Структуралісти стали розглядати твір як текст, в якому переплітаються культурні коди, «про які автор навіть не здогадується, і які його текст втягує цілком підсвідомо» [1, 489]. Р.Барт у роботі з промовистою назвою «Смерть автора» і у пізніших працях звільняється від авторитету «батька»-деміурга тексту. «Текст не має батька, а оскільки текст як «гра» віддається читачеві, то найвище, що може зробити автор, – «вписатися» у текст, тому він є лише скриптором» [1,489].

Рецептивна естетика другої половини ХХ століття (В.Ізер, Г.-Р.Яусс) читача піднесла на рівень автора. Прихильники цієї теорії наголосили на двосторонніх взаєминах і взаємовпливі свідомості автора і реципієнта. Дослідники були свідомі того, що читання має суб'єктивний характер. На їхню думку, оцінки читача можуть не збігатися з письменницькими, тому читач може побачити у творі те, що не закладав автор. Ця теорія сформулювала образ читача як співтворця.

Постструктуралісти і деконструктивісти (М.Фуко, Ж.Дерріда, П.де Ман) стверджували: «Яка різниця, хто говорить». М.Фуко у роботі «Що таке автор?» (1969) наголошував, що твір потрібно аналізувати за його структурою і внутрішніми смисловими зв'язками, а не виявляти ставлення твору до автора. Він відзначав, що у тексті відбувається розчинення характеристик суб'єкта, що пише. Для нього автор – це функціональна засада створення певного дискурсу, який він розуміє як систему висловлювань. Текст є важливішим від свого

творця, тому він проголосив «зникнення», умовну «смерть» автора.

Крім того, позицію автора намагалися замінити різними «точками зору», суб'єктами мовлення (С.Уїткомб, Г.Джеймс). Наративна типологія (П.Лаббок, Н.Фрідман, Ф.К. Штанцель), що склалася на початку ХХ століття, досліджує передусім наратора і визначає ступені «зникнення» автора: «редакторське всезнання», «я як свідок» тощо.

Зарубіжні концепції «зникнення автора» співіснували з теоріями, які визнавали автора ключовою категорією літературознавства. Термін образ автора у двадцяті роки ХХ ст. ввів В.Виноградов. Він розумів автора як стиль художнього викладу, особливого організатора «словесно-художньої системи». Проте у літературознавстві ХІХ і ХХ ст. часто відбувалося змішування понять особистості письменника, образу автора і суб'єкта мовлення у творі. Концепція автора М.Бахтіна стала однією з найбільш авторитетних у літературознавстві ХХ століття. М.Бахтін наголосив, що автор-творець є носієм чистого зображувального начала, зображувальним суб'єктом. Він знаходиться поза створеним ним світом і осмислює зображуване з вищих позицій. Біографічний автор (автор-людина) відрізняється від «чистого автора» тим, що може бути частково зображений у творі, проте залишається лише предметом зображення. Він наголошував на необхідності «науково продуктивного зіставлення біографії героя і автора та їхнього світогляду» [4, 12].

Крім того, від автора-творця і біографічного автора науковець відмежував образ автора – одну з авторських масок. Автобіографічні герої, ліричні герої, образ оповідача «вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини» [1, 418]. Ідеї М.Бахтіна коментувалися і розвивалися у працях видатних науковців (С.Аверінцева, Б.Кормана, Н.Тамарченка та ін.). Еволюцію категорії авторства досліджував С.Аверінцев, який визначив її внутрішню діалектику: суперечливість між «людиною» і «художником». Б.Корман підтримав ідею розмежування «суб'єкта естетичної діяльності»



від особистості письменника, образу автора і суб'єкта оповіді. Н.Бонєцька проаналізувала співвідношення авторської особистості з образом автора і дійшла висновку, що у художньому творі «присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості» [5, 154]. М.Каган також твердив, що обидва аспекти митця («емпірична даність особи поета» і «поетична даність його особи») «взаємопов'язані, відкриті для проникнень і одна одну опосередковують», проте «немає між ними і повного збігу» [5, 154]. Водночас показово, що у дев'яностих роках ХХ ст. навіть запеклі прихильники теорії «смерті» автора (Р.Барт, М.Фуко) відмовилися від своїх категоричних тверджень і визнали необхідність врахування авторської активності у тексті.

Отже, питання взаємозв'язків біографічної та творчої сутності митця залишається одним із важливих аспектів вивчення категорії автора у сучасному літературознавстві.

Б.Антоненко-Давидович – видатний письменник ХХ ст., учасник національно-визвольних змагань, в'язень сталінських таборів та ідейний натхненник «шістдесятників». Літературознавці, зокрема Л.Бойко, Б.Тимошенко, Є.Сверстюк, наголошували на необхідності врахування своєрідності особистості і долі цього письменника для розуміння його творчості. Проте автобіографізм у творчості Б.Антоненка-Давидовича системно досліджував лише Л.Бойко. Питання взаємозв'язків автора і автобіографічного героя, наявності автобіографічних мотивів у творчості письменника залишається відкритим. На нашу думку, для вирішення цієї проблеми необхідно відмежувати автора-творця від письменника як історичної і приватної особи, а також – від різних нараційних суб'єктів у його творах.

У літературознавців не існує єдиної точки зору на приналежність певних художніх творів Б.Антоненка-Давидовича до автобіографічних. Власне дитинство письменник художньо осмислив в оповіданні «Бабині казки» і автобіографічній повісті «Удосвіта».

Оповідання «Бабині казки» (1964) має підназву «З дитячих вражень», яка засвідчує мемуарний характер оповіді і водночас підкреслює її ескізність, фрагментарність. Автор у цьому оповіданні осмислює ті події раннього дитинства, які вплинули на формування його характеру і світогляду. Дитячі враження, відчуття і настрої правдиво зображуються у творі. Оповідач–автобіографічний герой є виразником авторської свідомості, його погляд на події є найбільш авторитетним у творі. Так, оповідач оцінює себе, батьків, родичів, їхній спосіб життя з часової дистанції, яка розділяє фабульний час і оповідний. Створюється ілюзія повного збігу автора і героя. Наратор правдиво відтворює усвідомлення дитиною, яка зростає на чужині, своєї «інакшості». Він же окреслює і внутрішній конфлікт твору – сумніви дитини щодо того, що вважати «своїм» і «чужим», напружений пошук рідного простору. Голос оповідача справді є визначальним, проте не унікальним. Він переплітається з голосом іншого автобіографічного героя – маленького Бориска. Зміну світоглядних позицій підкреслюють і часові форми: минулий час оповіді змінюється теперішнім, коли розповідає герой-дитина. Дитячий погляд на події відтворює радість пізнання світу, переживання «повноти життя», невідому для дорослого. Таким чином, оповідь стає більш ліричною і виразною. Оцінки оповідача і автобіографічного героя-дитини не завжди збігаються, інколи суперечать одна одній. Так, маленький Бориско вважав занадто суворою бабу Олександру, а оповідач-доросла людина високо оцінив її вимогливість і моральні настанови. Пісні, легенди, казки, що розповідала баба Олександра, дуже вплинули на вразливого і допитливого хлопчика. Вони допомогли дитині, яка вважала себе «перекотиполем», відчутти кривий зв'язок із рідною землею.

Перша частина автобіографічної тетралогії «Що коштує чорний хліб» має назву «Удосвіта». Як стверджують дослідники, у шістдесяті роки розпочалося відродження мемуарного жанру в українській літературі. Автобіографічна проза (О.Довженко, М.Стельмах, Ю.Смолич та ін.)

приваблювала читачів вірогідністю зображеного, співвіднесеністю героя твору з реальною особистістю. Б.Антоненко-Давидович висловлював жаль з приводу того, що тогочасна українська література не була багата мемуарною прозою. І хоча сам не був прихильником документальних жанрів, проте визнав необхідність написання автобіографічної трилогії чи тетралогії. У сімдесяті роки, коли письменник розпочав працювати над тетралогією, запанувала суспільно-політична реакція і мемуарний жанр знову став не на часі. У цей період твори Б.Антоненка-Давидовича не видавали і замовчували. Спогади були пізніше вилучені кадебістами, віднайдені і видані у дев'яностих роках.

В автобіографічній повісті «Удосвіта» з підназвою «Спогади з дитячих літ» автор розповідає про свої дитячі та гімназійні роки. За формою твір – монолог оповідача-автобіографічного героя, який оцінює прожите з віддаленої часової перспективи. Він намагається відшукати і осмислити витоки любові до Батьківщини, яка надавала сенс його життю. Родинні події відбуваються на тлі історичних подій початку ХХ ст.: російсько-японська війна, революція 1905 року, перша світова війна. Вони подаються двовимірно: крізь призму сприйняття автобіографічного героя-дитини, юнака і дорослого оповідача. «Для мемуарів характерний подвійний погляд письменника на події, які він описує: так він їх сприймав насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, в момент творчої праці над мемуарами» [6, 448]. Відмінність між ними, героєм (дитиною) і оповідачем (дорослою людиною), відчутна, оскільки найбільш авторитетним є голос останнього. Він вільно пересувається у часі і просторі, повертається думками в минуле, передбачає майбутній перебіг подій і долю персонажів, тобто володіє авторським «всезнанням». Всі події і персонажі подаються у сприйнятті цього авторитетного героя. Діалоги інших персонажів є поодинокими і подаються з коментарями оповідача, позиція якого є визначальна.

Безпосередньо наближеним до автора є оповідач, якого можна назвати відавторським. Він є найвищим суддею інших персонажів та їхніх вчинків, які він часто оцінює іронічно. Іронія допомагає автору дистанціюватися від зображених подій і персонажів, критично осмислити їх. Водночас автор прагне розкрити внутрішній стан свого героя у численних ліричних відступах, які інтимізують оповідь, надають їй ліричного забарвлення.

За визначенням М.Бахтіна, цей твір можна назвати «соціально-побутовою біографією», оскільки «найбільш важливі події своїм значенням не виходять за межі ціннісного контексту родинного чи особистого життя» [4, 140]. Деякі сучасники, зокрема Є.Михайлюк, дорікали автору за обтяженість повісті зайвими біографічними подробицями. Не можемо погодитися з цією думкою, адже автор акцентував увагу на тих подіях дитинства, які найбільше вплинули на формування його світогляду. Такою важливою подією у ранньому дитинстві письменника стала поїздка на Україну, до Недригайлова і Ромен, де мешкали його численні родичі. Автор підкреслив небуденність цієї події і наголосив, що вона започаткувала нову еру в його житті. Підкреслимо, що художній простір спогадів про дитинство вибудовується на просторових опозиціях за схемою, означеною Ю.Лотманом: перший компонент ототожнюється зі своїм, зрозумілим, у той час як другий – із чужим, незрозумілим. Опозиція “рідна земля” і “чужина” конкретизується у творі: російська Брянщина протиставляється українському Засуллю. Так, розділ у якому подаються спогади про життя Бориска у Брянську, називається «Під небом чужим». Прикордонна станція Ворожба стає тією межею, яка поділяє простір на “свій” і “чужий”. Перші враження від перебування на землі предків осмислені у розділі «На землі є божий рай». Сакральність рідного світу, який потроху пізнає маленький герой, увиразнюється змалюванням рідних краєвидів: Сули, Мазепиної гори, вербових гаїв.

У центрі твору – проблема самовизначення дитини, яка раннє дитинство провела на чужині. Маленький Бориско

намагається розв'язати зовсім недитячі питання, зокрема про свою національну приналежність. Він цікавиться історією рідного краю, із захопленням слухає пісні, розповіді бабусі про козацькі битви на Мазепиній горі в Засуллі. Старовинні козацькі пісні пробуджують у душі хлопця «щось не усвідомлене ще гаразд, але таке близьке й рідне, що за нього варто й життя своє віддати...» [2, 588]. Родинна легенда про давнє козацьке прізвище роду глибоко западає в душу маленькому Бориску. Оповідач неодноразово згадує у спогадах про те, що повернув собі давнє прізвище, коли ввійшов у літературу. Автобіографічний епізод зі зміною прізвища з'являється у багатьох творах письменника («Нащадки прадідів», «Шурабуря»). Пізнання власного родоводу, козацької минушини, народних пісень і переказів виховують у дитини любов до Батьківщини. Відчутна авторська настанова співвіднести свою долю з долею свого народу. Цим пояснюється і докладна розповідь оповідача про численних родичів. Автор підкреслив, що спілкування з ними допомагало дитині усвідомити свою причетність до певного роду, і таким чином відчувати глибинний зв'язок зі своїм народом. Так, рожевий вогник, який був першим зоровим враженням героя, стає символічним променем, що «світив усьому моєму народові».

Світоглядне становлення юнака-гімназиста відбувалося в революційних умовах, коли все українське сприймалося як «антицарське, антибюрократичне, передове» [2, 509]. Подією, яку оповідач-герой називає «знаходженням самого себе», було прочитання нецензурованого «Кобзаря» Т.Шевченка. У свідомості героя до морального принципу дитячих років – «роду й землі триматися» – додається ідея національно-визвольної боротьби. Свої переконання він підтримує конкретними вчинками: організовує в Охтирці загальноміські збори учнів-українців. Хоча повість не закінчена, проте віднайдені частини повісті свідчать, що автобіографічний герой зазнає світоглядної еволюції. У дитинстві він ще невиразно відчуває свою причетність до національного світу, а в гімназійні роки стає свідомим захисником національної ідеї.

В автобіографічних творах («Бабині казки», «Удосвіта») автор вдався до самоаналізу, осмислення витоків свого характеру і світогляду. Автобіографічний герой-оповідач переконував читача у достовірності зображеного і ширості автора, а монологічна оповідь давала широкі можливості для довірливої бесіди з читачем. Герой автобіографічної прози за своїми світоглядними переконаннями значною мірою нагадує реального автора і є духовно близьким йому. Наближеність оповідача-героя до біографічного автора визначається також змістом творів і їхнім сповідальним характером. Повний збіг імені персонажа з іменем біографічного автора, зображення реальних подій, в яких брав участь письменник, робить таку екстраполяцію ще більш відчутною. Отже, автобіографічна проза Б.Антоненка-Давидовича зобразила ті вузлові моменти дитинства і юності письменника, які сформували його морально-етичні принципи і світоглядні орієнтири.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Твори: В 2 т. – К.: Наук.думка, 1999. – Т.2. – 656 с.
3. Антонюк М.А. Биографический метод К.И.Чуковского // Мова і культура. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип.7. – Т.VII. – Ч.2. – 368 с.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою// Эстетика словесного творчества. – М., 1975 – С.7-180.
5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
6. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. –1600 стб.

## 2. ПОЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС: ПРОБЛЕМИ, ЗДОБУТКИ

ББК 83.3 (4 Укр) 6-45

*Віра ПРОСАЛОВА,  
доктор філологічних наук, професор  
Донецького національного університету*

### ПОЕЗІЯ В.СТУСА У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЛІТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСУ

*„Мистецтво наділяє творців владою, якій могли б  
цілком позаздрити володарі землі, якби мали  
достатню фантазію. Перо стає чарівною  
паличкою, яка видобуває з хаосу явищ дійсності  
новий, незнаний світ; водночас воно стає берлом,  
якому цей створений світ підкоряється  
незаперечно”.*

*Ян Парандовський*

В.Стус як митець-інтелектуал формувався на кращих зразках національної та світової культури. Інтенсивне засвоєння культурних надбань людства викликало нові задуми, сприяло його плідним пошукам, дозволяло виявляти своє „я”. Заявлена у назві статті проблема не вичерпує всього кола питань, пов'язаних зі становленням творчого феномена письменника, адже йдеться про професійного філолога, який самовизначався входячи у світ інших текстів, більшою чи меншою мірою суголосних йому. Щоб не розчинитися у численних, цілком доречних, на нашу думку, зіставленнях із творами Й.-В.Гете, Е.Верхарна, Г.Беля, Р.-М.Рільке, Г.Лорки, П.Целяна, Б.Брехта, Т.Еліота, А.Ахматової, Б.Пастернака, свідомо обмежимося національнолітературним дискурсом, що дозволить уникнути неістотних аналогій, випадкових зіставлень.

Національнолітературний дискурс, як і будь-який інший літературний, має чимало „нелітературних родичів”

(Ц.Тодоров). Йдеться насамперед про екстралітературні чинники (суспільно-політичні процеси, соціокультурні реалії, тенденції моди тощо), які доводиться враховувати при аналізі мистецьких явищ, адже ці чинники – прямо чи опосередковано – впливають як на їх появу, так і рецепцію.

Мета цієї статті – виявити ті контактено-генетичні зв'язки, що були визначальними для становлення і формування В.Стуса; визначити їх зумовленість позалітературними чинниками; з'ясувати, як вони позначалися на його творчій долі; визначити парадигму типологічно подібних явищ, зіставлення з якими дозволить глибше зрозуміти сутність обраного автором шляху – життєвого і творчого. Необхідність комплексного підходу до аналізованої проблеми не викликає сумнівів, проте потребує „перечитування” значного масиву текстів, що виявляється неможливим у межах однієї статті.

Зазначений підхід дозволяє з'ясувати ті чинники, що визначали духовні пошуки В.Стуса, служили опорою в його протистоянні, а також виявити ті постаті, які були для нього духовними орієнтирами. З-поміж них слід назвати І.Величковського й Г.Сковороду, Т.Шевченка й М.Костомарова, В.Стефаніка й В.Свідзінського, О.Довженка і М.Рильського, М.Бажана і В.Симоненка, В.Голобородька й І.Світличного та інших. Цей перелік, якщо навіть додати чимало нових імен, однак виявиться неповним і, крім того, нерівнозначним, адже немає інструментарію, який дозволив би виміряти силу впливу. Щоправда, сам автор, наче передбачаючи проблеми, що виникнуть у літераурознавців, залишив „Двоє слів читачеві” – щирі, довірливі зізнання про роль народної пісні в духовному житті родини, про свої юнацькі захоплення, які, змінюючись, відбивали його пошуки й смаки.

Виявлення чинників, що формували феномен письменника, передбачає з'ясування того, як він „перечитував” авторитетні тексти: Біблію, перлини усної народної творчості, твори класиків. Відгомони інших текстів нерідко набували в нього імпліцитного вияву, що ускладнює аналіз, надає дослідницьким пошукам гіпотетичного характеру. Проте вплив народної пісні відзначений самим автором і тому безсумнівний:



„А співане тужно „Иди ти, сину, на Україну, нас кленучи” – хвилює й досі” [1, 7].

Фольклорна стихія органічно увійшла у художню канву творів і служила не орнаментом, не тлом, а органічним елементом тексту. Поезія „Ще й до жнив не дожив...” близька, наприклад, своїм ритміко-інтонаційним ладом до народної пісні, проте містить індивідуально-авторські образи (зокрема „отерплої душі”), що поєднуються із традиційними, фольклорними, надають їм трагічної тональності і зумовлюють неповторний синтез традиційного й індивідуально-авторського: „Ще й до жнив не дожив, / ані жита не жав, / не згубив, не лишив. / І не жив. І не жаль” [2, 128]. Внутрішнє римування, алітерації та асонанси посилюють виразність тексту, розширюють його смисловий простір. Поезія В.Стуса живилася соками фольклорної традиції, що простежувалася, проте, не лише на рівні поетики, а й в орієнтації на народну мораль і трудову етику.

Іноді маркером інтертекстуального зв'язку стає вже назва твору, що репрезентує текст, маніфестує його сутність. Так, назвою вірша – „За літописом Самовидця” – підкреслюються зв'язок із літописною традицією, і достовірність зображеного, і риси барокової образності у творі. У художньо відтворених деталях вірша прочитуються вічні проблеми української історії: „той з ордами бродить, а той накликає Москву” [2, 207]. Відсутність єдності, мимовільна чи свідомо зрада сприяють руйнації краю. „За літописом Самовидця” – це вільний парафраз, поетична інтерпретація болючої, мов рана, теми України-руїни, поданої в експресіоністичному ключі, із залученням барокових елементів:

*...Бодай ви пропали, синочки, бодай ви пропали,  
бо так не карав нас і лях, бусурмен, бузувір.  
І Тясмину тісно од трупу козацького й крові,  
І Буг почорнілий загачено трупом людським.  
Бодай ви пропали, синочки, були б ви здорові  
У пеклі запеклім, у райському раї страшнім  
[2, 207].*

Повторення прокляття, що ґрунтується на антиномії, посилює емоційно-експресивний спектр твору. Мова вірша неоднорідна, строката, зіткана з антитетичних елементів, що відтворюють світогляд барокової людини. „Антитетика бароко є часто лише гра протилежностями, гра, що належить до численних стилістичних прикрас барокового мистецтва, – підкреслює Д.Чижевський. – Але значення антитетики глибше – вона належить, безумовно, до важливих елементів барокового світогляду” [3, 344]. Відтворити риси цього світогляду і барокової образності вдається поетові тому, що він засвоїв їх і не повторив при цьому Самовидця, а дав своє бачення болючих проблем, відгукуючись на описані в літописі події, тобто на інший текст і відтворені в ньому реалії.

Виявленню генетичних зв'язків, звичайно, сприяє експліцитний характер інтертекстуальної взаємодії. У цьому зв'язку спостереження І.Дзюби про цикл „Костомаров у Саратові” здаються не лише слухними, а й показовими: „І Костомаров як постать, і Саратов як топос – це лише спосіб сказати про себе та Україну, про себе в Україні: те, чого не сказати прямоговоренням (як через цензурні умови, так і тому, що переживання чужої долі дає поетові далекосяжніший стимул, ніж зосередженість на собі, й більшу поетичну свободу” [4, 15]. Через розкриття внутрішнього стану засланою Костомарова оцінюються і трагічне становище краю, і рівень суспільної свідомості: „Дотліває з димом / край оспалих *синів-лакис*” [2, 83]. Ця характеристика проектується на сучасників, які навчилися виживати будь-якою ціною, навіть ціною цькування інших.

Слова В.Мисика („Але що ж робити живій душі у цій державі смерті?”), обрані епіграфом до циклу, визначали його проблематику, прогнозували розвиток думки: чи знайде „жива душа” підтримку, свою „територію” для існування, чи спроможна вона витримати тиск „держави смерті”. Зміна часової парадигми не змінювала, проте, антигуманної сутності держави, тому й сприймається цикл як відгук на реалії сучасної доби, на цькування інакодумців, усіх тих, хто, за висловом автора, „не навчився жити”.

Як і в кожного поета, у творах В.Стуса можна віднайти сліди учнівства, беззастережного захоплення чи заперечення. На його особливому пієтеті до Т.Шевченка слушно наголошує М.Коцюбинська: „Це щось значно вагомніше від суто літературного впливу. Це – знак причетності до національної традиції. Підгрунття, образнонастроєве тло” [5, 21]. Це школа національного виховання, джерело натхнення, альфа й омега духовного зростання. Шевченкове „Борітеся – поборете” ввійшло в кров і плоть В.Стуса, стало духовним орієнтиром для його героя:

*Борітеся – так! Не думайте про смерть,  
горить в огні єдиного бажання,  
Вам карбувати на своїх скрижальях:  
постань на прю, на боротьбу, на герць.  
Борітеся – поборете!*

[2, 34].

Герой шевченківського типу, що став на шлях боротьби, знайшов, отже, у поезії В.Стуса послідовну художню реалізацію.

Тому вплив Г.Сковороди і Т.Шевченка не можна вважати рівнозначним. Іпостась філософа, хоч й імпонувала йому, проте позначилася здебільшого на концептуальному рівні віршів, ніж на системі образів. Спроби ж осучаснити образ філософамандрівника викликали неприйняття: „У своїй поемі він [тобто П.Тичина. – В.П.] на догоду часові пробує модернізувати мандрівного філософа, вийнявши його із сфери проблематики морального самовдосконалення людини і ввівши в завужений простір питань класової боротьби, нібито єдиної панацеї од усіх (у тому числі й моральних) соціальних вад” [6, 296]. Подібні аберації не лише спотворюють образ, а й перекреслюють його сутність.

В.Стусові близька ідея самопізнання Г.Сковороди як необхідної умови пізнання загалом. Він вважає самопізнання духовною основою протистояння і вимушеного, насильно накинутаго йому жорстокими обставинами самособоюнаповнення.

В.Стус як митець інтелектуальної напруги не лише засвоював досвід попередників, а й синтезував, трансформував його, творячи свій поетичний світ, висловлюючись про інші висловлювання. Інтелектуальність розцінювалася ним не як атрибут чи додаток до твору, а як „ступінь обізнаності з тим, про що поет пише, ступінь заглиблення в об'єкт, ступінь розуміння зв'язку цього об'єкта з кардинальними питаннями життя людини, народу, людства” [6, 181]. Йдеться, отже, про пізнавально-креативні можливості художньої діяльності, що все більше захоплювала, ставала життєтворчою.

Палімпсестичність як характерна ознака стилю, усвідомлена самим автором, виявляла наполегливу роботу думки, процес невтомного шліфування творів, підтверджувала наявність у них чужих „голосів”, фрагментів інших текстів, що засвоювалися, зазнавали трансформації, заперечувалися, тобто набували найрізноманітніших виявів. В.Стус реагував на чужі твори, під їх впливом писав свої, що ставали посередниками між ним і культурною традицією.

Одні захоплення змінювалися іншими, у процесі пізнання й самопізнання вироблялися власні смаки, вираженішими ставали оцінки. „Післяармійський час уже був часом поезії. Це була епоха Пастернака і – необачно велика любов до нього, – зізнавався В.Стус. – Нині найбільше люблю Гете, Свідзинського, Рільке” [1, 8]. У поцінуванні чужих творів застосовувалися іманентні їм, тобто аналізованим явищам, критерії. „Поетичний край Свідзинського, – підкреслював В.Стус у статті „Зникоме розцвітання”, – підпорядкований своїм законам, відкритим не осмислюванням, а чуттєвим згадуванням, прозрінням, інтуїтивним осяянням” [6, 355]. Літературознавець відзначав роль інтуїтивного пізнання, творчої інтуїції, яким відмовлялося у праві на існування.

Феномен Стуса не можна уявити без засвоєння життєвого і творчого досвіду старшої генерації письменників: П.Тичини, М.Рильського, О.Довженка, М.Бажана, Л.Первомайського, А.Малишка, Остапа Вишні. Це, однак, не означало сліпого копіювання чи наслідування когось із них, адже це суперечило незалежній вдачі молодого автора. Рецепція творчої долі

П.Тичини, скажімо, оцінювалася ним як „сходження на Голгофу слави”, життєвого шляху О.Довженка – як спроби повернутися до себе. Епістола „Останній лист Довженка” написана В.Стусом під впливом листа кінодраматурга до президії Спілки письменників України від 10 жовтня 1956 року. У листі висловлювалося бажання повернутися в Україну, щоб „бачити Дніпро, і Десну десь під обрієм, і рідні чернігівські землі, що так настирливо ночами почали маритися” [7, 349].

Реальному факту В.Стус надав іншого, викривального відтінку, ввівши не властиві проханню елементи („опазурились солов’ї, одзьобились”). Стусівська версія останнього листа кінодраматурга істотно різниться від висловленого О.Довженком прохання – вистражданого, зболеного і тому особливо зворушливого. „Пустіть мене до мене” [Кн. 1, 92] – так відтворюється прохання вкоріненого в рідну землю митця, чия воля виявилася окраденою. Позначена особистісним сприйняттям психологічної драми великого митця, покараного за любов до України, епістола виявляє особливості авторської рецепції, зокрема містить їдкі характеристики сучасників, котрі своєю агресивністю, нетерпимістю до інакодумців перевершили всі сподівання. Повернення до рідних місць сприймається В.Стусом як віднайдення своєї сутності, своєї автентичності. Вимушене існування в столиці О.Довженка й свідомо обране ним протистояння – полюси одного явища, означеного як внутрішня еміграція.

Контактні зв’язки В.Стуса не обмежуються, звичайно, шістдесятниками і потребують конкретно-історичного підходу, адже коло знайомств не лишалося стабільним: з переїздом до Києва то розширювалося, то (під час арештів) помітно звужувалося, щоб замкнутися на самому собі, на вузькому просторі в’язничної камери. Подібний конкретно-історичний підхід виявляє Д.Стус, називаючи найближчими приятелями аспірантського періоду Аллу Горську, Леся Танюка, Івана Світличного, Івана Дзюбу, Миколу Вінграновського, Євгена Сверстюка, Михайлину Коцюбинську – тих, кого зараховують до другої хвилі шістдесятницького руху. У колі знайомих В.Стуса були творці самвидаву, правозахисники, дисиденти.

Особливо важливими були безпосередні зв'язки з І.Світличним – ерудованим філологом, „доброокиим” поетом, ініціатором самвидаву, незрадливим другом і однодумцем. Спілкування створювало той мікроклімат, який був конче необхідним для становлення В.Стуса як митця. „Іван, – як стверджує Д.Стус, – був чи не єдиною людиною, яка не лише не ставилася скептично до Стусових поетичних експериментів (захоплення донецьких друзів та товаришів по поетичній студії були малосуттєвими, бо Василь добре усвідомлював різницю рівнів), а, навпаки, підтримувала їх, уселяла віру та давала наснагу після чергових „непублікацій” [8, 162]. В.Стус зажди підкреслював його доброту, називаючи „добровусим” (вірш „Усміхнися, добровусий...”), „доброокиим”, „вусатим сонечком” („Не можу я без посмішки Івана...”) і відчуваючи гостру потребу в безпосередньому спілкуванні – особливо дорогому йому, бо зумовленому спорідненістю душ. Йдеться про такі форми літературної співпраці, як творчі імпульси, дружні поради, що мали набагато важливіше значення, ніж нешира похвала. У процесі спілкування народжувалися нові задуми, власні художні рішення, образні аналогії, віднаходилися суголосні відчуття.

Контактні зв'язки В.Стуса потребують врахування їх динаміки, диференціації на зовнішні і внутрішні, безпосередні й опосередковані. „Класифікація зв'язків на зовнішньоконтактні і внутрішньоконтактні має історико-літературне значення, оскільки вона допомагає досліднику простежити не лише послідовність прилучення літературних явищ до певного середовища, але й відтінити їх історичну значущість” [9, 118-119]. Безпосередні контакти не зводяться до взаємооцінок, компліментарних відгуків. Вони відзначаються широким спектром відтінків: апологічних, наслідувальних, іронічних, критичних, пародійних, сатиричних тощо, розмаїттям форм літературної рецепції.

Зацікавлення В.Стуса пошуками М.Вінграновського, його художніми експериментами вилилося, наприклад, у переписування його віршів, що згодом помилково потраплять до зібрання його творів. Чутливий до змін, В.Стус помічав найменші душевні вагання, гостро засуджував спроби мімікрії:

„Бач, як ламається Микола [тобто Вінграновський. – В.П.] від геніального до просто дешевого. Але я вірю в нього найбільше – він найчистіший таланти” [10, 41]. М.Вінграновський, до речі, цю довіру виправдав, не збившись на котурни, як дехто з його сучасників.

В.Стус не лише згадував одіозних А.Горську, Л.Костенко, М.Вінграновського, І.Дзюбу, а й різко протестував проти цькування талановитих митців, вважав переслідування інакодумців ганебним для країни. І.Дзюбу він характеризує як „лицаря нашої культури, критика, рівних якому радянська українська література майже не знала за своїх п’ятдесят років” [6, 398], однак не визнає ніяких компромісів, гостро реагує на будь-які кон’юнктурницькі спроби.

Зовнішньоконтактні зв’язки В.Стуса неширокі і мають переважно опосередкований характер, за винятком тих, що склалися у таборах. Його листи до А.Сахарова, Р.Гамзатова пройняті турботою про долю в’язнів, бажанням полегшити їх страждання.

У листах до Віри Вовк, з якою довелось познайомитися у Києві, він щедро ділиться враженнями від творів, відверто зізнається: „Я щиро заздрую Вашій чистоті, Вашій граціозній вглибленості (признаюся: глибина – це єдиний для мене критерій художності; як на мене, вартість вірша визначається на терезах – чим більше важить, тим кращий)” [11, 96]. Для розуміння естетичних смаків поета, літературної атмосфери того часу ці листи становлять багатюще джерело.

Типологічні зіставлення, на нашу думку, доречні з „невольничою музою” І.Гнатюка, Д.Паламарчука, Є.Сверстюка, М.Горбала, Ірини та Ігоря Калинців, В.Борового, Г.Кочура та інших творців табірної поезії. „Як кожний в’язень, я тужу цілим серцем за свободою, але, зваживши всю ситуацію деспотичного гноблення в Україні, я волю табір”, – зізнавався І.Калинець, визначаючи суть свого вибору та його однодумців. Табірна поезія виникла за ґратами, тобто за межею людських можливостей, як свідчення духовної нескореності, творчої життєспроможності. „Самоспалення на жертвовнику істини проходить беззвучно. Так ніби узаконено” [12, 166], – ділився

М.Горбаль сумними невільницькими рефлексіями, нав'язаними, очевидно, стоїцизмом О.Тихого. Доводиться враховувати не лише обставини виникнення, а й вагомість узагальнень, зваженість висловлювань, художність творів, які „мають потенціал бути сприйнятими як щось далеко більше, ніж просто симптоми їхньої доби” [13, 192]. Насамперед потребують осмислення художня значущість табірних творів, психологія творення у межових ситуаціях, коли „відкривається приховане раніше бачення реальності за трансцендентною межею, відкривається інше інформаційне поле – позапросторове і позачасове” [14, 11]. Табірна поезія заслуговує, безперечно, на ґрунтовне прочитання: і з точки зору психології творчості, і як власне естетичний феномен, і як вияв життєтворчих зусиль.

Важливо при цьому зіставити вірші В.Стуса з поезією інших в'язнів, що сприятиме виявленню загальних закономірностей творення, збереження і рецепції. Таким чином, простежуватимуться типологічні аналогії, які передбачають „більш вільні відносини, не зумовлені прямим зв'язком, генетично” [9, 173]. Проте іноді з типологічно подібними зливаються ознаки, що виникли внаслідок віддалених контактних зв'язків, виявлених, крім того, меншою мірою і тому не помічених. Правомірність цієї думки підтверджує, наприклад, вилучена під час обшуку у В.Стуса самвидавна збірка Г.Чубая, подарована, очевидно, під час зустрічі. На цьому наголошує, зокрема, Д.Кравець: „Його [тобто В.Стуса. – В.П.] зацікавила творчість Чубая, і коли в грудні 1971 року Василь Стус лікувався водами Моршина <...>, то приїздив до Львова, де зустрічався з Г.Чубаєм та численними друзями” [15, 89]. Отже, нерідко спостерігається накладання ознак, що виникли внаслідок подібних обставин і впливів. „Між тим, – як стверджує Д.Дюришин, – проблема розмежування генетичних зв'язків і типологічних сходжень на практиці зовсім не така проста, як може здаватися на перший погляд, тому що дослідник на кожному кроці стикається з їх взаємоперехрещенням і взаємозв'язаністю” [9, 190].

Висловлені нами міркування не претендують ні на остаточність, ні, тим більше, на вичерпність, оскільки



виявляються лише етапом в узагальненні значної кількості емпіричних даних, що потребують набагато повнішого охоплення й осмислення.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Стус В. Двоє слів читачеві // Дорога болю: Поезії / Упоряд. та післямова М.Х.Коцюбинської. – К.: Рад. письменник, 1990. – С.7-8.
2. Стус В. Твори: У 4 т. – Львів: Просвіта, 1994. – Т.1. – Кн.2. – 302 с.
3. Чижевський Д. До проблеми бароко // Дмитро Чижевський і світова славістика: Матеріали наукового семінару // Славістика. – Дрогобич: Коло, 2003. – Т. 1. – С.339-351.
4. Дзюба І. Свіча у кам'яній пітьмі // Стус В. Палімпсест. – К.: Факт, 2003. – С.7- 32.
5. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: У 4 т. – Львів: Просвіта, 1994. – Кн.1. – С.7-38.
6. Стус В. Твори: У 4 т. – Львів: Просвіта, 1994. – Т.4. – 544 с.
7. Довженко О. Твори: У 5 т. – К.: Дніпро, 1985. – Т.5. – С. 349.
8. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. – К.: Факт, 2004. – 368 с.
9. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Пер. со слов. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
10. Лист Василя Стуса до Панаса Заливахи від 15.11.1966 // Стус Василь. Твори: У 4 т. – Львів: Просвіта, 1994. – Т.6. – Кн.2. – С.41.
11. Листи Василя Стуса до Віри Вовк // Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / Упоряд. О.Орач. – К.: Укр. письменник, 1993. – С.96-112.
12. Горбаль М. „Тримайся за кручі, як терен колючий!” // Поезія-2' 90: Збірник / Редкол.: М.Вінграновський та ін. – К.: Рад. письменник, 1990. – Вип. 2. – С.164-170.
13. Павлишин Марко. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – 447 с.
14. Плахотнік Н. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В.Свідзінський, Є.Маланюк, Є.Плужник, В.Стус): Автореф. дис. канд. філол. наук. 10.0.01 / Київський національний університет ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 18 с.
15. Кравець Д. Чубай з роду Гетьманів. – Рівне: Перспектива, 2005. – 292 с.

**Олена РОСІНСЬКА,**  
старший викладач Донецького інституту  
соціальної освіти

**ОБРАЗ «ОСЬОВОГО МОМЕНТУ»  
ЯК РУХ ДО «МЕЖІ БУТТЯ»  
(На матеріалі поезії В. Стуса)**

*У статті розглядається осмислений за теорією К. Ясперса ключовий у поетичній картині світу В. Стуса часопросторовий символ «осьового моменту» як такого, яким визначається вся система координат поетичного хронотопу.*

Сама логіка побудови часової структури в поезії В. Стуса дещо інакша, ніж загальнокультурна. У часовій структурі поетичного світу творів В. Стуса маємо коло чи, власне, спіраль, здатну згортатися чи розгортатися. При розгортанні спіралі час стає вічністю в її сакральному окресленні, при згортанні – замикається в рамках одного людського існування. Ця спіраль пронизана віссю (осьовий час самоідентифікації екзистенційного суб'єкта), що є важливим моментом для окреслення екзистенційної природи світобудови поезій. При цьому «повного зречення «я» в коловороті міфологічного і в перспективі трансцендентального новонароджуваного часу немає, свідомість чоловіка пульсує і живе – насамперед мовно» [5; 25]. Через активне усвідомлення часу й простору, себе в часопросторі екзистенційний суб'єкт самоокреслюється і визначає для себе «самособоюнаповнюваний» світ.

Для екзистенційної філософії К. Ясперса, філософське світосприйняття якого, на нашу думку, дуже близьке до Стусового, актуальними були такі унікальні, створені ним категорії, як «реальний небокрай історії», «вісь світової історії», «осьовий час» тощо. Згідно з «історично-антропологічною концепцією К. Ясперса людина немовби чотири рази відштовхується у своєму розвитку від нового підґрунтя» [9; 81], і «осьовий час» практично дає людству поштовх для інтелектуально-культурного розвитку в тому напрямку, який

демонструє нам сучасна філософія та історія. Тому саме «осьовий час» є найбільш важливим для розвитку людства. «Осьовий час асимілює все інше. Якщо відштовхуватися від нього, то світова історія набуває структури та єдності, які здатні зберегтися в часі та, у будь-якому випадку, зберегтися до сьогодні» [22; 39]. Крім того, філософ пов'язував поняття осьового часу з «вражаючим багатством духовного творіння», з процесом «одухотворення індивіда», що сприяє «появі розуму та особистісності» людини й створює можливість для її внутрішнього протиставлення «себе всьому світові».

Отже, на думку К. Ясперса, «осьовий час» поступово призводить до створення екзистенційної ситуації, в якій людина протиставляє себе світові абсурду через усвідомлення своєї особистої відповідальності. Таємницю «осьового часу» К. Ясперс пов'язував з «духовним та історичним розвитком людства, яке раптом почало усвідомлювати та осмислювати своє існування» [22; 34], з появою «духовної комунікації на більш високому рівні» [22; 34]. З проходженням моменту «осьового часу» людина безмежно відкривається для світу, людська істота, «як у цьому прагне переконати німецький філософ, формує своє «Я», постаючи як частина безпосередності, всеосяжності, історичності тощо» [9; 84]. «Як екзистенція я існую, усвідомлюючи, що подарований собі трансцендентністю» [22; 428].

Для нас постає питання, наскільки ці ідеї К. Ясперса можуть бути реалізовані в аналізі хронотопної будови поетичного світу творів В. Стуса. Ми вже констатували, що і в часі, і в просторі ліричний суб'єкт постійно актуалізує для себе поняття проходження певної межі, за якою міняється його сутність, за якою він долає рамки своєї соціальної та й узагалі людської несвободи й починає існувати в іншому вимірі. Звичайно, перехід у цьому випадку реалізується не в рамках загальної історії, про що пише німецький філософ, а в рамках індивідуальної свідомості. Однак, оскільки ми розглядаємо внутрішньо створюваний ліричним суб'єктом світ із своїми вимірами й хронотопними характеристиками, таке узагальнення є не менш важливим.

Ліричний суб'єкт через проходження межі набуває таких внутрішніх характеристик, про які пише К. Ясперс, що оскільки

«людина – це не просто істота, якою керують інстинкти, не просто комора глузду, але й така істота, яка, звеличуючи себе, немовби полишає власні межі. Її сутність не вичерпується тим, що є предметом фізіологічного, психологічного або ж соціологічного дослідження. Вона співпричетна всеосяжності, й тільки це дає їй можливість бути собою. Ми називаємо це ідеєю, оскільки людина є духом, називаємо це вірою, оскільки вона є екзистенцією» [22; 227]. Отже, на нашу думку, саме через проходження межі ліричний суб'єкт долучається до всеосяжності, за якою «немає світу, я існую сам».

Якщо К. Ясперс вдається до терміна «осьовий час», який є доречним у рамках світової історії, то для нашого дослідження специфіки символічного хронотопу поезії В. Стуса актуальним буде поняття «осьового виміру» чи «осьового моменту». Обидва терміни видаються придатними, але в різному контексті.

Говорячи про «осьовий вимір», ми характеризуємо метафізичний вимір, в якому самоідентифікується ліричний суб'єкт у тому розумінні, що він перебуває на межі, над прірвою, на перехресті доріг, оскільки саме через ці образи розкривається характеризований нами вимір. Перехід в осьовий вимір є власне бажаним, оскільки *«віщій обрій назирай – / де ані радості, ані надії. / То – твій правдивий край. Ото – твій край»* [19; 131]. Тут «творюється... космос нового, трансцендентального світовідчування, не обмеженого ані історично, ані духовно, ані тілесно: *«Благослови мене, блаженна мить – / раптове самоспалення і вічне / навернення до тіла. Проминання / і входження знеацька – в сто світів, / де кожен надмолодь. Бо не живу / у кожному»* [5; 23].

Так, дослідники відзначають: «У випадку В. Стуса все це загострюється суцільною пограничною ситуацією, яка ненавмисне «сприяла» написанню поезії такого високого гатунку. Поняття «погранична ситуація» ввів німецький філософ і психіатр К. Ясперс, воно виразно характеризує психологічний стан, в якому творять митці. Під цим поняттям розуміється ситуація, коли для людини несуттєвим стає все те, що заповнювало її повсякденне життя, це – ситуація між життям і смертю, боротьба, провина, страждання. У такі моменти людина пізнає свою сутність, у ній відкривається приховане раніше бачення реальності за трансцендентною межею, відкривається

інше інформаційне поле – позапросторове й позачасове. Мова цієї реальності символічна, сповнена метафор і сифор, релігійних образів» [14; 64]. В одному зі своїх листів до рідних В. Стус визначає своє сприймання межової ситуації таким чином: «Автор дивиться очима людства – на те, як заходить зима існування і кожен вигибає поокремо. Це ситуація межи (Підкреслення автора) – ситуація самоусвідомлення межипростору: себе в межипросторі. Тут є амбівалентність людської психології, людини, яку свідомість винесла за край землі – інерцією вислаблого інстинкту. Територія існування така неокрая, а від того й саме існування – неокреслене. Це веде до роздвоєння й самоочужіння. Бо миттєвий інтерес поділено надвоє – між тим, що донедавна було за межею, і тим, що позначало збайдужілий світ. Відповідно й розподілені сили любові й збайдужіння, сусідуючи, починають взаємно поглинатися. І цікаво бачити, що нова «реальність», ставши рухливою і йдучи з нами водно крок, завжди дорівнює іншому інтересові до неї. А ми, йдучи за цим «інтересом», доходимо до краю. Наше життя якраз розраховане на відстань цього інтересу...» (до дружини й сина, від 11–15.09.1975) [20, Т. 6., Кн. 1, 165–166]. Так само окреслюється перебування «межи просторів» і в творах поета: *«Порвались ланцюги надмостя / межи світами порожнеч / мов блискавка. Господній меч / троцить і троцить наші кості»* [20, Т. 6., Кн. 1, 85]; *«Неначе стріли, випучені в безліт, / згубилися між обидвох країв, / проваджені не силою тятів, / а спогадом про образи почезлі, / так душі наші: о порі вагань, / під сольний спів земного притягання»* [20, Т. 6., Кн. 1, 42]; *«Отак відчуй себе – і відсторонь, / щоб образ з образом не злютувався. / Бо цим ти жив, а того – начувався...»* [20, Т. 6., Кн. 1, 358]. Однак такий розрив, роздвоєність вимагають свого розв'язання, яке й наступає шляхом переходу з одного стану в інший – за межу, *«у тишу, в безвість, у смеркання, / де Бог простер усепрощенну длань»* [20, Т. 6., Кн. 1, 42].

Дорога, символічні означення якої ми розглядали попередньо, часто веде ліричного суб'єкта за межу, де здійснюється перехід із реального часопростору в метафізичний, ірреальний, перехід із життя в смерть (чи навпаки, оскільки полюси цих понять міняються): *«Вглядаюсь в осінні стерни – /*

*куди ти біжиш, дорого? З-за обр'ю – хто поверне, / як холодно і волого?»* [19; 256] – у цьому випадку межа об'єктивується через образ обр'ю, горизонту, класичного символу переходу із реальності в позареальність. Загалом перехід за межу призводить свідомість до стану крайнього абстрагування: *«Деперсоналізація душі. / Один як перст стою себе супроти / (супроти себе сам стою супроти). / Ніч ночі. Темінь теміні. Лиш зойк / підноситься над зорі. Перший крок / а чи останній?»* [19; 243]. У цьому вірші яскраво відчутно, що межа, яку має перейти суб'єкт, – це насамперед його внутрішня межа, в результаті переходу якої він і стає «сам себе супроти». Світ ніби ділиться на два світи – «до» й «після» межі, – звідки й виникають образи «ніч ночі». «темінь теміні». Для суб'єкта такого стану справді, як зазначає С. Саржевський, «історії вже немає, хоча існують ще циклічні процеси поміж «я» і «не-я», бо він перебуває в світі «білої ночі потойбічності» [16; 72]. Далі дослідник досить оригінально порівнює цей стан зі станом клінічної смерті, при якій, справді, як вважають, душа, відділившись від тіла, може спостерігати власне вмирання, тобто «вивільнений дух легко витікає з усіх приготованих для нього форм» [16; 74]. І біль, який відчуває ліричний суб'єкт при переході межі, – це «біль переродження. Передчування інобуття, іножиття, момент людської смертності» [16; 75] і водночас її переборення в рамках духу.

Практично ми маємо тут справу із таким хронотопом, який М. Бахтін характеризує як «хронотоп кризи і життєвого перелому» [1; 107], пов'язуючи його з топосами порогу, сходів, коридору тощо. У нашому випадку перехід здійснюється не в рамках життєвого простору, а в рамках простору символіко-метафізичного, тому й символи-топоси тут виступають зовсім інші: межа, прірва, ріка (загальнокультурний символ межі між світами) тощо. Символ порогу теж інколи реалізується в хронотопі поезій В. Стуса: *«...а помremo на чужині, / шукавши отчого порогу»* [19; 122], хоча й не актуалізується тут у такій мірі. Подібне зустрічаємо також у В. Герасим'юка: *«Пороги юдолі земної були охоронцями / дороги його, а коли підіймався вогонь, / з'являлась, на нього дивилась, як на сторонського, / ота, що в дорогу колись виряджала його»* [4; 64].

Межа (межовість, знаходження між чимось і чимось) – це, власне, один і той самий символ, що має кілька боків інтерпретації. Знаходження «між» – це одночасно перехід за межу, перехід в інший вимір, що може, скажімо, осмислюватися як рай, хіба що представлений не зовсім за традиційними християнськими уявленнями, а за апокрифічними: *«Між загород відшукаємо рай, / цвітуть кульбаби й бурштинові бджоли / геть впокоїли простір надокола, / що кращого у Бога й не питай»* [19; 296].

З другого боку, в поетовій естетиці актуалізується також осьовий момент, тобто такий момент, після якого перехід за межу вже здійснений, «вже перейдено життєву гру і все розчиняється у білій німоті повної самотності, що вже дає метафізичний спокій» [5; 22], і ліричний суб'єкт починає новий відлік свого існування, на зразок, скажімо, такого, як *«У тридцять літ ти тільки народився»* [19; 67]. Як відзначає М. Коцюбинська щодо цього вірша, «справді, він щойно народився у своєму справжньому духовному єстві – і відразу ж зрозумів: «мертвий ти єси у мертвім світі» [10; 28]. Констатація «мертвотності» може осмислюватися в цьому контексті як соціальна смерть задля життя духовного, але цю проблему ми будемо розглядати докладніше далі. Ми не вповні можемо погодитися із дослідницею І. Онікієнко, яка зазначає, що «...самоусвідомлення «за межею, за ріллею» – найболючіше місце поетової естетики, осмислювань як дорога «самопочезання», як шлях від себе, на якому втрачено «пракорені свої». На цьому шляху описано стан екзистенційного перебування на краю душі, немов над урвищем» [12; 10]. На нашу думку, перехід межі й перебування за межею для екзистенційного суб'єкта є не втратою себе, своїх коренів, а виходом на інший рівень трансцендентного сприймання світу, шляхом до екзистенційної свободи, однак, у дусі К. Ясперса, не очищеної від відповідальності за себе, свій народ, людськість загалом.

Екзистенційний суб'єкт поезій В. Стуса знаходить у собі сили свідомо перейти межу, він здійснює свій вибір хоч і важко, але впевнено, переборюючи відчуження як несправжній спосіб існування. Як пише К. Ясперс, для перебування в «межовій ситуації» необхідна мужність, і ця думка неодноразово виникає в

поезіях Стуса. Якщо в цьому контексті припустимо провести паралель між ліричним суб'єктом і автором, то процитуємо слова М. Коцюбинської щодо того, як сам В. Стус здійснює свій екзистенційний вибір і переходить межу соціального існування: «Відома акція в кінотеатрі «Україна» 3 вересня 1965 р., коли Стус голосно, всім єством підтримав заклик Івана Дзюби до протесту проти репресій («Хто проти тиранії – встаньте!»), свідчила однозначно: рубікон перейдено. То був перший акт Стусових життєвих палімпсестів: як на старих пергаментях стирали первісний текст, щоб написати на ньому новий, так і Стус мужньо «стер» свою звичну, «таку, як у всіх», життєву дорогу і ступив на нову, яка неминуче (і він це розумів) мала привести людину такої емоційної наснаги, такого кришталевого сумління, такої абсолютної безкомпромісності, як він, на Голгофу» [10; 23]. Така паралель припустима, на нашу думку, в контексті одного з постулатів екзистенціалізму: «Ось зразок справді екзистенційного розгляду питання: перевіряє істинність своєї ідеї не іншою ідеєю, наскільки б привабливою вона не виглядала, а своєю «натурою». Спробуй сам здійснити її, а потім прислухайся, що скаже тобі сама твоя «натура» [8; 204]. Отже, екзистенційний вибір потребує переходу певної межі, й індивід спонукуваний до цього почуттям відповідальності за свою особисту долю та за долю усього людства. Суб'єкт для здійснення свого вибору, для переходу межі має усвідомити себе не просто часткою всесвіту, а самим всесвітом, оскільки, як зазначав в одному з листів В. Стус, що, аналізуючи твори зі східної філософії, він зрозумів: людина має існувати в світі, наче всесвіт малий (своєрідне розкриття символу «самособоюнаповнення»), пробудити в собі одвічні космічні сили, власне, наповнити собою світ: «Втратити себе, щоб бути всім-світом, не знаючи ні смерті, ні народження, а лише зміни все-сущих-станів» (до дружини, 04.03.84). Саме на такому шляху віднаходить себе екзистенційний суб'єкт, свідомий свого вибору.

Ліричним суб'єктом рухає сила свідомого прийняття на себе ролі зберігача духу народу, його совісті, тобто у момент «межової ситуації» він, власне, заступає собою рід (народ), на який покладається обов'язок збереження культурної пам'яті, а отже, існує «фактично на межі між поцейбіччям і потойбіччям, життям і смертю, сучасним і минулим», а буття його «переважно часове: позначене інверсивною грою опозицій



«зник – з’явився», «вмер – народився». Ритмічною синусоїдою життів і смертей, «то виринав, то потопав». Рід – спосіб зв’язку, сам процес переходу Ніщо у Щось, позачася в час, можливого в дійсне і т.д., а також зворотнього переходу» [11; 285]. Коли ж людина в саморефлексуванні стає в «*осерді серця*» світу, то вона уже «стає межевою і креативною: посередником між світом Роду і позамежовим «великим світом»... Людина – посередник між буттям Роду і буттєвістю просторової Всеснності. Але водночас, перебуваючи на периферії (та реалізуючи множинність буття), людина орієнтується на центральну «вісь світу» як важливу, нормодавчу і ціннісну, бо там оприсутнюється сенс» [11; 285]. Для Стусового ліричного суб’єкта такою віссю може в горизонталі стати розхрестя доріг, у вертикальному ж вимірі вісь може позначатися горою, перевалом чи символом свічки. Загалом, «Стус чи не єдиний український поет, в якого свічка стає прямим об’єктом концентрації (свіча в свічаді), а не тільки символічною прикметою» [16; 75]. Інколи можна зустріти й інше означення межі – горб, гора, хоча й не так часто: «*Там, за розпадом, за горбом, / блаженний паділ дикий...*» [19; 314]. Однак більш актуальними означеннями межі чи переходу, «осьового простору», крім власне образу межі, є також образи-символи провалля, урвища, прірви, обрїю: «*Вечір урочить і паморочить. / Звівся – і впав, увігнався в провалля / пам’яті*» [19; 265]; «*Обрїй – мов гайворон. І до зорі / вже не дійти*» [19; 265]; «*Дорога в провалля. В провалля – дорога. / Середина пекла. Розбіглись кінці*» [19; 277]; «*Тож – в неба провалля, в бездоння, без долий / нагїрний, всегнївний, всещедрий, всекволий*» [19; 277]; «*...і хоч у прїрву, хоч на волю / пїрвейся із останнїх сил*» [19; 283]; «*Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти? / Урвище? Залом? А чи зигзаг?*» [19; 123]; «*О Боже мїй! Така мені печаль / і самота моя – така безмежна. / Нема – вїтчизни. Око обережно обмацує дорогу мїж проваль*» [20; Т. 3, кн.2, 79]; «*Провалля і кручі. Горби і горби*» [19; 305]; «*...аж стягне темїнь навїсна у виглухлїм проваллї*» [19; 314]. Так само частий у Стуса образ яру – межі, топосу зникнення: «*Осліпле лїстя відчувало яр / і палене збїгало до потоку, / брело стежками, навпрошки і покотом / донїзу, в воду – загасить пожар*» [19; 42]; «*Розкрїленї висї твої пронеслися. / Попереду – прїрва, і очї не мруж. / Ти бачиш*

*розхрестя дороги? Молися! / Бо ще ти не воїн і ще ти не муж //  
Ще горбляться горді Славутів кручі, / та сторч головою  
зривається світ. / Чіпляйся за кручі, як терен колючий, /  
чіпляйся за небо, як яблуні цвіт. // За обрієм обрій, за далями  
далі, – допоки напруглий не вигасне день, – погорбли тополі в  
глибокій печалі / своїх калинових, вишневих пісень, // бо вже  
ослонився безкрай чужинний, / і гнеться в жалобі кривавий  
розмай. / Прощай. Україно, моя Україно, / чужа Україно, навіки  
прощай!»; «А те, що було тобою, / за чорним яром сплигло, / а  
те, що було тобою, / сповзає в безодню» [20. Т. 1, 123].*

Також поет постійно використовує лексему край (край дороги тощо): «...пильнуючи твій слід, котрий од краю / душі моєї ліг на цілий світ» [19; 270]; «Ще трохи краще край Господніх брам / людська душа себе відчутти може. / Я спекався тебе, моя тривоже. / Немає світу. Я існую сам» [19; 282]; «Крайкіл! – скрикнуло ізліва, – / перейми-но, переймай! / Україно, будь щаслива, / сон-тополе, прощавай!» [19; 325]; «Дотягни до краю. Хай руками, / хай на ліктях, поповзом – дарма, / душу хай обшумульгаю об камінь – все одно...» [20; 2, 156]; «...(окраї землі – / тамтого світу в пекло провисання – / призналися відверто до душі)» [19; 63]. Цікаве в цьому сенсі зауваження дослідниці А. Бондаренко про те, що «край дороги», за фольклорною традицією, – це просторова реалізація заборони чинити «по-іншому» [2; 74]. У такому сенсі досягнення краю є власне символом остаточності здійсненого вибору.

У листі до рідних від 28.–30.07.74 В. Стус пише: «Стояти над безоднею, чуючи легке запаморочення голови, то куди цікавіша для мене творча ситуація, аніж нудитися в... київському творчому шарварку...».

Дослідник архетипів української культури І. Мойсеєв відзначає, що для українського світосприймання взагалі характерний певний «межовизм», тобто усвідомлення існування вибору (скажімо, у національному самовизначенні) тощо, у зв'язку з чим «сформувався тип людини – межовика (від билинних богатирів до улюбленого Козака Мамає) з його принциповою парадоксальністю» [11; 265]. Вираження подібного «межовизму» спостерігаємо, наприклад, у «Слові о полку Ігоревім», коли рефреном повторюється: «Гей, Руська земле, ти вже за горою!» [6; 173], тобто констатується перехід

межі сакральної рідної землі. Отже, для національно закорінененого екзистенційного суб'єкта поезій В. Стуса – перехід межі є не тільки шляхом екзистенційного самовизначення, але й підсвідомо закладений у ньому самою логікою розвитку культури предків порив до межі, прірви, за якою мислиться віднайдення нового раю, хоча б навіть внутрішнього, віднайдення гармонії (якої так наполегливо шукали українські митці доби бароко). Інший дослідник Ю. Бондаренко характеризує специфіку «межової ситуації» для українця як «болоче перебування на грані між зденаціоналізованим середовищем і космосом етнічної духовності», відзначаючи, що «поляризованість двох світів створює величезної сили психологічний тиск» [7; 66].

Перехід часто пов'язується із традиційний символом ріки як межі між світами, оскільки «первинно поляризований «орієнтований хаос», що його онтологізує річка часу, яка змією оточує ойкумену. Звідси амбівалент «ватерлінії» в нашій культурі...» [11; 265–266]: *«О, не муч мене. / О, не муч, / річко спогадів / забуття мого, / річко тиши»* [19; 39]; *«Червона барка в чорноводді доль / загубиться, і фенікс довгоногий / тебе перенесе в ясні чертоги / від самоволь, покори і сваволь. / А все то те, що виснив у житті, / як рить, проб'ється на плиті могильній, / бо ти еси тепер довіку вільний / розп'ятий на чорному хресті»* [20, Т. 6, Кн. 1, 153]; *«Ковчег твій – це похмурий саркофаг, / якому ти до скону вже стерничий»* [19; 381]. Ріка як певна ватерлінія, до речі, є досить актуальним символом у творчості наступника В. Стуса В. Герасим'юка: *«Навіть ти затихаєш, не переболіла, / з-під високих потоків до мене біжиш, / на холодному склі залишаючи тіло, / все – розбрижане!.. Срібла безмежний капіж»* [4; 49]; *«...прошуміла над хатою / Черемошем вісімдесятого»* [4; 56]. Ця так звана ватерлінія і тут виступає як межа між життям і смертю, причому не в загальноприйнятому вигляді переходу від світу живих до світу мертвих (хоча й така інтерпретація у певних поезіях буде доречною), а частіше перехід із світу духовного мертвого у світ екзистенційної свободи й духовного життя. І для здійснення переходу часто необхідний момент «смерті» як духовної ініціації: *«Ще й до жнив не дожив, / ані жита не жав, / не згубив, не лишив. / І не жив. І не жаль. / Тьмавих протобажань /*

заповітна межа: / ці напасті зі щастям / давно на ножах» [19; 130]; «... і синь ріки, і голуба долина, / і золота, як мрія, Україна – / ще не зникайте! Краю мій, завжди / мене на смертнім кидати путі» [19; 319]. Перехід, як ми бачимо, може осмислюватися в суто християнському ключі як прийняття розп'яття, що приносить повну свободу.

На межі ламаються звичні для людини виміри, просторові означення, уявлення, все втрачає свою окресленість, міняються полюси, «межа буття виінакшує відносну цінність земних благ» [21; 48]: «Тут паверх, паниз, пажиття і паскін, / переступай лискуче лезо меж, / і рідні лиця за порожні маски / тобі здадуться з понадгірних веж» [19; 332]; «Це довге кружляння над світом і під / високими хмарами, під багряними – / з пожежами замірів» [20, Т. 6., Кн. 1., 261], оскільки, як сам автор пише в одному з листів, «потойбіч – ось концентр відчуття і постійний ракурс» (до дружини й сина, 15.02.73). Світ стає тим неосяжним Космосом, яким сприймає його звільнена від дріб'язковості людська свідомість, оскільки «...коли мертвому простору протиставити поокреме людське життя, то в першу голову наражаємося на труднощі його означення, на незбагненність його смислу. Цей смисл існує тільки в суб'єктивному заповненні голої порожнечі Невіді, у неможливості віддзеркалення в свідомості того, що не піддається усвідомленню» [21; 46].

За межею світ набуває просторової й часової розмитості, невизначеності, поскільки «приборкана... буттєвість Вічного-Безміру змушена «працювати» у проміжках між станами, між речами: зв'язувати їх часово і просторово. Часопростору ніби нема – через очевидність, він нібито витіснений за межі натурального буття (в потойбіччя) і перебуває «між» речами – як усвідомлення їхнього зв'язку» [11; 283]: «Ступаю безворотньою дорогою, / Де втрачено початки і кінці» [18; 116].

У такому сенсі маємо справу із «одним із непрямих дескрипторів міфологеми шляху (дороги) є рух як процесуальна дія» [3; 74], власне переходу з одного виміру в інший. Справді, не можна стверджувати, що перехід через межу – одноактова дія. Ні, цю дію суб'єкт здійснює постійно, у критичні моменти свого існування, тому від нього вимагається постійне напруження, готовність до вистоювання. Своєрідно осмислений

архетипічний мотив дороги, що для ліричного суб'єкта поезій В. Стуса є безкінечною, такою, що не має кінця і краю, остаточної мети, призводить до того витворення іншого мотиву – ритуальної дії переходу. По цій дорозі вже не можна повернутися назад, до втраченої гармонії дитинства і юності, але й попереду немає надії знайти подібну гармонію. Суб'єкт доходить граничної думки про відсутність самого світу, про те, що єдиною реальністю є його нещасна душа, його безкінечне розумування над сенсом існування. І в цьому він ніби знаходить заспокоєння: *«Я спекався тебе, моя тривоже. / Не має світу. Я існую сам»* [18; 141].

Отже, розмитість і часових, і просторових вимірів доходить до того, що суб'єкт взагалі зневірюється в існуванні самої реальності. Він відчуває, що, крім нього, на світі нічого немає. Єдина реальність – це він сам і його душа – «розпечена лялечка», тобто щось таке, що досі не реалізувалося, не народилося. Світ – божевільня, якому немає реального пояснення: *«Все. Більше пристановиська нема, / немає дому. Світ утратив вісь»* [18; 100]. «У випробуваннях і муках вже перейдено межу, яка достоту змінює і саму людину, і її сприйняття світу, за якою по-інакшому оцінюються геть усе: *«Задзюркотіла вічна мерзлота, / прийшла весна – запади́ста, химерна. / Та ні душі, ні волі вже не верне: / не та бо воля, і душа не та»* [17; 281]. І саме цей «осьовий момент» є моментом остаточного усвідомлення, що світ є *«самособоюнаповнюваною»* субстанцією, і це, як писав в одному з листів сам поет, «...рятує людину від загрузання в часі, «в злобі дня», ...береже людський дух – аби був не уярмлений у часі, аби – як і належить духові – витав, ширяв над» (до дружини, від 10.08.81) [20, Т. 6., Кн. 1, 392]. Б. Рубчак, аналізуючи подібний контекст, визначає його як межову ситуацію: «Межова ситуація неначе пробуджує людину, кидаючи її в розпач раптово відкритих необмежених можливостей власного існування. Людина стає перед найголовнішим вибором: або задеревіти в скорчі жаху над однією головокружною безоднею, або ж одчайдушно скочити в неї у вірі, що там на неї чекає абсолютне само-оновлення. Так само само-оновлення (або своєрідне воскресіння) рівнозначне для Кіркегора з «сліпою» – себто незабезпеченою раціональними доказами, ото ж „всевидющою” вірою в Бога» [15; 340].

*У художній реальності поезії виникають навіть такі поняття, як «позапростір», «позачас», тобто той символічний надреальний простір «безкінечності» і час «вічності» (незважаючи на абсурдність таких понять), що непідвладний людським вимірам, людській волі. Але саме в цьому надзвичайному хронотопі суб'єкт і знаходить заспокоєння, вирішення тих суперечливих, нерозв'язних питань, що його турбують.*

Таким чином, перехід межі як пошук індивідуальної внутрішньої свободи (оскільки в одному з листів Стус пише: «Спільне – то мертве; живе – то індивідуальне» (до дружини, від 10.08.1981) [20, Т. 6., Кн. 1, 385]), логічно пов'язується з проблемою екзистенційного вибору.

Простір поезії Стуса, отже, виразно «зцентралізований, на відміну від постмодерністського. Центром лишається та єдність, одиничність, де, хоч і в пустому просторі, все ще може існувати не розсіяне, не згущене сутнісне значення. Ця одиниця – тулуб, стовбур, труна, свіча, писане слово – одиниця, передусім, конкретна, але також і метафізична. Це певна самоідентифікаційна комірка, матриця. Оскільки вона закріплюється словесно, вона може бути наповнена інтенцією спрямованого до неї і через неї трансцендентального суб'єкта, освітлена світлом, озвучена голосом» [5; 16]; крім того, «у Стуса вертикальність пов'язана з праведною смертю: то поетове «я» зависло «у вертикальній трумні», то Алла Горська «ввійшла / у вертикальний склеп, куди живущим / заказано ходити». У цьому ж вірші смерть – вихід зі світу, який існує як сума різних чотиригранних обмежень... Смерть визволяє – що також виражено образом перемоги геометрії (тут – прямої лінії» [13; 40]. Погоджуючись із висновками Т. Гундорової та М. Павлишина, відзначимо, що центром не тільки простору, але й хронотопу загалом є топос переходу – межі, обрїю, прїрви, ріки (у горизонталі), горба, гори, сопки, свічки (у вертикалі), однак усі ці символи пов'язані із семантикою «осьового виміру», осьового моменту».

Символіка переходу межі є актуальною й для інших поетів, але проявляється вона, звичайно, своєрідно. Наприклад, у В. Герасим'юка: «Перед тобою, над горою – ліс темний, / високими снігами спинений. / За тобою, під горою – село

вечірнє, / першою колядою засвічене» [4; 31]; у І. Багряного: «Що пройшли і, мов велетні древні, / Штурмом злата взяли рубікон» [198; 8]; «Як пройдете за браму, а майбутнє?» [198; 8]; у І. Гнатюка: «Переходять через рубікони, / Чисті, як молитва чи любов... » [198; 62]; у І. Калинця: «через провалля / вузького столика / я такий легкий від нетерпіння / що перейду по нім» [198; 104]. Це ще раз доводить актуальність розгляданого нами символу межі й семантично близьких до нього образів.

Таким чином, центральним і завершальним символом хронотопу є символ «межі», що виступає виявом реалізації «осьової ситуації» й «осьового моменту» й пов'язаний органічно із такими символами хронотопу, як «дорога», «перехрестя» (хрест), «вічність», «життя», «смерть» тощо.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 386 с.
2. Бондаренко А.І. Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі: Посібник. – К.: Видав. центр «Академія», 2003. – 231 с.
3. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64-69.
4. Герасим'юк В. Була така земля. Вибране. – К.: Факт, 2003. – 392 с.
5. Гундорова Т. Феномен Стусового жертвослова // Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельбурн: Унів. ім. Монаша, відділ славістики, 1992. – С. 1-31.
6. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. II. – К.: Либідь, 1993. – С. 159-221.
7. Гуссерль З. Феноменологія внутрішнього свідання // Гуссерль З. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994. – 162 с.
8. Давыдов Ю.Н. Поминки по экзистенциализму // Вопросы литературы. – 1980. – № 4. – С. 190-230.
9. Єсипенко Д. Соціофілософський досвід К. Ясперса // Філософська думка. – 2000. – № 1. – С. 90.
10. Коцюбинська М. На цвинтарі розстріляних ілюзій: В. Стус // Слово і час. – 1990. – № 6. – С. 21-32.
11. Мойсеїв І.К. Логіка семіосфери та числокоди ментальності // Храм української культури. – Кн. 2. – К.: Наук. фольклорно-етнографічний центр «Рідна хата», 1999. – 353 с.

12. Онікієнко І. Філософське осмислення часу у віршах В. Стуса і Й.-В. Гете // Василь Стус в контексті європейської літератури. – Донецьк: Вид-во Донецьк. нац. ун-ту, 2001. – С. 186-192.
13. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса. / Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельбурн: Унів. ім. Монаша, відділ славістики, 1992. – С. 31-53.
14. Плахотник Н. Пророфетичні мотиви в поезії Василя Стуса // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 63-66.
15. Рубчак Б. Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка. Балтимор – Торонто, 1987. – С. 352-363.
16. Саржевський С. Практика духовного тривання і прориву в поезії Василя Стуса. // Стус як текст. – Мельбурн, 1992. – С. 63-78.
17. Соловей Е. Про поезію В. Стуса // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 23-25.
18. Стус В. Вибране: Поезії / Упоряд. А.І. Лазаренко. – Донецьк: Донбас, 1998. – 203 с.
19. Стус В. Палімпсест. Вибране / Упоряд. Д. Стус. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
20. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Львів: Просвіта, 1994-1999.
21. Стус Д. Берегами конспектів В. Стуса // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 42-44.
22. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – 525 с. (327).

**ББК 83.3 (4 Укр) 6-45**

***Віра ПРОСАЛОВА,***

*доктор філологічних наук, професор  
Донецького національного університету*

## **ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ Г.КРИВДИ У ЖАНРОВОМУ АСПЕКТІ**

Творчий доробок Г. Кривди чималий за обсягом. Кількість, звичайно, – не основний показник, головне (без сумніву) якість, ідейно-художня вартість створеного. Чи знайде у його творах чиясь душа розраду і заспокоєння, чи так і



лишиться байдужою? Чи стане читач поетовим співрозмовником, чи так і відійде глухим і невидючим? Буде поетове слово своєрідним відкриттям чи лише констатацією відомого? Побоювання такого типу непокоїли і самого письменника, змушували його уникати легких доріг, шукати і знаходити свій шлях до людських сердець.

Григорій Федосійович Кривда дебютував у 50-х роках – той складний період літературного життя, коли застійні явища в суспільстві негативно позначалися на ідейно-естетичних пошуках українських письменників. Голос молодого автора вирізнявся простотою і щирістю, пристрасними і на рідкість земними інтонаціями. Навіть тоді, коли його молодші побратими по перу, зокрема І.Драч, М.Вінграновський, входили в літературу голосно і завзято, Г.Кривда не втрачав сили земного тяжіння, лишався вірним обраному шляху. Недарма одну зі своїх збірок 60-х років він назвав „Гомоном землі”, мовби ще раз підтверджуючи кривий зв'язок із нею, прекрасною у повноті буття, багатоголоссі світу, буянні барв. Гомін землі – це, на думку В.Костенко, „гомін життя, вічного оновлення” [1, 82], плекання сили. Терень Масенко назвав поета „вдумливим учасником складної і великої боротьби за щоденний рух вперед” [2, 186], помітивши в його ще учнівських спробах прагнення відчувати життя, вдихнути його на повні груди, збагнути його таємниці.

Г.Кривда належав до тих авторів, до яких доля ніколи прихильною не була. Він звідав голод і тягар непосильної праці, відчув біль образ і гіркоту окупації, що й у мирний час нагадувала про себе: то недовірою колег-засідників, то анонімними листами, а то й відвертими погрозами на його адресу. В архіві автора цієї статті зберігається адресована правлінню Донецької письменницької організації заява І.С.Костирі про приховування Г.Кривдою біографічних відомостей із пропозицією виключення його із членів Спілки письменників: *„В связи с тем, что Г.Ф. Кривда, как официально нас поинформировали, служил во время фашистской оккупации в Вольном козачестве и карательных войсках, действовавших против партизан-защитников Родины и патриотов, и что эти факты из своей биографии он скрыл*

*при его приеме в Союз советских писателей, считаю всё вышеизложенное несовместимым с требованиями Устава Союза писателей СССР и поэтому необходимо поставить вопрос об исключении Г.Ф.Кривды из членов Союза писателей СССР. И.С. Костыря*”\*. Заява була отримана 12 липня 1972 року, як зазначалося в резолюції, а от до виключення не призвела, як того хотілося опонентові, який, очевидно, не мав доказів.

Однак пережите письменником змушувало не легковажити словом, не кидатися ним всує, а бути вимогливим до себе і творів, зважувати і вивіряти кожен крок, адже всілякі плітки охоче поширювали ті, хто задрив, по суті, його популярності.

Мета цієї статті – визначити жанровий діапазон ідейно-естетичних пошуків Г.Кривди, жанрові доміанти його поетичних творів і, таким чином, простежити еволюцію художнього мислення, прикметного як широтою осягнення жанрових форм, так і їх синтезом.

Г.Кривда прагнув випробувати себе в різних сферах, відчутти смак подолання стійкого опору незвичних форм. Тому в його арсеналі знаходимо і сонети, і байки, й епіграми, і поеми, і новели, і повісті. Це далеко не повний перелік тих жанрів, які невтомно освоював автор. Не всі вони, звичайно, вдавалися однаковою мірою, та суть, власне, не в цьому. Головне, що письменник завжди шукав нових форм вираження, адекватних змісту.

Органічним для Г.Кривди виявився жанр балади. Драматизмом, напруженістю зображуваних подій відзначається поетове „Слово про сількора”, у якому важливий не стільки перебіг подій, скільки сюжет внутрішній, настроєвий. У творі смерть сількора передається через сприйняття матері, тому особливо гостро. Із психологічним аспектом зображення тут гармонують картини природи – похмурої, зловіщої, що служать не тільки тлом для подій, а й своєрідним емоційно-психологічним камертоном:

---

\* Друкується вперше мовою оригіналу.

*Низько схилилось зав'южене небо,  
Мовчки над трупом клялись:  
- Знай, ми відплатим убивцям за тебе!..  
- Знай... – і гвинтівки звелись*

[3, 36].

Недомовленістю, навмисною узагальненістю вислову передається думка про те, що естафету приймає надійна зміна: не я, не він, а саме вони, представники молодшого покоління.

У творах Г.Кривди виразно виявилися баладні мотиви, що, однак, не набули властивого цьому жанру, тобто баладі, художнього вирішення, поєднуючись із життєствердними інтонаціями. У „Баладі про шевця”, присвяченій пам'яті батька, зображується загибель героїв у бою – факт, без сумніву, трагічний, відповідний жанру. Проте змалюванням героїчної смерті шевця і його побратима Захарка вірш не закінчується. Друга частина твору – на відміну від першої – звучить життєствердно. Інвалід, колись нікому не потрібний, усіма забутий, що мусив лише чекати милостиню від перехожих, зміг знайти себе, своє місце в житті, ставши потрібним людям. Він, як і колись, сидить на тому ж місці, але вже не в очікуванні милостині, а для того, щоб лагодити людям взуття. Тому так весело вистукує його молоток, тому й грає на його обличчі усмішка.

До улюблених жанрів Г.Кривди належить сонет, що дисциплінує думку, змушує бути вимогливим до себе, лаконічним. Сонети Г.Кривди цікаві, змістовні, художньо вагомі. У них клеочуть пристрасті, палахкотять емоції, нуртують думки. У сонеті „Дороги йдуть...”, наприклад, окреслюються протилежні життєві шляхи: тернисті, осяяні світлою метою, і легкі, безхмарні та, зрештою, і безцільні. Поета захоплюють ті, хто, незважаючи на труднощі, невдачі, не збивається на манівці, а впевнено йде до поставленої мети, „хто серцем юний, хто життя пізнав, хто раз хоч падав, але все ж не впав” [3, 58]. Їм поетова шана і хвала, їм поетові симпатії і слова.

*Я славлю тих, хто вугілля руба,  
Кого хвилює сонячна доба...*

[3, 58].

Така ясність позиції, чіткість акцентів притаманні поетові, якому, проте, не завжди вдається уникнути загальників, декларативності.

Г.Кривді скорився не лише жанр сонета, посилюю йому видалася й така складна форма, як їх вінок. У „Гомін землі” ввійшло п’ятнадцять творів, їх відкриває магістральний сонет, що складається з перших рядків наступних віршів. Пройнятий відразою до спокою, пронизаний струмом найвищої напруги, він служить своєрідним резонатором наступних. Ліричний герой розуміє, що життя складне, що в ньому є і боротьба, і незворушний спокій, і смерть. Турбуючись про долю планети, він ставить перед собою і перед іншими нелегке питання: „Що ж ти зробив для того, щоб дитя / Не умивалось матері сльозою?..” [4, 335]. Бажання активних дій, прагнення відчувати свою причетність до позитивних змін у житті вирізняє героя з-поміж інших. Лишатися спокійним він не може, бо це протиприродно, бо це означає зупинитись, тобто не жити, приректи себе на передчасну смерть.

*Нехай життя – лише коротка мить,  
Любити, будувати і творить –  
Що є прекрасніш в світі для людини!*  
[4, 340].

Серце героя неспроможна змінити навіть війна, воно продовжує битися інтенсивно і неспокійно і після її переможного закінчення – у передчутті нового, у наполегливому прагненні боротися за нього до кінця. Його спостережливе око помічає все: і визрівання тугої зернини, і досягання плодів, і приємні метаморфози („де був окоп – шепоче з вітром цвіт”). Герой сповідує активні життєві принципи: ситий спокій і безтурботне існування йому чужі. У зв’язку з цим у вінку сонетів піднімається ще одна проблема: значущості художнього слова. Яким воно повинно бути, те слово, що хвилює і непокоїть, бореться і перемагає, додає сил і снаги? Г.Кривда підкреслює, що воно повинно дзвеніти, як струна, гриміти, як грім. Ремінісценції зі стефаниківськими „Амбіціями” ледь уловимі, відчутні хіба що на рівні теми, бо поет пише про те, що турбує його самого, що йде з глибини його душі. Саме тому

йому віриш, вважаєш не позою, а щирим одкровенням оці безхитрісні рядки-прохання:

*Пролийся ж, музо, щедрістю в слова,  
Нехай в сонетах вічність ожива,  
Якщо вже ти назвалась нескупою*  
[4, 341].

У цих словах відчувається одвічна поетова невдоволеність зробленим, пошуки ним отого єдиного слова, що народжується у світлі хвилини творчого осяяння.

Окремого слова заслуговує сатирично-гумористична творчість поета, представлена байками, гуморесками, літературними епіграмами, фейлетонами. Їх вістря автор спрямовує проти неробства, підлабузництва, зазнайства, крутіїства – всього потворного в житті. Звертаючись до відомих сюжетів, автор надає байкам сучасного звучання. У новій байці на старий лад – „Директор, Вовк та Ягня” – хоч і зображується добре відома ситуація з безпомічним Ягнятком, проте відчувається дихання сучасного життя, його проблем. Якщо в байці Л.Глібова на першому плані класовий антагонізм, то у Г.Кривди – підлабузництво, споживацтво. Виявляється, Вовкові Ягнятко потрібне для того, щоб задобрити свого шефа. Досягти цього йому вдалося – і він був призначений „доставалою” із легкої руки директора радгоспу, ласого поживитися за рахунок держави. Отже, традиційний образ хижого Вовка набуває нових якостей: хитрого, спритного пристосуванця.

Не менш колоритним виявляється й образ Лева – владного, могутнього самодура. Він керує будівництвом, так би мовити, здаля, не заглиблюючись у суть справи. Тому й викликає у нього подив відсутність спеціального входу вже після закінчення будівництва. Некомпетентність у тому, що відбувається, чим він керує, яскраво підтверджується його подивом, зумовленим незнанням того, що він сам підписував цей проект. Тип самодура, який відчуває свою безмежну владу і використовує її згідно зі своїми забаганками, саморозкривається і, таким чином, викривається у творі.

Мораль у байках Г.Кривди виконує не стільки роль повчання, скільки своєрідного підсумку, лаконічного і чіткого.

Здебільшого вона є органічною у творі, служачи образним вираженням ідейного змісту, як, наприклад, у байці „Розмова у полі”. З розмови ховрахів вимальовуються два типи господарів: дбайливого, хазяйновитого і горе-голови, який жодного разу не побував у полі під час жнив, не боровся зі втратами. Урожай збирався невчасно, тому на полях лишалося багато поживи ховрахам, яким жилося привільно і легко, адже „зима на носі, а у полі зерна ще всякого доволі”. Ховрахам та їх рідні вигідні такі голови колгоспів – до такого висновку підводить читача байкар.

Байкарський доробок Г.Кривди розмаїтий, представлений не лише творами з розвинутою фабулою, а й короткими байками, байками-приказками, що дають можливість оперативно відгукнутися на те чи інше явище, подію. У творах цього типу немає розгорнутих характеристик персонажів, деталізації місця і часу подій. Байкар невимушено, одним-двома реченнями вводить героїв у комічні ситуації, максимально ущільнюючи сюжет. В однойменній байці Світлячок, наприклад, збирався „затмарити собою цілий світ”, але, зірвавшись у політ, відразу ж упав. Комізм досягається тут невідповідністю між уявним і реальним. У байці викриваються ті, хто переоцінює себе, свої заслуги, хоч прямо про це ніде не говориться, окрім моралі: „Не уявляй про себе, що великий, / Якщо родивсь з маленькими крильми!” [4, 121]. Це дружня порада і водночас пересторога тим, хто високо дере носа, хто нехтує нормами і принципами моралі, перебільшуючи свою значущість.

У коротких байках Г.Кривди мораль – не обов’язковий елемент. Так, у байці „Горб на рівнім місці” все настільки ясне, що вона була б зайвою. Початок твору відразу вводить у перебіг подій: на поле вивезли два вози гною, але не розкидали вчасно. Тож і набундючився гній, перейменувавши себе горбом. Проте як не називай себе, але суть від цього не змінюється.

Г.Кривда уміє помічати комічне в житті, уміє зображувати його так колоритно, що сприймається воно як малюнок із натури. „Отелячив” – цією назвою підкреслює гуморист результати крутійства спритного комірника, який зміг приховати крадіжки, списавши їх на мишей. А оскільки нестача

була досить значною, той миша, що з'їла стільки добра, повинна досягати небувалих розмірів. Тому, за словами комірника, вона „така, як корова...”. Мовна партія персонажа служить створенню повнокровного образу, його індивідуалізації, інакше це був би не образ, а схема, яка нікого не хвилює, нікому не запам'ятовується. З цієї ситуації автор не виводить повчання, як байкар, лише змальовує реакцію самого комірника на такий бажаний фінал. Виявляється, йому повірили і все списали. Довірливість керівників на руку таким торбохватам, як він.

Герої гуморесок Г.Кривди розкриваються здебільшого у словесних зіткненнях, що дозволяють виявлятися кожній зі сторін. У гуморесці „Буває й так” автор зображує сцену з родинного життя: дружину, що засідала у виконкомі мало не до ранку, зустрічає обурений чоловік. Через конкретне, побутове поет зумів показати типове, характерне для діяльності деяких наших адміністративних органів, що не звільнилися від зайвої метушні і галасу. Захоплення засіданнями, зборами, нарадами, які відбирали багато часу, а приносили мало користі, відривало людей від роботи, дезорганізовувало їх.

Поет дотепно висміює ледарів, які зайняли високі пости і тільки шкодили господарству. Тип такого нероби, що (до того ж!) керує колгоспом, вимальовується у „Пригодах з Юхимом”. Дії цього керівника змальовуються у гротескному плані: Юхим лише п'є та спить, тому й проспав той час, коли його зняли з посади. Отож і доводиться рядовій колгоспниці вказувати йому на воли і батіг, щоб опам'ятався. Цей красномовний жест, приперчений в'їдливими словами, викликає лише загальний регіт. А сміх, як відомо, впливає навіть на тих, на кого інші засоби вже не діють. Сатирично-гумористичні твори Г.Кривди різноманітні тематикою, вагомі змістом, цікаві формою. Вони прицільно б'ють по негативних явищах суспільно-побутового і родинного життя.

Поема як жанр утверджувалася у творчості Г.Кривди поступово, виростала з його лірики, тому й розвивала вже окреслені мотиви. „Пам'ять болю” – це поема, що ввібрала, зокрема, виявлені в ліриці мотиви, проте осмислювала їх на іншому життєвому матеріалі. У творі йдеться не просто про пам'ять матері, а про пам'ять цілого народу, що в нелегких

випробуваннях виборів собі весну. Ця пам'ять зберігає і обгорілий колос, і „посвист куль, і посвист солов'їв, і синь очей дівочих помертвілих”. І доки вона існує, доти живе людина, доти живуть її справи – героїчні чи, навпаки, підступні, добрі чи злі. Їх критерієм виступає совість, непідкупна, всевладна. Саме з позицій совісті, доброти і людяності оцінюються вчинки героїв, їх поведінка. Мати в поета – не лише страдниця, вірніше, не просто, а насамперед жінка героїчної долі, що змогла перебороти особисте горе і стала на захист Вітчизни. У важкий для країни час вона не відчуває себе самотньою, хоч втратила чоловіка і сина. Вона разом з іншими стає учасницею підпільної боротьби з ворогом. Мов про рідних, тепер вона дбає про бійців партизанського загону, вболіває про долю кожного з них. Мати постає втіленням кращих рис людини, бо для неї життєвим правилом стали принципи колективізму і людяності. Не можна не відзначити, проте, деякої переобтяженості твору монологами, чому сприяла персоніфікація абстрактних понять. Окремі місця поеми звучать мляво: даються взнаки труднощі освоєння драматичної форми. І все ж, незважаючи на це, поема посіла помітне місце у творчості Г.Кривди, підтверджуючи пошуки ним нових форм самовираження.

Жанровий діапазон поетичної творчості Г.Кривди, як підтверджує аналіз, досить широкий і охоплює ліричні і ліро-епічні різновиди, хоч, звичайно, не в повному обсязі. Освоєння нових жанрових форм здійснювалося автором у межах уже розроблених тем, що збагачувалися у процесі змушнення його голосу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Костенко В. Громадянська совість поета // Донбас. – 1967. – №3. – С. 81-83.
2. Масенко Т. Весняні мотиви молодого поета // Вітчизна. – 1953. – №3. – С. 185-186.
3. Кривда Г. Гомін землі. – Сталіно, 1961.
4. Кривда Г. Щедрий світ. Проза, поезії. – Донецьк, 1972.
5. Кривда Г. Дорогами рідного краю. – К., 1962.
6. Кривда Г. Дума про матір. Повість та новели. – Донецьк, 1980.



## **НЕЛЕГКИЙ ШЛЯХ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ ДО УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

*Автор простежує нелегкі шляхи відомого поета-лірика Володимира Сосюри до рідного слова, до національної самосвідомості. У статті відмічається Сосюрина роздвоєність між „жовто-блакитним” та „червоним”, показане „українське розхристане серце” поета та громадянина В.Сосюри, який все ж прийшов до висновку: його незгасна любов - Україна.*

Нелегка доля української мови, як нелегка вона і для всього українського народу. Мабуть, історія не має такого аналогу, щоб сотні років переслідувалася і цілеспрямовано викорінювалася мова великого народу, який має давні історичні корені, багату культуру.

Саме вінцем кожної культури, душею народу є мова, без якої народ - не народ, нація - не нація. І якщо б так сталося, що українську мову все-таки знищили б або замінили її на «общегосударственный язык» (а це те ж саме знищення), коли б злили всі національні культури в одну - штучну, то загубили б і прекрасну націю українську, і велику давню державу - Україну.

І тому поряд з процесом знищення української мови відбувався важкий процес її захисту, боротьби за її виживання, а на окремих етапах і її розквіту. Кращі сини і дочки українського народу боронили скарб свій, слово рідне, за що переслідувалися, гноїлися в тюрмах, а часто і віддавали за це своє життя. Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Володимир Самійленко, Борис Грінченко, Олександр Олесь, Максим Рильський, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Василь Стус, Олекса Тихий, Іван Дзюба, Іван Світличний, Василь Голобородько... Це їм і десяткам тисяч менш відомих, а часто і невідомих сьогодні патріотів рідного

слова ми завдячуємо тим, що наша мова жива, що вона радує нашу душу, що вона досягла, нарешті, статусу державної мови.

Особливе місце в боротьбі за збереження і пропаганду української мови належить талановитому поетові, нашому землякові Володимирі Миколайовичу Сосюрі.

Нелегкий шлях пройшов В.Сосюра до остаточного розуміння свого місця, своєї ролі саме в українській поезії, в питаннях українізації. І як поет, як громадянин Сосюра розумів - без своєї нації, без народу, без рідної мови - він ніщо, і любив Україну *«всім серцем своїм, і всіми своїми ділами»*. За патріотичні погляди, синівні почуття до рідної землі поет був битий, гнаний, але не зрікся України, своєї мови, і в останні роки свого життя вірив, що *«наша мова не загине, її не знищать сили злі»*.

Нелегким видався шлях відомого сьогодні поета В.Сосюри до українського слова. Здавалося б, про що тут говорити, і так все ясно: Сосюра і Україна нероздільні поняття. Україномовний поет гаряче і щиро любив свій край, його солов'їну мову, а сам з хвилюванням зізнавався: *«Яке щастя, що я - українець, що я син моєї прекрасної і трагічної нації»* [9, с. 77].

Але звідки ці виточки - безмірна любов до української мови, до України? Адже сам поет - виходець із зрусифікованого. Донбасу, та й батьки його не чистокровні українці.

Мати по чоловічій лінії сербійка, «мабуть, у матері була і угорська кров. По жіночій лінії вона була єврейкою і українкою» [9, с. 5].

Щодо походження батька, то тут є дискусійні моменти. Сам В.Сосюра в автобіографічному романі «Третя Рота» стверджує, що у батька давні корені французькі, «правильно прізвище «Сосюр», навіть з приставкою «де». До цього поет додає: «Очевидно, мій предок ... потрапив до Запорозької Січі, де писарі і записали його «Сюсюрою» [9, с. 6]. Про французьких предків поет говорить і у віршованому романі «Червоногвардієць».

Дослідник творчості В.Сосюри В.П. Моренець не погоджується з цією версією і припускає, що поет пов'язує своє походження з французькою лінією «із властивою художникам схильністю до фантазії та екзотики» [6, с. 11]. Тим паче що в іншому місці В.Сосюра пише: «По жіночій лінії батько був карачаєвець і українець, по чоловічій теж українець» [9, с. 6].

Письменник Д.Гринько згадує, що про своє походження Сосюра сказав так (було це у Москві в роки Великої Вітчизняної війни): «А знаєте, мій рід губиться десь у далекому минулому. Прізвище моє пов'язане не з французьким сіє Зозиг, а з козацьким цюрою, чи просто цюцурою» [3, с. 303].

Не підтримує думку про французькі корені в родословній поета і дослідник з Лисичанська В.Подов, який, прослідкувавши родословну лінію Сосюри, робить такі висновки: «Первый. Наполеоновский солдат Густав Сосюр - не более чем легенда, созданная воображением поэта. Второй. Фамилия предков поэта - Сююра. Третий. Род Сююр был и остается украинским. Четвертый. Наш земляк, выдающийся украинский поэт Владимир Николаевич Сосюра, происходит из рода старейших лисичанских шахтеров» [7, с. 9].

Так чи інакше, а в В.Сосюри текла не тільки українська кров.

Народився В.Сосюра в донецькому краї, в містечку Дебальцевому, де звучали мови українська і російська. Тут же, в Донбасі, на Луганщині та Артемівщині, пройшли його дитячі та юнацькі роки.

Деякий час сім'я жила і у Воронежі, де з Володі сміялися, коли він замість «арбуз» говорив «кавун», а в селі кепкували з того, що він, повернувшись із Воронежа, говорив замість «а що ж» - «дык што».

Ще хлопчиком познайомився Володя і з мешканцями Кавказу, очі яких палали вогнем їхньої батьківщини - грізного і хмурого краю. Горці, ровесники Сосюри, були бідними, «але чимось буйним, диким і гордим віяло од них». Пізніше поет неодноразово буде звертатися в своїй творчості до кавказької теми.

У дитинстві ставлення до українців (односельці називали їх ще хохлами), навіть якщо це родичі, було у Володі з негативним відтінком. Пам'ятається така сцена. На запитання матері, чому він не хоче поцілувати дідуся, малий Володя відповів: «Потому что от него несет хохлом» (дядько й дід були бородаті, в кожухах, диміли смердючим тютюном). А братик Коля не гидував цілувати дядька й діда. «Він пригортався до їхніх гігантських ніг в широких шароварах, заривав своє личко в кожушину і казав:

- А я буду хохленком!

- О, це добра дитина, - говорив дід і любовно гладив Колину голівку своєю величезною запорізькою ручицею.

- А це - чортеня, - сердито блискав він на мене суворими очима й штовхав у лоба своїм страшним, майже в мою руку, пальцем, од якого я злякано одсахувався...» [9, с. 16-17].

Було це у п'ятирічному віці, і називав Сосюра себе „великодержавним шовіністом”.

Володимир любив читати книги, більшість з яких - російською мовою, але й «заливав сльозами сторінки «Кобзаря» Шевченка». Перші вірші писав російською мовою, тому що вчився у російській школі й читав дуже багато російських книжок. А вчитель Василь Мефодійович Крючко відзначав: «Сосюра блискуче володіє літературною російською мовою» [9, с. 69].

Але поряд було і українське слово. Згадує В.Сосюра й іншого вчителя, Сергія Васильовича Смирнова, який у роки навчання Володі в агрономічній школі поблизу селища Ями прищеплював учням любов до української пісні. Пізніше Сосюра напише про ці роки: «Ось пливуть обличчя товаришів з затуманеними піснею зіницями, а вона летить в холодному класі, й нам тепло, тепло...

*Україна моя мила, краю пам'ятливий.*

*Там любив я дівчиноньку,*

*Там я був щасливий» [9, с. 94].*

І пропливали перед очима підлітка безмежні лани України, рідні серцю місця - Третя Рота, Донець, содовий завод, батько і мати, кохана дівчина... Чи не в такі хвилини народжується святе почуття істинного патріотизму, любові до національного, до солов'їної української мови. Починає все більше цікавитися українськими творами, зокрема поезією Олександра Олеся, Миколи Вороного, іноді пише вірші українською мовою. Якщо перші поетичні проби сам Сосюра відносить до 1912 року, то перший вірш, писаний українською, як указує В.Моренець, з'явився в лисичанській газеті «Голос рабочего» 22 жовтня 1917 року, називався він «Чи вже не пора» [6, с. 26] Хоч немає сумнівів відносно того, що саме це перший український вірш Сосюри, та відносно його першодруку сам поет в автобіографії за квітень 1945 року відмічає: «Першого мого українського

вірша було надруковано в бахмутському журналі учневої молоді «Вільна думка» за назвою «Чи вже не пора» [1].

Величезне враження на Сосюру як на людину і поета справила поезія Тараса Шевченка. Про це він згадував неодноразово: «Ще малим, мандруючи по селах і копальнях Донеччини, я майже в кожній сільській хаті бачив «Кобзаря» Тараса Шевченка і Псалтир.

Шевченко потряс мене своїм вогняним і ніжно-ліричним словом. Ще підлітком я ридав над його «Катериною» і «Гайдамаками». Підлітком же я перекладав на російську мову «Кавказ» Шевченка.

...Грозова муза Шевченка осяяла мої перші поетичні кроки. Вона зігривала моє серце і в дні моєї поетичної юності й зрілості, і зогріває його, коли сніг років затуманив моє волосся» [8, т. 10, с. 62].

Великим учителем своєї поетичної юності Сосюра називає й іншого поета України, Івана Франка, безсмертне слово якого «звучить в кожному серці луною». Особливе враження мав від франкового «Мойсея» та збірки «Зів'яле листя».

Так переплелися в житті Сосюри культури двох великих слов'янських народів - українського та російського. «Шевченко, Франко, Пушкін, Лермонтов - мої безсмертні вчителі, що дали мені крила для льоту під небом поезії», - заявляв він.

У складі дружини Донецького содового заводу восени 1918 року В.Сосюра йде захищати українську землю від німецьких і гетьманських військ, а оскільки душі багатьох заповонив тоді український національно-визвольний рух, то взимку 1918 року він стає козаком петлюрівської армії і перебуває там до осені 1919.

Під час перебування у петлюрівців В.Сосюра навчався в Житомирській юнацькій школі, де готували старшин і «виховували нас у суто націоналістичному дусі» [9, с. 170]. У цей час він знайомиться з поезією українських поетів Спиридона Черкасенка, Олени Журливої, Володимира Самійленка. Про останнього згадує, що це був перший поет, з яким познайомився особисто: «Мені було дуже приємно припалювати цигарку од його люльки... Я аж трусився від насолоди. Це ж із люльки великого поета...».

Але разом з цим - виховання «у суто націоналістичному дусі», читання українських віршів, особиста зустріч з Петлюрою («Я бачив його дуже близько. Він сів на підвіконні, питав нас про наше життя і жартував із нами») [9, с. 169]. Сосюра пише російською мовою поему «1918 год», яку присвятив «товаришеві Леніну».

Російське і українське ще йшло поруч.

Саме на цей період припадає знайомство В.Сосюра з ранніми віршами Павла Тичини. Сам Сосюра стверджує: «Ранній геніальний Тичина був вчителем моєї поетичної юності після Шевченка, Франка, Лесі Українки, Чупринки і Олесея...».

Є у Тичини такі рядки:

*- Воздвигне Вкраїна свого Мойсея.*

І ще такі:

*- Од всіх своїх нервів у степ посилаю:*

*- Поете, устань!*

(Вірш «І Бєлий, і Блок», 1919)

А в іншому вірші:

*А справжня муза, неомузена,  
там, десь на фронті, в ніч суху,  
лежить запльована, залузана  
на українському шляху...*

(Вірш «Один в любов...», 1919)

Ще на фронті Сосюра познайомився з цими ранніми творами Тичини, і тоді «думав, що т.Тичина сказав це про мене.

А в рядках:

*Поете! Устань!*

Я просто відчув, чи мені так здавалося, що він звертається до мене, що запльованою і залузаною душею, в суху ніч лежав я з гвинтівкою в руках на кривавому шляху України...

*Поете! Устань!*

І я душею кричав великому поету нашого народу:

*- Якщо я чудом залишусь живим, я встану» [9, с. 240-241].*

І Сосюра став співцем рідної України, її Мойсеєм, і був гордий того, що він син саме такого народу, «безкінечно

благородного, рицарського, який ніколи нікого не поневолював, а тільки бився за своє місце на землі. Боронив свою рідну Україну».

В які б ситуації відносно мовної проблеми не попадав В.Сосюра, він завжди ставав на захист рідної мови, відстоював її важливу роль і чільне місце серед інших мов світу. Ще юнаком, перебуваючи в лавах Червоної Армії, на запитання «Скажіть, пожалуйста, скільки времени?», він з молодечим запалом, трохи зневажливо, але гордо відповідав: «Я закордонної мови не розумію» [9, с. 175].

В 1-ому Чорноморському полку, який було сформовано з колишніх петлюрівців та денікінців, команда в основній своїй масі була українською, «всі старшини й козаки ходять з тризубами на кашкетах. Полковий прапор жовто-блакитний». І тут зустрілася мовна проблема. Сосюра згадує цей момент: «Раз на муштрі один старшина, бувший денікінець, закричав на козака:

- Молчать! Без разговоров!

Я... сказав цьому старшині:

- Це вам не денікінська армія, а червона. І, будь ласка, говоріть українською мовою, бо ви в українській частині» [9, с. 182].

Як бачимо, чим більше дорослішав юнак з робітничого донецького селища, чим більше загартовувався в буревіях громадянської війни, вітер якої закидав молодого Сосюру то до Петлюри, то в полон до денікінців, то в лави червоних - тим більше відчував себе українцем - петлюрівським чи більшовицьким, але сином великої нації, сином України.

Вже в Харкові, часто буваючи в російськомовному, студентському оточенні (хоч було і багато знайомих українців), Сосюра розумів, що українська мова, мова рідного народу - це мова його душі, саме українським словом йому найбільш вдало вдається передати ті почуття, які полонили його молоду душу. І в своїй поетичній творчості все частіше звертається до українського слова, хоча поруч писалися вірші і російською, але все рідше і рідше.

І сам Сосюра порівнює свій вибір мови творчості з подібною ситуацією в біографії Олександра Пушкіна. Як відомо, майбутній російський поет з дитячих літ добре володів

французькою мовою, яка тривалий час була мовою його спілкування, йому «легше було писати французькою, тому що він думав по-французьки», - саме так відповів професор В.С.Рожицин на запитання Сосюра, тоді студента Комуністичного університету ім. Артема. Але життя Пушкіна серед народу, спілкування з ним, знайомство з російським фольклором (більш за все через няню), з культурою російського народу, його багатою мовою - все це стало поштовхом до того, що Пушкін почав писати російською мовою.

Як згадує В.Сосюра, саме професор допоміг «розв'язати мої останні сумніви. Справа в тому, що за мій перехід як поета з російської мови на українську я не подобався багатьом студентам. Вони дорікали мені за це майже як за національну зраду, вважали українським націоналістом.

І коли я говорив їм, що писав би російською мовою, якби народився в Росії, бо я знав тільки літературну російську мову, а народної не знаю. Без знання ж народної мови письменником, яким я хочу стати, не станеш» [9, с. 222].

І цю дискусію з товаришами В.Сосюра завершив висловом, сказаним влучно і від душі. Коли один із студентів запитав його: «Зачем ты сменил королевскую флейту на сопилку?», Сосюра гаряче відповів: «Сопилка мне дороже тысяч королевских флейт!» [9, с. 222].

Першим, хто назвав В.Сосюру саме українським поетом, був Едуард Багрицький, який гаряче підтримав початкуючого пііта і порадив йому писати вірші саме українською мовою. Сталося це в Одесі у 1920 році.

*Тут привітав мене Багрицький,  
як потім не один вітав,  
мене поетом українським,  
а неросійським він назвав*

- про цей факт В.Сосюра згадував і в автобіографічній прозі, і у віршах.

Саме з цього, 1920 року, у Сосюри відпадає питання, якою мовою писати. «Я українським став поетом з твоєї світлої руки» [8, т.5, с. 179], - такими словами він завершив свій вибір. Звичайно, поет був підготовлений до цього всім своїм життям.



Саме українські гени, приглушені тривалий час, тепер, при відповідних обставинах, заявили про себе. А Е.Багрицький тільки вказав на «українську поетичну натуру», що остаточно впевнило Сосюру - він український поет по духу і по змісту.

А по приїзді в Харків на Сосюру звернув увагу один з досвідчених українських літературних критиків Володимир Коряк (до речі, теж наш земляк, уродженець Слов'янська). Коли Сосюра читав йому вірша «Відплата» українською мовою, Коряк «перебивав мене захопленими вигуками», «дякував... за «гарні переживання» і говорив: «Де ви були? Ми так давно чекали вас в українській літературі... Нам доводиться друкувати таку ірунду!» [9, с. 211].

Сосюра читав Корякові вірші і російською мовою: про любов, трави, шахти, «солодкий дим заводу». Критик відчув, що перед ним поет української душі, якому свої хвилювання легше передати саме співучою українською мовою. «І Коряк порадив мені про це ж саме написати українською мовою. На другий день я приніс йому «Червону зиму»».

Таким чином, В.Коряк, якому В.Сосюра присвятив свій шедевр української поезії - поему «Червона зима», остаточно впевнив молодого поета, що він співець саме український.

Українські мотиви в творчості В.Сосюри через деякий час помітили і інші літературні критики. Так, О.І.Білецький, проаналізувавши творчий доробок В.Сосюри станом на 1927 рік (а на той час це сім поетичних збірок, поема «Тарас Трясило»), писав: „...именно Сосюра, и никто иной, является подлинным лириком украинской революции... мы подчеркнули бы здесь слово «украинской», так как в Сосюре не могут не броситься в глаза именно местные, именно для украинской почвы характерные черты, которые отсутствуют у поэтов, например, РСФСР, имеющих в ином отношении с ним немалое сходство» [2, с. 110].

Про свою роздвоєність між „золото-синім сном" і „Червоною зимою" , між „жовто-блакитним" і „червоним" сам Сосюра ще у 1930 році виразно сказав у таких рядках:

*Рвали душу мою  
два Володьки в бою,*

*і обидва, як я, карооки,  
і в обох ще незнаний,  
невиданий хист, -  
рвали душу мою  
комунар і націоналіст.*

Василь Гришко, досліджуючи складні життєві шляхи і творчі доробки В.Сосюри, так скаже з далекого нам американського материка про Сосюрині протиріччя: „Це - явище двоїстості української людини в підсоветській дійсності, роздертої навпіл двома суперечними між собою складниками її психічного ества: з одного боку - обраною нею або прищепленою їй советською комуністичною (спершу – інтернаціоналістичною, а потім - російсько-„великонаціональною“) свідомістю, а з другого боку - природно властивим їй, але чужим цій свідомості, її підсвідомим, просто людським національним почуттям" [4].

Таким чином, разом із Сосюрою ми пройшли нелегкими шляхами, якими йшов майбутній поет до українського слова. Ще у юнацтві Володя все частіше запитував себе: «Хто я? Син якої землі?» В душі йшла невидима для сторонніх, але така нелегка для хлопця боротьба. Тематика творів була знайдена раз і назавжди - це Україна, рідна земля, її природа, люди, революція на цій землі. Вже у 20-ті роки В.Сосюра зробить свій остаточний вибір, вибір на все життя: *«Не розлюблю тебе ніяк, моя вишнева Україно: красуне, страднице моя»*. А трохи пізніше скаже з любов'ю: *«Ой моя Вкраїна, нене соколина, я - твоя дитина, син твій і боян»*.

Значну частину своїх творів В.Сосюра присвятив саме рідній Україні, і чи не найдосконаліший та найвідоміший серед них - вірш „Любїть Україну“ (1944), за який *„різні кагановичі били мене так, що аж серце гуло од ударів“* [9, с. 306]. Чимало віршів поет присвятив і рідній мові. Серед них такі: „Юнакові“, „Рідна мова“, „Як не любити рідну мову...“, „До брата“, „Учись!“, „Я знаю силу слова“ та деякі інші.

Звертаючись до молоді, поет у вірші „Юнакові“ виголосив:

*О мово рідна! їй гаряче  
віддав я серце недарма.  
Без мови рідної, юначе,  
їй народу нашого нема.*

Віддаючи данину поваги своєму колезі за відданість Україні, рідній мові, поет А.Малишко на похоронах Сосюри 11 січня 1965 року сказав: „Над твоєю труною у цей зимовий холодний день ми клянёмсь, що будемо любити свою мову, свій кароокий народ, свої звичаї так, як ти заповів у своєму вірші „Любіть Україну”... Пробач, що ми не покрили славною козацькою китайкою по нашому звичаю і не поклали на твоє серце червоної калини, яку ти так любив. Та червона калина твоєї України червонітиме в твоєму серці і твоєму слові” [5, с. 82].

Сосюрине життя, його палка любов до рідного краю, до прекрасної української мови є зразком для всіх нас, як треба любити і берегти свою державу, її культуру.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Архів-музей літератури і мистецтва України. - Ф.44. - Оп. 1. - № 447.
2. Білецький О.І. Літературно-критичні статті. - К.: Дніпро, 1990. - 252 с.
3. Гринько В. Поет і людина // Голос ніжності і правди. Спогади про Володимира Сосюру. - К.: Дніпро, 1968. - С. 302-304.
4. Гришко В. Володимир Сосюра. Засуджене й заборонене. - Нью-Йорк. -1952.
5. Малишко А. Дорогі люди: Промова на похоронах В.Сосюри 11 січня 1965 року // Голос ніжності і правди. Спогади про Володимира Сосюру. - К.: Дніпро, 1968. - С. 402 - 403.
6. Моренець В.П. Володимир Сосюра. Нарис життя і творчості. - К.: Дніпро, 1990. - 262 с.
7. Подов В.И. Любовь и слезы (Новое о Владимире Сосюре). - Лисичанск, 1995. - 68 с.
8. Сосюра В. Твори. В 10 тт. - К.: Дніпро, 1970-1972.
9. Сосюра В.Третя Рота: Роман / Упор. С.А.Гальченко, В.В.Сосюра; Післямова і примітки С.А.Гальченка. - К.: Рад. письменник, 1988.
10. Сосюра В.М. Вибрані твори в 2-х томах /Упор., післямова та прим. С.А.Гальченка. - К.: Наукова думка, 2000.

## **ОБРАЗОТВОРЕННЯ ЛІРИЧНОГО СЛОВА ВАСИЛЯ СТУСА В ЙОГО ХУДОЖНІХ ТВОРАХ**

*Він боровся словом, а з ним – силою. Арешти, суди, в'язниця, заслання, Мордовія, Магаданська область, мученицька смерть – і через роки тяжке і трагічне повернення з Кучино додому...*

*Ім'я Василя Стуса, одного з найяскравіших поетів сучасності, стоїть на чільному місці. І не тільки тому, що образ цієї людини – поета великого трагізму – став символом незламності духу, людської і національної гідності, патріотизму. Найголовнішим є те, що це – органічно самобутній поет, творчість якого є надзвичайно самовираженою. Лірика Стуса тяжіє до герметичної самодостатності художнього слова, до філософського заглиблення, синтезу глибинних традиційних джерел українського художнього образотворення з поетичною мовою ХХ-го століття.*

Творчість Василя Стуса є помітним явищем не тільки української та світової літератури, а й усього нашого суспільного життя. Непересічний талант поета, його трагічна доля, відчайдушна боротьба у тоталітарній, за словами самого поета, “державі напівсонця-напівтьми” за національну незалежність українського народу, розвиток його самобутньої культури, відродження духовності, історичної пам'яті, сміливі виступи проти комуністичної ідеології викликали і продовжують викликати в людей, особливо в молоді, великий інтерес до його особи. Заборона друкувати вірші в СРСР і водночас вихід книжок поета на Заході ще більше посилювали цей інтерес. Його вірші, як і багато творів Василя Симоненка,

Ліни Костенко, ходили в рукописних списках, видавалися самвидавом, зачувалися напам'ять.

Життя поета пов'язане з донецьким краєм. Саме до міста Сталіно у 40-му році переїхала з Вінничини сім'я поета. Саме тут навчався у середній школі Василь, у цьому місті він навчався з 1954 до 1959 року у педагогічному інституті. У Донецьку працював на шахті та літературним редактором газети “Социалистический Донбасс”. Саме на Донеччині Стус почав визрівати як поет – з його критичним ставленням до дійсності, непохитною вірою у гармонію, вірою, що поет “повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни”.

Творчий доробок поета, незважаючи на вкрай несприятливі умови для творчості (адже, за його ж словами, “*легше було написати, аніж зберегти*”) – дуже великий. Першу свою збірку “Зимові дерева” наприкінці 60-х років Василь Стус запропонував видавництву “Радянський письменник”. Тут об'єднано ранні вірші, юнацьку романтичну лірику, написану у війську, та створену пізніше, у Києві. У віршах цієї збірки відтворено атмосферу 60-х років з її пристрасним осмисленням болючих проблем національного розвитку, прагнення вписатися у традиції рідної культури. У поезіях “Зимових дерев” – неприйняття інтелектуальної задухи, протест проти бездуховності, репресій, трагічне прозріння “*тьмущої тьми*” завтрашнього дня, болісні шукання свого місця в ситуації життєвого вибору. Та, незважаючи на схвальні рецензії таких культурних діячів, як І. Драча, Є. Адельгейма, збірка тоді так і не побачила світу, щоб тільки у 70-х роках вийти друком за кордоном.

Ліричний герой ранніх творів Стуса болісно шукає втраченої гармонії зі світом, цілісності – шляхом пізнання самого себе, готовністю не зрадити себе. Якщо в нього і з'являється бажання “*утекти від себе геть світ за очі*”, то відразу чітко і нещадно усвідомлює, що тоді б він жив “*безоко і безсердо*”. “*Як вибухнути, щоб горіть?!*” – так звучить у нього вічне шекспірівське запитання: “*Вдатися до втечі?/ Стежину власну, ніби дрів, згорнуть?/ Ні. Вистояти*”.

У 1970 році Стус підготував другу збірку під промовистою назвою-метафорою “Веселий цвинтар”, яка є цікавим поетичним документом протесту проти інтелектуального застою. Поезії цієї збірки сповнені авторського передчуття неминучої Голгофи, готовності лишитися собою наперекір тискові, не роздвоїтися “на себе і страх”.

Вершинна частина Стусового доробку – збірка тюремної поезії “Палімпсести”. Під цією назвою (палімпсестами у давнину називали пергаменти, на яких стирали первісний текст, щоб написати по ньому новий) об’єднано все створене поетом у неволі з вкрапленням більш ранніх поезій, особливо дорогих йому творів. Євген Сверстюк так сказав про цю збірку: “Чим більше її читаєш, тим більше відчуваєш у ній голос пісні. Поет зняв з вічного пергаменту квапливі написи нашого метушливого часу – він докопувався до першофеноменів, що джерельно і таємничо озиваються до нас зі сторінок його книги...”

Завжди, а особливо у період “Палімпсестів”, ціннішим орієнтиром для поета стає його душа. У властивій для нього імперативній формі він запитує (і в себе, і в читача, але насамперед – у себе):

*Ти чуєш стогін плоті? Чуєш крик?  
Волювання – чуєш? Прагне суходолу  
(коли довкола пусто і голо)  
душа твоя.*

Твори поета продовжують жити, надихати, вони постають об’єктом наукових досліджень та розвідок. Наприкінці минулого століття український читач збагатився на академічне зібрання творів письменника у 4-х томах, шести книгах, випущене Львівською видавничою спілкою “Просвіта”.

Хто знайомий з віршами Стуса, той знає, наскільки вони є оригінальними, впізнаваними: як за формою, так і за змістом. Новаторська за своєю суттю, поезія Василя Стуса позначена своєрідним сплавом інтелектуалізму з тонким ліризмом, медитативністю, оригінальним філософським осмисленням буття. Вона нелегка для розуміння, тим більше що часто поет відходить від усталених канонів образотворення, сміливо деформує слова й поняття так, що звична логіка сприйняття

художнього твору часом заважає досягнути складність його образів, здебільшого глибоко метафоричних. Справді, його образи-метафори потребують напруження думки, залучення образно-асоціативного мислення, як, наприклад, у вірші “Жовтий місяць...”:

*Жовтий місяць, а ще вище – крик твій,  
а ще вище – той,  
хто крізь зорі всі твої молитви  
пересіяв, мов на решето,  
він, німуючи, відкрився в тверді,  
ніжністю спотворив і закляв,  
і тобі, потворі, спересердя  
добру мову й розум одібрав.  
А підвівши добрі дві долоні,  
а зітерши подуми з лиця,  
він промовив: радісні комоні,  
випущені з стаєнь правітця,  
радісну стежу вам прокопитять  
і заграє обраділий степ...  
А світання золоте обіддя  
котиться, округле і пuste.*

Стус полюбляє творити нові слова – поетичні неологізми. Зосереджують на собі читацьку увагу, наприклад, такі неологізми, як: *раїнна Україна, самолють, громовокарний шлях, дивновзор, життєструмування, стотривожна душа*. Насиченість художніх текстів письменника цими та іншими новотворами зумовлюється його прагненням по-новому, свіжо й оригінально позначити певний елемент об’єктивної дійсності, намаганням подолати мовний стандарт, штамп, посилити емоційний вплив поетичного контексту на читача, збагатити образну палітру твору. Такі новотвори засвідчують лінгвістичне обдарування поета, тонке чуття й великий художній смак.

Зосередження уваги читача на певному лексичному відтінку слова, емоційному забарвленні образу досягається митцем й за допомогою широкого спектра старослов’янізмів, діалектизмів, розмовної лексики та рідковживаних слів, використання яких у Стусовій поезії не є випадковим, бо поет

виявляє себе справжнім знавцем усіх шарів мови, усіх її проявів. Так, скажімо, він вживає у мові своїх віршів такі рідковживані слова: *рахманний* (тобто мирний, тихий, спокійної вдачі), *шамотіти* (говорити, шепотіти невиразно, нерозбірливо), *скруші* (тяжкий, гнітючий настрій), *літепло* (тепла вода; тепло, щось тепле) та багато ін., що у ліриці митця зумовлюють неординарну атмосферу світосприйняття, впливають на стиль поетичного мислення, набуваючи значення поетизмів – слів особливого естетичного змісту. Вони витворюють специфічне враження, породжують стан духовного піднесення.

Новаторські підходи поета до образотворення, орієнтація на психологізм та інтелектуалізм поезії, звернення до підсвідомого виводять її на обшири вершинних світових досягнень.

Василь Стус вніс в українську сучасну літературу свіжі та оригінальні ідеї. Унікальність його поезії, її мовно-естетична глибина полягає у тому, що вона справляла і продовжує справляти величезний вплив на подальший розвиток української поезії від 60-х рр. до сьогодні і, гадаємо, відкриватиме все нові перспективи її прочитання і вивчення в майбутньому. Багатство естетичних можливостей лірики автора, її здатність викликати у реципієнта найрізноманітніші складні асоціації і думки роблять його поетичне слово могутнім засобом естетичного впливу на почуття людини.

Зацікавлення Стуса, поета глибоко національного за своєю духовною суттю, за способом мислення, за характером мови, проблемами поетичної мови на тлі девальвованої при тоталітаризмі цінності слова виводять його лірику до найсучасніших структур мислення.

### **ВИБРАНІ ПОЕТИЧНІ ТВОРИ ВАСИЛЯ СТУСА**

\* \* \*

*Добрий день, мій рядок кароокий,  
побратиме моїх безсонь!  
Зупини її, мить високу,  
для моїх молитовних долонь.*



*Сивий голубе, біль мій зичний,  
вечоровий і пелехатий,  
більше чутий, аніж помічений,  
більше мічений, ніж крилатий.*

*Слово, слово - достиглий смут мій!  
Набираючи висоту,  
порятуї од важкої скрути  
і од радості порятуї,*

*поки, круглі, цвітуть долоні,  
поки з серця ростуть пелюстки,  
поки думи, як дзвони, довгі  
і, як дзвони, круглі такі,*

*ти любов'ю мене, наче амфору,  
доливай, довіряй добру.  
За розквітлу купальську папороть  
я пером і горбом віддарю.*

*\* \* \**

*Квітне вечора трояндне пригасання,  
І в яру струмка гортанний звук...  
Стільки правди в горлі, стільки мук –  
Не переповідати до рання.*

*Вечір, мов сліпий, кістляві руки  
Простяга мені. Я йду,  
І чатують тіні по сліду,  
Мовчки стережуть мене, мов круки.*

*Вже припавши до землі, причах,  
Притомившись, вечір. От і маєш:  
Сам сліпий, ти в ніч глуху ступаєш...  
Хлюпає любов в твоїх очах.*

\* \* \*

*Ліс випустив мене з своїх обіймів,  
степа́м віддавши лагідно. Пішов  
глибоким снігом. Ні доріг, ні стежки –  
все поновила, сплутавши, зима.*

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

*Іти б і йти – до паморочі. Доки  
десь не впадеш, простерши уперед  
отерплі руки. Я тебе шукав,  
посестро-зраднице, ворожко Зимо!*

\* \* \*

*Минає час моїх дитячих вір.  
І я себе з тим часом проминаю.  
І вже не віднайдуся. І вже не знаю,  
А чи впізнав би на човні новім*

*Свій давній берег. Ні, напевно, ні.  
Бо сам собі, відринутий від болю,  
Пливу за днем, за часом, за собою  
В новому необжитому човні.*

*Ні небожителі, ні жєбоніння трав,  
Ні перехлюпи хвиль – ніщо не скаже  
Тобі про повертання. Не розв'яже  
Твого питання: годі чи пора...*

*Ти сам пливеш, відринутий від себе.  
І лиш за гребнем прозираєш гребінь.*

## **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО**

Лірика Миколи Вінграновського була в центрі уваги критиків з моменту друку перших віршів. Питання про стильову оригінальність поезії митця висвітлювалося у роботах І. Дзюби, М. Ільницького, М. Рильського, В.Моренця, Т. Салиги та інших. І. Дзюба вказав на «масштабність поетичної думки й бентежну силу уяви» [3, 9] молодого поета. М.Рильський відзначив національну емоційну стихію митця. В.Моренець зауважив, що «лірика «Атомних прелюдів» була зіткана з красивих і благородних прагнень<...>» [5, 131]. На думку Т.Салиги, вірші Вінграновського «не мають словесного декору», а відтак, добірна лексика «творить свій особливий колорит» [6, 9]. Ці спостереження дають загальне уявлення про своєрідність мовно-образного мислення поета, проте не містять характеристики конкретних рівнів стильової самотності митця на ранньому етапі творчого шляху.

Мета цієї статті полягає у з'ясуванні стильових особливостей ранньої поезії М. Вінграновського, оскільки, на нашу думку, без такого аналізу неможливо досягнути еволюцію життєвих і творчих позицій митця, прослідкувати трансформацію ключових образів та ідей, адже, як справедливо зауважив І. Дзюба, «Вінграновський як поет не стільки змінюється, скільки щоразу заново стає собою» [3, 11].

Вважаючи образну систему важливим стилетворчим чинником, ми сконцентрували увагу на виділенні ключових образів, які стають концептами художньої реальності. Реконструкція поетичного світу митця на основі цих образів забезпечить належний рівень достовірності, а сама наявність ключових образів свідчить про філософічність лірики митця, адже «наскрізні образи – стійкий показник не лише сучасної, а й класичної філософської

поезії» [7, 296]. Як ключові в ранній ліриці митця ми ідентифікували образи **землі, води, серця, шляху, мрії**.

**Образ землі** посідає, на нашу думку, чільне місце в поезії М.Вінграновського, оскільки сам митець вважає, що «Батьківщина і народ – це вічна тема» [2, 2]. Ліричному героєві поета властиве шанобливе ставлення до рідної землі, що й зумовлює виразний антропоморфізм цього образу. Земля у свідомості ліричного героя є всемогутньою та щедрою силою, яка сприяє реалізації задумів і мрій, саме тому він звертається з найпотаємнішими благаннями до неї: «Подаруй мене, *Земле*, Вітчизні / І води подаруй із Дніпра. // <...> Подаруй мені дівчину, *Земле!*» [1, 72]. Прагнення бути корисним Батьківщині та мрія про особисте щастя злилися в єдиному закличному зверненні до рідної землі.

Ліричний герой щиро вірить у те, що благословення рідної землі супроводжує його на кожному етапі життя («Мій тихий путівець, / Мій кожен крок *земля* благословляє!» [1, 81]), він ставиться до неї з благоговінням, а тому засуджує споживацьке ставлення обивателів до землі. Подібний осуд виразно репрезентує поезія «За гай ступило сонце і пішло...», де рефренне «І хтось питає тихо: *земле*, спиш? // Уже спочила? Дай води з криниці!» [1, 70] уособлює нищість і мізерність інтересів убогих духом людей, які продовжують і «...в цю ніжну мить турботити її, / Свою любистком вистелену землю» [1, 70].

**Образ води** в ранній ліриці Вінграновського заслуговує на окреме наукове дослідження, адже саме там – витoki масштабного (фактично центрального, на думку Т. Салиги [6, 11]) образу Дніпра. У ліриці Вінграновського аквапростір представлений власне образом води, а також образами ріки, моря й океану. Образ води в ранній ліриці митця конотативно багатозначний, оскільки наявність цього образу в структурі поетичного твору сприяє створенню як позитивного, так і негативного асоціативного ряду. В одних поезіях вода як конкретна рідина стає для ліричного героя уособленням нерозривного зв'язку з Вітчизною, і саме тому він у вже згадуваному нами вірші прохає «Подаруй мене, *Земле*, Вітчизні / І *води* подаруй із Дніпра» [1, 72], або набуває переносного

значення, сприймаючись як символ духовного багатства та моральної величі в контексті рядків про друзів («Як берегти мені цілющу вашу *воду*, / <...> Щоб з ваших *вод* я пив красу й свободу...» [1, 81]); а в інших демонструє людську споживацьку натуру («І хтось питає тихо: земле, спиш? // Уже спочила? Дай *води* з криниці!» [1, 70]), стаючи приводом для неспокою землі в час відпочинку.

Образи ріки, океану, моря (згадувані й у своєму первинному значенні певного водного простору – наприклад, ріка Кодима) переважно осмислюються молодим митцем як образи майбутнього («Скоріш пливи, нова *ріка* моя! // З глибин твоїх нові зійдуть світання <...>» [1, 84]), життєвого виру («Переді мною *далеч океанна*... // Лиш оступись, і доля – нанівець!» [1, 82]) та невідомого («Я плачу... далі – незглибиме *море*...» [1, 86]).

**Образ серця** є винятково важливим для розуміння стильових особливостей поезії Вінграновського, бо в його поезії домінує виражальне начало, «домінує серце, настрої душі, найтонші її інтонації» [6, 8]. Серце є безумовним осердям всіх найглибших переживань людини («І ні політика, ні генія вогонь / Вам ні *сердець* не палять, ані скронь!» [1, 80]), яке, як підказує метафоричне дієслово «палять», має пристрасно реагувати на всі значущі події в культурному та політичному житті країни. Серце стає своєрідною локалізацією інтуїтивного знання, адже саме воно дає впевненість у потрібності та плідності поетичної праці («Щасливий день мій, бо я *серцем* знаю, / В який народ мій перший плід впаде!» [1, 83]).

У традиційній класицистичній опозиції раціональне/емоціональне в ранній поезії Вінграновського перемагає емоціональне («Кого мені в розхристаному полі? // Тут *серце* переборює думки <...> [1, 59]), оскільки саме серце, на думку ліричного героя, є першопоштовхом для виникнення думок («Про *серце* сказано, що з нього на свободу / Думки великі вийшли й повноцілість» [1, 86]), хоча лише витончений синтез переживань і філософської глибини думки здатний створити з хаотичного світу образів досконалий поетичний твір («Далекі образи спішать мені в безсонні / <...> Вітаю вас! Ви – творча

моя глина, / І я руками *серця* і думок / Бентежно виліпив із вас оцей вінок» [1, 80]).

**Образ шляху** є одним з найпоширеніших образів української літератури та фольклору. У поезії Вінграновського простір шляху репрезентований часто взаємозамінними образами дороги, стежки та путі. Образ стежки за своїм емоційно-естетичним наповненням неоднозначний. В одних поезіях стежка стає граничною локалізацією щасливого простору, до якого постійно прагне навіть сонна підсвідомість ліричного героя, оскільки стежка сприймається як місце зустрічей з коханою («Ви, як стежка, кохана, / Ходить сон мій по вашій *стежині*» [1, 57]). В інших поезіях цей образ, асоціюючись з трагічною смертю дружини, стає макрометафорою пам'яті («На *стежині* зосталась дружина / <...> Йдем додому, ідем до хати, / Проведи нас, сумна *стежино!*...» [1, 64]), на що вказує виразно песимістичний епітет «сумна стежина».

Зберігаючи фольклорну семантику, образ дороги в ліриці Вінграновського часто стає символом людської долі («Мій тихий *путівець*, / Мій кожен крок земля благословляє!» [1, 81]), причому в цьому контексті вже з'являється виразна ієрархія образів «шлях – дорога – стежка». Шлях стає уособленням єдиного правильного життєвого вибору, дорога символізує альтернативність життєвих позицій, а стежка асоціюється з ігноруванням глобальних проблем, з вузькістю та замкненістю людського світогляду на своєму власному житті: «Доріг багато, але шлях один!// Ганьба, хто вибрав стежечку-обніжку: // Людська Земля – це не двоспальне ліжко!» [1, 81].

**Образ мрії** в ранній поезії митця ми ідентифікуємо як винятково позитивний, хоча сам поет вказує на певну трансформацію свого світогляду щодо мрійливості. Мрія репрезентована в ліриці Вінграновського як стимулятор інтелектуального розвитку людини («І серце вечера своїм сподіванням, / і думка-порадниця *мріями* свіжими <...>» [1, 61]); як кінцева (проте недосяжна) мета, реалізації якої треба присвятити своє життя («Бажав би я усе життя мовчати: // Творити труд свій і для *мрії* жись <...>» [1, 82]); як політ

нестримної фантазії молоді («Доки хода і воля не змужніла, / <...> Куди нас тільки *мрія* не носила!» [1, 82]).

Вже у «Вінку на березі юності» відчувається певне змужніння ліричного героя, позиціонування себе як більш досвідченого, а відтак, менш мрійливого, юнака. У рядках «Блакитні *мрії!* Добродійні груди! // Не знали ви, що в світі у зеленим / Живуть з колиски мертвородні люди!» [1, 83] простежується певна дистанційованість дорослішого поміркованішого реаліста від молодшого мрійливого максималіста. Очевидно, що ця відстань не могла бути великою, але вже ці рядки репрезентують певне скептичне ставлення до вибудовування світу відповідно до мрійливої фантазії.

Ранній поезії Вінграновського притаманна **пафосність** і декламаційність, оскільки в ній, як слушно зауважив І. Дзюба, «розкошувала стихія юнацької піднесеності» [3, 10]. Його лірика репрезентує численну кількість різноманітних вигуківих конструкцій. Так, риторичний вигук «*Спочатку чув: твій шлях – лише до тина! // А потім чув: ти – гвинтик, не людина! // А зараз чую: гордий і неспинний!*» [1, 83] символізує протест проти радянської ідеології тотального зрівнювання людей і знаменує утвердження віри в унікальність людської особистості. Вигук «*Осліпніть, очі, де зневір'я дим, / Замріть душі зневірливої схлипи!*» [1, 82] вказує на наявність чіткої життєвої позиції, а відтак, на переконаність у світлому майбутньому, оскільки вже був зроблений правильний вибір.

Лірика Вінграновського не тяжіє до моралізаторства, проте в ній спостерігається наявність різноманітних **афористичних висловів**, що на лексичному рівні свідчить про філософічність поезії митця. У деяких віршах афористично сформульована фраза розташована в середині твору, але частіше поет закінчує нею вірш, підсилюючи її звучання та надаючи значення фінального підсумкового акорду («*Як мало ненавидіти й любити! // І як багато жить, щоб тільки жити*» [1, 76], «*Коли не знаєш, хто ти, з ким, для чого, / Коли в душі ні доброго, ні злого, - / Пропаща юність і життя пропаще!*» [1, 85]).

Творчість митця просякнута одухотвореним сприйняттям природи, що зумовлює **персоніфікацію** абстрактних понять

(«Серпень ліг під кушем смородини» [1, 56], «Вітер колоски смикнув за вуса» [1,58]). Прагнення конкретизувати предмет, дати характеристику чи передати враження від побаченого або осмисленого сприяє епітетизації лірики. **Епітет** в поезії Вінграновського в емоційному плані є одним з максимально багатфункціональних тропів, оскільки саме епітетом і змальовується глибина людської трагедії («Дядько ніс на вогні Європи / *Перебомблену юнь* свою» [1, 64]), і характеризується сакральна сутність творчого процесу («Шука *священних слів* душа dospіла» [1, 82]). Для переважної більшості поезій митця характерна **наявність порівняльних конструкцій**, за допомогою яких вербалізуються інтроспективні переживання («Вже згадки дихають в обличчя, *наче коні ...*» [1, 80]), зображується спонтанний процес створення поезії від враження до оформлення («На крилі небокраю / хтось дмухнув на червону хустину, / І з'явився мій вірш, / *ніби хлопчик рудий з-поза тину* <...>» [1, 57]) або просто передаються особливості краєвиду («Хмара, / *наче піп*, від небокраю / Зупинилась слізною нагородах» [1, 58]).

Вірші Вінграновського написані **літературною мовою**, проте часто в них зустрічаються усічені форми дієслів 3 особи однини («В полі вітер *шука* порожнини» [1, 64] або 1 особи множини («*Йдем* додому, *ідем* до хати» [1, 64]). Оскільки світосприймання митця звільнилося «від штампів і стереотипів суспільної свідомості» [5, 15], у його поезії наявні різноманітні неологізми («*тихоплинні* слова» [1, 57], «*бурво океанне*» [1, 80], «жити в *білоденні*» [1, 83], розмовні («срібнокрилі *хвищі*» [1, 82]) й урочисто-архаїчні слова («з *благословенним* словом» [1, 68], «сивиною *сія*» [1, 72]).

Обсяг статті не дозволяє детально зупинитися на всіх композиційних особливостях ранньої поезії митця, тому акцентуємо увагу лише на виразній анафоричності, антитетичності та наявності апосіопезних конструкцій у віршах Вінграновського. **Анафора** вказує на усвідомлення нездійсненності юнацьких мрій («*Я мріяв* всіх дівчат перелюбити, / *Я мріяв* світ для них перетворити» [1, 83]), наголошує на важливості кожної миті життя («*У кожнім дні* своя пора світанна, / *У кожнім дні* поновлення своє» [1, 84]),



знаменує готовність прийняти майбутнє у всій його різноманітності («*Попереду* – народження й прощання, / *Попереду* – минучість й неминучість» [1, 86]). Синкретичність почуттів («Він [труд митця – *тут і далі примітки наші*] шлях і *щастя, і біди*» [1, 79]), багатогранність життя («Я вже спішу *страждати і любити*» [1, 82]) та юнацький максималізм («І всіх людей надвоє розділити, / *Поганим – вмерти, а хорошим – жити...*» [1, 83]) підкреслює **антитеза**. **Апосіопеза** традиційно стає знаком недомовленості в моменти драматичних життєвих ситуацій («Я плачу... далі – незглибиме море...» [1, 86]), передає відчуття глибокої задуми («Вже згадки дихають в обличчя, наче коні ...» [1, 80]).

Рання лірика Вінграновського **не орієнтована на формальні експерименти**, у ній «не зіткнешся з оголеною версифікаційною механікою» [6, 9], проте, окрім звичайних катренів і перехресного римування, вона репрезентує зразки астрофічних поезій («Ви, як стежка, кохана...»), білих віршів («Ми підійшли до скирти, і впізнала...»), сонетів («Сонет», «Вінок на березі юності»).

Отже, наявність ключових образів як конденсаторів аксіологічних орієнтирів митця підкреслює на образному рівні філософічність лірики Вінграновського та вказує на патріотизм, емоційність і максималізм ліричного героя. Стиль ранньої поезії митця характеризується метафоричністю, епітетизаційною орнаментальністю мови та багатством лексичного складу. На формальному рівні лірика Вінграновського тяжіє до уникнення версифікаційних експериментів, проте це не зумовлює одноманітності композиційного оформлення віршів, оскільки поет часто передає складні душевні стани за допомогою антитечних, анафоричних конструкцій і апосіопез.

Перспективою розвитку теми цього дослідження є виявлення стильової своєрідності лірики Вінграновського на всіх етапах творчого шляху з метою визначення трансформації ключових образів, переконань та художніх орієнтирів відповідно до актуальної для конкретного періоду життя аксіологічної системи, а також зіставлення у стильовому аспекті поезій Вінграновського з віршами його сучасників, спрямоване

на виявлення типологічних та індивідуально-авторських домінант мовно-образного мислення митця.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан. – Т.1 – 400 с.
2. Вінграновський М. Батьківщина і народ – це вічна тема // Літературна Україна. – 1980. – 8 травня. – С. 2
3. Дзюба І. Духовна міра таланту // Вінграновський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5-23.
4. Моренець В.П. Істина – в дорозі // Талалай Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – С. 3-20.
5. Моренець В. Микола Вінграновський // Історія української літератури ХХ століття: У 2 книгах / за ред. В. Дончика. – К.: Либідь. – Кн. 2. – 130-136.
6. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя...// Вінграновський М. Вибрані твори у 3 т. – Тернопіль: Богдан. – Т.1 – С. 5- 56.
7. Соловей Е. Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.

**ББК 83.3 (4 Укр) 6-45**

***Вікторія ЩЕРБАТЮК,***

*старший викладач кафедри української мови  
та літератури Слов'янського державного  
педагогічного університету*

### **СИНОНІМИ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЛІНИ КОСТЕНКО**

*Стаття продовжує цикл публікацій автора з лексичної синонімії української мови. У ній розглянуто синонімічні ряди на позначення художнього простору в поетичних текстах Ліни Костенко.*

*Ключові слова: синоніми, синонімічний ряд, лексична одиниця, мовна картина світу, художній простір.*

У кожного письменника є власна картина світу, яку він постійно вдосконалює, доповнює новими деталями,

переосмислює. Під картиною світу розуміємо „сукупність уявлень людини про оточуючий її об'єктивний світ” [12, 1].

Відповідно до свого світобачення письменник трансформує свої знання про світ за допомогою мовних засобів. Через мову він „висловлює своє авторське кредо, створює індивідуально-авторську мовну картину світу” [13, 10].

Дослідження мовної картини світу представлені в численних наукових працях (А.Вежбицька [1], І.Голубовська [2], Л.Лисиченко [10], В.Сімонок [11], Ж.Соколовська [12], Н.Сологуб [13-14]).

У процесі експлікації мовної картини світу неабияку роль відіграє лексика, особливо синонімія, що є невичерпним арсеналом виражальних засобів мови.

Класики української літератури (Т.Шевченко, М.Коцюбинський, Леся Українка, О.Гончар, І.Багряний) активно використовували синонімічні багатства загально-народної, національної мови, зважували смислові відтінки та експресивну силу кожного слова, наповнювали його значення своїм баченням світу.

Ліна Костенко – поет ліричний і філософський водночас. У кожному образі, кожній картині вона намагається виявити філософію епохи. І в цьому поетесі допомагають синонімічні засоби. Синонімічні ряди Ліни Костенко багаті на мовносистемні та контекстуальні синоніми, які взаємодіють, відтворюючи модель світу поетеси.

Для композиційно-динамічної структури художнього тексту важливим параметром виступає простір, що в Ліни Костенко найповніше виявлено в образах *землі, неба, поля, колористиці*. Деякі питання лексичного дослідження просторових величин поетичної мови Ліни Костенко розглянуто в дисертації І.Дишлюк. Предметом дослідження стали поетичні образи, що в сукупності частково реалізують концепт „природа”, який, на думку науковця, є одним із визначальних у філософії поетеси [3]. Але багатство поетичної мови Ліни Костенко зумовлює актуальність подальших наукових розвідок. Тому метою цієї наукової статті є функціонально-прагматичний аналіз синонімічних рядів, що допомагають виявити особливості художнього простору в поетичних творах Ліни Костенко. Через

те що художній простір – явище складне і багатогранне, ми обрали для дослідження семантичне поле *земля*, синонімічні ряди якого свідчать про пошук Ліни Костенко таких засобів художнього вираження, що сприяли б створенню її моделі світу.

На основі функціонально-прагматичного аналізу виявлено, що в мовній картині світу поетеси лексема *земля* виражає такі основні значення:

1) земна куля з усім, що на ній є: „Дивлюсь на шпиль мечеті. Відчуваю спокійний рух *землі* навколо сонця. *Земля* уміла вибрати світило” [9, 90];

2) верхній шар земної кори: „Летять на *землю* груші, як з рогаток” [9, 164];

3) держава, країна, край: „Співають гори і ліси шотлянської *землі*” [9, 196];

4) батьківщина, рідний край: „Ба, може, часом гетьману потрібно пройтися пішки по *своїй землі*?” [4, 23].

Чотири значення слова відповідно вступають у чотири синонімічні ряди: 1) *світ* – *земля* – *планета* – *блакитна зірка*; 2) *земля* – *грунт*; 3) *держава* – *країна* – *край* – *царство* – *земля* – *невір-земля* – *сторона*; 4) *батьківщина* – *вітчизна* – *ойчизна* – *рідний край* – *рідна земля*, де виділені напівжирним шрифтом лексеми є ядерними словами рядів.

Лексичні одиниці *світ*, *земля*, *планета*, *блакитна зірка*, що виступають синонімами першого синонімічного ряду, не однорідні за своєю семантикою. У межах їх значень виявлено певні відтінки.

Своєрідною є авторська інтерпретація названих образів у таких прикладах: „Юдоль плачу, *земля* моя, *планета*, *блакитна зірка* в часу на плаву, мій *білий світ*, міцні твої тенета, – страждаю, мучусь, гину, а живу!” [5, 33]; „Вмирає Дніпро і Арал не воскрес. А може, *Земля* вже й не зірка? Уже у шагреневій шкірі небес прорвалася озонова зірка” [7, 1]; „Якою людство зробило *планету!* – бо щось майструє на *світі* кожний. Значить, Люди – великі поети. Значить, Людина – великий художник [9, 325].

У наведених контекстах синоніми *світ*, *земля*, *планета*, *блакитна зірка* виходять за межі реальних смислів і трансформуються у філософські поняття. У першому прикладі для вираження категорії *людина* – *буття* – *світ* – *людина* Ліна

Костенко створює градаційний образ. Пронизуючи текст лексичними одиницями одного синонімічного ряду, посилюючи його нагромадженням дієслів стану, поетеса досягає емоційно-експресивного ефекту у сприйнятті філософської картини.

Синонімічна палітра Ліни Костенко тяжіє до неповторювальної перифрастичності. Яскравим прикладом цього є перифрастичне називання *землі блакитною зіркою*. *Блакитна зірка* стає синонімом аналізованого ряду через сему „небесне тіло”. Образи виникають на основі подібності реалій, на основі асоціацій. Саме *блакитною зіркою* бачить Ліна Костенко планету *Земля*.

Дещо іншого забарвлення набуває лексема *земля* в другому прикладі. Поетесу хвилює не тільки доля людини чи людства, а й усієї планети під назвою *Земля*. Трагедії ХХ ст. свідчать про приреченість людини та можливість глобального катаклізму. Тому й Ліна Костенко намагається знайти відповідь на масштабні „гамлетівські” питання: бути чи не бути людській цивілізації та й усьому людству? Але на фоні цього масштабного трагізму виразно виявляється віра поетеси в самоцінність людського існування.

Мажорно-піднесений тон Ліна Костенко виражає в третьому прикладі. Вона впевнено твердить, що Людина-поет, Людина-художник здатна не тільки просто жити на планеті, але й відроджувати її, оновлювати, робити кращою, бо „немає вище – людського духу!” [9, 325].

На особливу увагу заслуговує реалізація синонімів *земля, світ, планета* у вірші „Огортають землю замети”. Функція урізноманітнення вживання синонімів в одному контексті посилюється в Ліни Костенко філософським узагальненням. Подаємо синоніми в такому порядку, у якому поетеса їх використовує: „Огортають *землю* замети і обтяжує горе зайве. А *земля*, як годиться *планеті*, випромінює тепле сяйво... А буває, ідеш по *світу*, і проходить повз тебе людина так, неначе проносить квіти і тобі віддає половину... Озирнешся на неї здаля і збагнеш – на промінь багатша стала раптом твоя *земля*” [9, 12]. Ліна Костенко малює масштабний пейзаж, у якому картина світу представлена у двох вимірах: *земля – планета* (звичайний об’єкт Всесвіту) і *земля – світ* як символи життя, родючості та сили.

Поетеса розширює синонімічний ряд, додавши до нього лексему *кругосвіт*, яка не тільки підкреслює емоційно-експресивний стан ліричного героя, а й надає віршеві особливого ліризму, наближає його до народної пісні: „І я один на всенький *кругосвіт*...” [4, 31].

Поетика Ліни Костенко вирізняється семантичною грою лексем, що сприяє гармонійній єдності форми й змісту. Наші спостереження над специфікою використання одиниць аналізованого синонімічного ряду в романі „Маруся Чурай” показали, що всі лексеми, зафіксовані у творі, позначені холодно-похмурими барвами, оскільки відтворюють напружену емоційну атмосферу дії. Художній світ роману є складним, тому і складними є внутрішньо-, зовнішньопросторові відношення. У творі дуже мало ідилічних картин української природи, як і мало ідилічних картин українського життя. Лише наприкінці роману, де змальовані останні дні життя Марусі Чурай, природа розцвітає по-весняному, а не „плаче” над смертю героїні: „Цвіте земля, задивлена в свободу” [8, 133]; „Спасибі, *земле*, за твої щедроти! За білий цвіт, за те, що довші дні” [8, 133]; „І знов земля кипить у боротьбі” [8, 134]. Ліна Костенко вдається до складного за смисловим вирішенням художнього прийому. Маруся Чурай помирає не стільки від сухот, скільки від душевних мук. Але життя на *землі* продовжує свій плин у піснях, що залишає майбутньому безсмертна поетеса.

Ліна Костенко часто використовує лексему *земля* в значенні „верхній шар земної кори”. Як і в попередньому синонімічному ряді, це слово із синонімічним йому *грунт* набувають низки додаткових семантико-стилістичних відтінків. Так, наприклад, у реченні „Розметавши ріки, наче руки, спить земля в м’якому просторі” [9, 106] метафоризований образ землі сприймається не просто як поверхня планети, а як щось рідне серцю ліричної героїні.

Близькою за експресивним забарвленням є метафора „Чвахкотіла земля у старих постолах, похилилися верби в осінньому шматті” [8, 83]. За допомогою розмовного дієслова *чвахкотіла* та словосполучення *у старих постолах* поетеса створює образ землі як істоти, здатної до дії та переживань.

Людина в Ліни Костенко не просто працює на *землі*, вона виростає в неї, зливається з нею, вони стають одним цілим, вічним і нерозривним. Це ілюструємо такими прикладами: „Ми працюю вкладалися в *грунти*, ставком себе примноживши і садом” [8, 54]; „Що я ж тебе не тільки виглядала, я ж у *землі* сиділа тут, мов кріт” [8, 54]; „Вона ж його як в *землю* закопала, і він притих, заборсався в *землі*” [8, 52].

Своєрідно використала поетеса лексему *земля* в образному порівнянні „І ти побачиш матір яснооку, ласкаву й щедру, як сама *земля*” [9, 300]. Авторка досягає тут найвищого ступеня експресивності у виявленні любові до рідної землі. Немає нічого найдорожчого в житті за землею, з якої ти черпаєш силу, наснагу та добropopядність. Для Ліни Костенко *мати* і *земля* – святі слова, які об'єднуються в образ *матері-землі*.

Активним у поетичній творчості Ліни Костенко є образ землі, який позначають синоніми ряду з ядерним словом *держава*.

Найчастіше стрижневе слово ряду вживано у формі множини, що надає йому узагальненого значення: „*Держави*, уряди, вожді... Вожді, міністри, генерали... Не розраховуй на життя, вони уже його забрали” [7, 2]; „*Держави*, не махайте кулаком!” [5, 551]; „В *держави* очі кров'ю вже наллялися” [7, 1]. Мовотворчість поетеси – це не просто вживання загальновідомих лексем. Часто враження від сприйняття змальованих образів підсилюється завдяки естетичному перетворенню слова через метафоризацію звичних понять, що підпорядковано глибинному смислові твору.

Ліна Костенко вміє точно та емоційно передати те, що їй „болить”. Вона не приховує свої погляди, не завуальовує думок, усі її почуття як на долоні. Образ держави в останньому прикладі – то її Україна, її народ, за який вона болить, страждає та про який пише, нагнітаючи малюнок експресивно насиченим образом „кривавих очей”.

Привертає увагу вживання синонімів *край*, *країна*, *земля*, *царство*, *невір-земля*, *сторона*, лексем, що відіграють художньо-естетичну роль у розкритті означеного образу: „Тут, може, ідеться про долю *країни!* – а я про чиєсь там однеє життя!” [8, 71]; „Він був з далеких десь *країн*” [9, 231];

„Войовники і товстосуми, і зайшлий люд з чужих *країн...*” [9, 190]; „Чому той *край* так дивно звався – Герри?” [5, 440]; „Такий був грек могутній, здоровило, і в цих *краях* не раз уже бував” [5, 448]; „А цій *землі* нічого не забракло – ні рік, ні моря, ні озер, ні трав. Найперший скіф, молодший син Геракла, собі роздольне *царство* вибирав” [5, 424]; „Що як прийшли із хмарами наопашки у кіммерійське *царство* степове, то так і йшли тисячоліття попаски, життя вели номадне, кочове” [5, 425]; „Хто зна, яке тут *царство* межове?” [5, 458]; „В тюрмі варшавській був я кілька діб, жував у Празі семидалній хліб, в Молдові їв солодкий виноград, ночами зміряв всенький Семиград, – та у якій не був я *стороні*, щось наче завжди плакало в мені: іди туди і віку там дожив, у землю рідну, де ти всім чужий [8, 109-110]; „Хоч би в *невір-землі*, а то у тебе ж дома тобі ще й руки скручує чужак!” [4, 11]; „Співають гори і ліси шотлянської *землі*” [9, 196].

Поєднуючись з прикметниками-епітетами *рідний, дорогий*, займенниками *свій, мій, твій, наш*, лексеми *земля, край* виступають членами нового синонімічного ряду з ядерним словом *батьківщина*.

Лексеми *батьківщина, вітчизна, ойчизна, рідний край, рідна земля* – домінантні слова в мовній картині світу Ліни Костенко. Найчастіше вони фігурують у громадянській ліриці без яскравих епітетів та порівнянь, але в переплетенні з емоціями, оцінками поетеси: „Я ще раз у твоєму промінні озирнусь на свою *батьківщину*” [9, 156]; „В дитинстві відкриваєш материк, котрий назветься потім – *Батьківщина*” [7, 1]; „Ми – сталкери на власній *Батьківщині*” [7, 2]; „*Вітчизни* в них нема, тому й поетів зроду немає, не було і не повинно бути” [5, 403]; „Хто славен був, хто, може, і забутий. Земля *Вітчизни*, квітни і живи!” [5, 391]; „Я прощаюся з *рідним краєм* у мовчанні, в побожній тиші...” [9, 156]; „А в дальніх мандрівках ввижається в млі коріння дерев у *рідній землі*” [9, 61]; „Я на руки тебе візьму, донесу до *рідного краю*” [9, 326].

Образ Батьківщини є експресивно насиченим центром багатьох творів Ліни Костенко. Особливо це стосується романної творчості поетеси, де створено ряд образів персонажів, прекрасних завдяки своїм лицарським прагненням здобути волю



Батьківщині: „А ще любив закинуть про *ойчизну*” [4, 57]; „Оце уже і є його *вітчизна*” [8, 97]; „Оце мій Київ, це моя *вітчизна*” [8, 102]; „Є ж лицарі у *нашому краю*” [8, 40]; „З гори тієї, що стоїть, висока, в кільці річок і копаних канав, лубенський родич краківського Смока у *нашу землю* кігті увігнав” [8, 88]; „Ми ж пишем кров’ю на *своїй землі*. Ми ж пишем плугом, шаблею, мечем, піснями і невольницьким плачем” [8, 94].

Отже, спостереження та аналіз синонімічних рядів семантичного поля *земля* показали, що серед синонімічних одиниць переважають мовносистемні лексеми. Це спричинено необхідністю передавати складні оцінні моменти за допомогою звичних слів. У деяких випадках використано перифрази, що здатні краще виражати оцінність, передавати образні уявлення поетеси.

Характерною ознакою ідіостилю Ліни Костенко є наповнення просторових образів метафоричним смислом. Опредметнення підкреслює емоційну забарвленість понять, посилює виразність.

Мовний світ Ліни Костенко оригінальний і самобутній. Вона вміло використовує синонімічні можливості української мови та вводить їх у тканину поетичного твору, змальовуючи неперевершені образи та яскраві картини.

У перспективі дослідження – психоментальні процеси і лексичні синоніми, що виступають засобом їх вираження в мовнопоетичному просторі Ліни Костенко.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 411 с.
2. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу. – К.: Логос, 2004. – 284 с.
3. Дишлюк І.М. Лексико-семантичне вираження концепту „природа” у поетичній мові Ліни Костенко: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Харків, 2003. – 18 с.
4. Костенко Л.В. Берестечко: Історичний роман. – К.: Укр. письменник, 1999. – 157 с.
5. Костенко Л.В. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
6. Костенко Л.В. Вітрила. – К.: Рад. письменник, 1958. – 95 с.

7. Костенко Л.В. Коротко – як діагноз // Літературна Україна. – 1993. – № 41. – 14 жовтня. – С. 1-2.
8. Костенко Л.В. Маруся Чурай: Іст. роман у віршах. – К.: Дніпро, 1982. – 135 с. (Серія „Романи й повісті”, №2).
9. Костенко Л. Поезії. – Baltimore-Paris-Toronto: Українське Видавництво СМОЛОСКИП ім. В.Симоненка, 1969. – 357 с.
10. Лисиченко Л.А. Структура мовної картини світу // Мовознавство. – 2004. – № 5-6. – С.36-41.
11. Сімонок В.А. Мовна картина світу. Взаємодія мов. – Харків: Основа, 1998. – 169 с.
12. Соколовская Ж. „Картина мира” в значениях слов. „Семантические фантазии” или „катехизис” семантики?”. – Симферополь: Таврия, 1993. – 235 с.
13. Сологуб Н. Мовний портрет Яра Славутича. – Вінніпег: Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 151 с.
14. Сологуб Н.М. Мовний світ Олесея Гончара / АН України. Ін-т мовознавства ім. О.О.Потебні; Відпов. ред. Русанівський В.М. – К.: Наук. думка, 1991. – 140 с.

**ББК 83.3 (4 Укр) 6-45**

***Леся ОЛІФІРЕНКО,***

*кандидат філологічних наук, доцент Донецького  
інституту ринку та соціальної політики*

### **ФУНКЦІЯ АНТИТЕЗИ У ЛІРИЧНИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТУСА**

У поетичному світі Василя Стуса широко вживається антитеза (від гр. antithesis – протиставлення, суперечність) – “стилістична фігура, що полягає у драматичному запереченні певної тези чи у вмотивованому контрастуванні смислових значень бінарних образів” [10, с.48], яка підсилює мовну експресію ліричних творів митця, відбиває особливості його двоїстого світовідчуття.

Звернення письменника до цієї стилістичної фігури зумовлене насамперед її великими виражальними можливостями, оскільки “у зіставленні протилежних або контрастних понять чи образів повніше, яскравіше виявляються їхні якості” [5, с.18], пор.: *Прощай, Україно, моя Україно, /*

*чужа Україно, щаслива бувай* (П-1:223). У цій антитезі, що виражає образно-парадоксальну ідею, наявна пара антитетичних епітетів: *моя і чужа*. Такий притаманний для антитези поділ на звичне / незвичне репрезентується й в інших антитетичних лексемних парах: *злет-падіння, стовбур-крона, там-тут, життя-смерть, близько-далеко, зима-літо, лютість-кохання, живий-мрець* та ін., пор.: *Одна гора – зима, а друга – літо, / а я стою, мов осінь, – посеред* (П-1:132).

Розкриваючи діалектичну єдність протилежностей, антитеза допомагає авторові глибше вникнути в сутність того чи іншого предмета або явища. Так, у вірші “Бажання жити – тільки-но на дні” поет обіграє антитетичну пару *життя-смерть*, в основі якої закладений дуалізм мислення-світовідчуття, пор.: *А прозорни за перші припочатки, / де все було незаймане, як твердь, / по той бік всіх бажань, не мавши гадки, / що то таке – життя, а що то – смерть* (ЧТ:75). У цьому творі В.Стус продовжує екзистенційний мотив “закиненості” людини в світ, відтворює її переживання щодо свого існування та бажання жити. Важким умовам існування стусівський герой протиставляє свої внутрішні пориви, свій духовний потенціал, незважаючи на те, що *саморозщеплення* (тобто душевні пошуки) *скінчились, / і гордий дух лишають сили...* Через антитетичну пару *життя-смерть* автор демонструє нелегкий вибір першого чи другого, передає драму свого духовного життя. Трагічне начало постає у цьому філософському вірші ірраціональним, всеохопним ставленням поета до життя, універсальним способом буття людини в суспільстві, де, за словами автора, *людина кожна – ніби немовля, / поставлене саме супроти себе*.

Стислість і висока емоційність антитези надають багатьом висловам В.Стуса виразності, афористичності: *Життя – повище зір, життя – пониже некла...* (П-2:57); *Який високий злет! Яке падіння!*..(ЧТ:63); *Живі – у домовині. Мертві – ні, / хоча тюремним муром всіх притисло* (ЗД:81) тощо.

Відомо, що лексико-семантичним центром антитези виступають здебільшого антоніми. Експресія, а разом із нею й естетичний план вислову значно зростає, коли зіставлявані елементи антонімічної пари:

1) використовуються прийомом вставленого речення для витворення ємнішого висловлення: Регочи на кутні – буде **легше**/ (а як буде **важче** – теж не гріх) (ЗД:62);

2) *перехресно повторюються*: Що **чуже** – то **наше**. / А що **наше** – нам же й **чуже** (ЗД:83);

3) *посилюються атрибутами, що, в свою чергу, є антонімічними*: ...по кураях, по **рідних** селах, по містах, / **чужих** містах – ти так і кляк і однокрило ріс угору (ЗД:110);

4) *парцелюються*: Як став – то вплав, / як брід – то вслід, / як мур – то хоч нурця... (П-1:30);

5) *підтримуються повтором*: Жертовна молитва, жертовна клятьба, / жертовна любов і прокльони – / довіку не буде із мене раба, / душа поневажить полони (П-2:74).

Письменник не обмежується лише узвичасними в мові антонімами, а, протиставляючи образи, використовує слова, які поза контекстом не сприймаються як антонімічні. Контекстуальна антонімія, здебільшого пов'язана з різноманітними семантичними зсувами, ґрунтується на протиставленні слів не за їх прямим значенням, а за якоюсь однією ознакою, що актуалізується в контексті і дозволяє створювати свіжі, індивідуально-авторські антитези, які розкривають оригінальне світобачення художника слова: *Я – сам. А ти – лиш тінь./ Я є добро, а ти – труха і тлінь,/ а спільне в нас – що в'язні ми обоє/ дверей обабоки* (ЧТ:27); *Ти – не птаха невеличка. Ти – заманливий порив!* (Кр:203).

Прийом антитези вимагає своєрідної синтаксичної композиції вислову, головними ознаками якої є паралелізм і симетрія. Саме ці ознаки уможливають належність антитези до мовно-естетичних категорій, саме вони спричинюють широке використання антitezних побудов у текстах автора з фольклорною тематикою, адже естетична функція особливо притаманна народним творам (пор.: *Два вогні горять,/ з вітром гомонять,/ а в високім небі/ два сонця стоять./ А що перше – день,/ а що друге – ніч,/ а між ними синім цвітом/ вже зацвів тирлич./ Уперед піду – / вогню не мину,/ а назад піду – / загину./ Два вогні горять,/ з вітром гомонять,/ а в високім небі/ два сонця стоять* (П-2:8)). Твори В.Стуса, що мають фольклорні корені, часто містять градаційні спарення типу *враг-вразин*,

*доля-доленька*, експресивність яких певною мірою залежить від словотворчого контрастування. Напр.: *...а між торосами крижин/ я сам-один і – враг-вражин.../ за світом – настрибом – змія,/ о доле-доленько моя!* (П-2:15-16). У таких фольклорних словах-символах на перший план виступає не комунікативна (номінативна), а естетична, стилістична їх вартість.

Структурна контрастність підтримує також стилістичну виразність усно-мовних градаційних спарювань на зразок *довго-предовго, багато-пребагато*: *Доводив довго-предовго,/ коли четвер пропливав,/ як козацький байрак...*(Кр:216).

Утворювані В.Стусом антитези виступають структурно нерозгорненими та структурно розгорненими. У перших зміст протиставлюваних слів розкривається їх оточенням, напр., атрибутивним предикатом: *Одна – червона. Друга – золотава./ Одна солодка. Друга – аж терпка./ Одна – тяжка біда. А друга слава...*(ЧТ:84). Автор розгортає антитезу за допомогою цілого ряду стилістичних засобів, зокрема складних синтаксичних конструкцій (пор.: *Перенеси мене, перенеси/ з епохи лютості в добу кохання,/ де плинуть між медових берегів/ молочні ріки, де горить калина/ і де зигзичить досі голубина,/ мов Ярослава з сіверських валів* (ЧТ:141)), що сприяє витворенню ємного градаційного ряду, цілісної художньо-поетичної картини, поширенню модалізованої поетичної реальності.

Поняття антитетичності дуже тісно пов'язане з контрастуванням. Особливо сильне враження на читача (слухача) справляє контрастування логічно й семантично різнопланових мовних одиниць, зокрема зіткнення конкретного з абстрактним, пор.: *Тільки сіль, і вода, і житняк,/ і світанок, і ніч, і стозора/ небезпека, і сонна і хора/ ця душа – вирушає уснак!* (П-1:105); *3 калини сопілка і гілка бузку,/ і перша гагілка, і перше ку-ку* (П-2:61). Як свідчать наведені приклади, експресія, породжувана логічно й семантично різноплановими зіткненнями, завжди підсилюється ампліфікацією або градацією контрастуючих елементів, що граматично оформлюються у вигляді контрастуючих елементів речення. До того ж вона може підсилюватися супровідною антонімізацією (*і світанок, і ніч*), римою (*сопілка – гілка – гагілка, гілка бузку – ку-ку*).

Контрасти семантично супротивних одиниць реалізуються у ліриці митця й через зіткнення цих одиниць – в оксиморонах. Поєднуючи два антонімічні поняття, автор створює цілком нове поняття, а вислів набирає оригінальності, образності й значного рівня експресивності. За допомогою контрастів письменник творить експресію урочистості, експресію іронії, експресію сарказму тощо.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Естетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 422 с.
2. Бровко І., Коцюбинська М., Сидоренко Г. Аналіз літературного твору. – К.: Вища школа, 1959. – 204 с.
3. Волинський П. Основи теорії літератури. – К.: Вища школа, 1963. – 223 с.; Грицютенко І.Є. Естетична функція художнього слова в українській прозі 30-60 років 19 ст. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1972. – 299 с.
4. Доломан С.Є. Антитеза в мові художньої літератури // Культура слова. Вип.24. – К.: Наукова думка, 1983. – С.17-19.
5. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. – Перемишль, 1923. – 219 с.
6. Єрмоленко С. Синтаксис віршової мови. – К.: Наук. думка, 1969. – 94 с.
7. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (Стилістика). – Мюнхен-Ніжин, 1994. – 135 с.
8. Качуровський І. Строфіка. – К.: Либідь, 1994. – 271 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Гром'яка Р.Т. – К.: Академія, 1997. – С.48.

#### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ:

*ЗД* – збірка “Зимові дерева”  
*ВЦ* – збірка “Веселий цвинтар”  
*Кр* – збірка “Круговерть”  
*ЧТ* – збірка “Час творчості”  
*П-1* – збірка “Палімпсести”, книга 1.  
*П-2* – збірка “Палімпсести”, книга 2.

### 3. ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ББК 83.00

**Валентина СОБОЛЬ,**  
доктор філологічних наук, професор  
Варшавського університету

#### ПОНЯТТЯ “ДИСКУРСУ” В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

У перекладі з латинської *diskurs* означає міркування. Його вживали віддавна, але в барокову добу особливо активно. Наприклад, у цілком європейському щоденнику Пилипа Орлика воно має доволі широкий діапазон різнорідних визначень (вони виникають з контексту подій, описаних автором діаріуша). Звернімо увагу на запис Пилипа Орлика від 14 січня 1727 року згідно зі старим календарем: “*We wtorek popołudniu był u mnie Pan Konsul Francuzki z Jmoscią swoją winszując mi Nowego roku, i zabawili się do zachodu słońca na dyskursach wzajemnych*”<sup>1</sup>. Ще через півроку знаходимо такий запис за 11 червня 1727 року (за новим календарем). Пилип Орлик записує: “*11/31. We srode nie było ad notandum, oddał mi tylko wizytę pan Polani, przeszły Konsul Francuzki, który zabawił się u mnie na różnych dyskursach więcej godziny rano przed południem*”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> The *Diariusz podróży* Of Pylyp Orlyk (1727-1731), s.158 (DIARIUSZ Na rok Pański 1727 Cwifelixfauatus fortunatusq Sit Ctd M.D.G. Rg.V.M.Sine Labe Originali Concepta Honorem) The *Diariusz podróży* of Pylyp Orlyk (1727-1731). With an Introduction by Omeljan Pritsak. Distributed by the Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute of Harvard University. Harvard library of earlyukrainian literature. Texts. - Volume VI.- 1988. - 868 s.

<sup>2</sup> The *Diariusz podróży* Of Pylyp Orlyk (1727-1731), s.108 (DIARIUSZ Na rok Pański 1727 Cwifelixfauatus fortunatusq Sit Ctd M.D.G. Rg.V.M.Sine Labe Originali Concepta Honorem). The *Diariusz podróży* of Pylyp Orlyk (1727-1731). With an Introduction by Omeljan Pritsak.

Як бачимо, все більш-менш чітко і водночас багатозначно. Барокова доба надала цьому поняттю певної виразності і водночас смислової неоднорідності. Виходить, поняття дискурсу для української культури не є поняттям, уведеним структуралістами, як то пише І.Ільїн<sup>1</sup> у статті „Дискурс” в „Литературной энциклопедии терминов и понятий”, виводячи походження самого поняття від французького *discours* та англійського *discourse* - як «речь, высказывание, введенное структуралистами»<sup>2</sup>. Так само не новими в українському контексті будуть і підходи по кваліфікації поняття дискурсу як категорії. Так, стаття Н.Арутюнової в “Лингвистическом энциклопедическом словаре”<sup>3</sup> власне наголошує на актуальності цих підходів. Апелюючи до праці О.Кубрякової “Мова і знання”, наведемо для прикладу два визначення. Спершу подане дослідницею визначення У.Чейфа про те, що ”дискурс багатосторонній і достатньо очевидна обмеженість будь-яких

---

Distributed by the Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute of Harvard University. Harvard library of earlyukrainian literature. Texts. - Volume VI. - 1988. - 868 s.

<sup>1</sup> Ильин И.П. Дискурс // Энциклопедический словарь терминов и понятий. - М., 2001.- С.232. А.Усманова в статті про дискурс в «Новейшем философском словаре» також зазначає: «Философское звучание термин приобрел благодаря работам Фуко. «Дискурсия» понимается им как сложная совокупность языковых практик, участвующих в формировании представлений о том объекте, который они подразумевают. В «археологических» и «генеалогических» поисках Фуко «дискурсия оказывается своеобразным инструментом познания, репрезентирующим весьма нетрадиционный подход к анализу культуры. Фуко интересуется не денотативное значение высказывания, а, наоборот, вычитывание в дискурсе тех значений, которые подразумеваются, но остаются невысказанными, невыраженными, притаившись за фасадом «уже сказанного» (Див.: Усманова А.Р.Дискурс // Новейший философский словарь. - Минск 1999. - С. 222). Звернімо тут увагу на відсутність джерельного матеріалу, в тому числі українського, який був органічно європейським.

<sup>2</sup> Там само. - С. 232.

<sup>3</sup> Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990. - С. 136-137.



спроб відобразити його моделювання, підводячи дискурс під одне чи два виміри”<sup>1</sup>. І власне визначення дискурсу російською дослідницею як такої форми “використання мови в реальному (поточному) часі (on-line), яка відображає певний тип соціальної активності людини і створюється з метою конструювання особливого світу (або його образу) з допомогою його детального мовного опису та є в цілому частиною процесу комунікації між людьми”<sup>2</sup>.

Що ж до такого визначення дискурсу, яке б мало генетичне узаasadнення, враховувало історичні витoki й традиції, то тут найбільш обґрунтованим видається визначення дискурсу Нілою Зборовською як „вербально розгорнутого міркування задля встановлення істини, конкретно-історична форма якого зумовлена культурною традицією раціональності”<sup>3</sup>. Перспективним бачиться також формулювання Ніни Арутюнової. За її словами, дискурс є таке мовлення, яке **“занурене в життя”**<sup>4</sup> (жирним шрифтом подано нами.- В.С.). Щодо нашого першого політичного емігранта<sup>5</sup>, то можна додати: мовлення, занурене в міжнародну політику й дипломатію. Отож чи не рано говорити, що поняття дискурсивності усталилося лише сьогодні як поняття постмодерністської філософії, позначаючи (з чим солідаризуємося) “процесуальність обмежених соціокультурними нормативами і заборонами дискурсивних практик, які виявляють могутній креативний потенціал щодо феномену смислотворення”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Кубрякова О. Язык и знание. - М., 2004. - С. 524.

<sup>2</sup> Там само. - С. 525.

<sup>3</sup> Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. - К., 2003. - С.375. Поняття дискурсивності – усталилося сьогодні як поняття постмодерністської філософії, що позначає “процесуальність на обмежених соціокультурними нормативами і заборонами дискурсивних практик, які виявляють могутній креативний потенціал щодо феномена смислотворення.

<sup>4</sup> Арутюнова Н. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990. - С. 137.

<sup>5</sup> Орлик перебував у багатонаціональному європейському оточенні (як першому політичному емігрантові, йому довелося перебувати в Польщі, Франції, а найбільше в Греції, в Салоніках)

<sup>6</sup> Там само. - С. 375.

Мовознавці пропонують сьогодні принаймні три категоризації дискурсу – “від виділення значеннєвого фрагмента мовлення безвідносно до його функцій і аж до визначення його через власне соціолінгвістичну сутність”<sup>1</sup>. І коли характеризують дискурс в його історичному розвитку, із постмодернізмом включно, але в проекції власне на твори автобіографічного жанру, то тут однією із генеральних метатез, яку проголошує Галина Яначек-Іванічкова, постає наступна: “Естетичні знаки постмодерністичного хаосу в літературі як прояв смерті дискурсу та ідеології модерну”<sup>2</sup>. З іншого боку, маємо спроби систематизації. Так, Валерій Михайленко пропонує такі три визначальні класифікації:

1. Дискурс як загальний термін для означення бесіди, розмови, діалогу, проповіді, наприклад „Дискурс (трактат) про природу і розвиток сатири” Дж.Драйдена.

2. Дискурс як лінгвістичний термін для означення мови та її використання: дискурс людини, філософський дискурс.

3. Дискурс як лінгвістичний термін для означення уривка зв’язаного усного або письмового мовлення більшого, ніж речення.

В такому контексті дискурсивний аналіз пропонується розглядати як лінгвістичний аналіз уривка (усного/письмового) мовлення більшого, ніж речення для встановлення:

1) ланцюга речень (висловлювань), що відзначені в однаковій дистрибуції;

2) набору засобів лексико-граматичного зв’язку (когезії);

3) правил об’єднання речень в абзаці (параграфі) та абзаців (параграфів) у дискурсі;

---

<sup>1</sup> Кононенко В. Концепти українського дискурсу. - Київ - Івано-Франківськ, 2004. - С. 13.

<sup>2</sup> Ivanczkowa-Janaczek Halina. Posvmodernistyczny autobiografizm Dominika Tataraki // Ivanczkowa-Janaczek Halina. Od modernizmu do postmodernizmu. - Katowice 1996. - S.133. В унісон наведеній вище метатезі звучить і остання, п’ята метатеза: “Чи питання про сенс в постмодернізмі має який-небудь сенс?” (Там само. - С.143).

4) стратегії мовця введення або зміни теми, а також стимулювання слухача для отримання мовленнєвого зворотного зв'язку;

5) контенсивної завершеності мовленнєвого уривка (когеренції)<sup>1</sup>.

Звернімося до систематизації поняття дискурсу в літературознавчій практиці. Показово, що поняття дискурсу прийшло сьогодні і в середню школу. Так, автори підручника з української літератури для 11 класу Григорій Семенюк, Микола Ткачук, Олександр Ковальчук подають типи дискурсів у сучасній українській літературі: “Дискурс уживається як романтичний, модерний, постмодерний, а також як ідіолект – індивідуальний стиль митця. Є різні види дискурсу: філософський, художньо-літературний тощо”<sup>2</sup>.

Дослідники розрізняють лінгвістику тексту (письмового мовлення) і лінгвістику дискурсу як мовлення усного<sup>3</sup>. Так, Д.Кініві конкретизує, що дискурс є мовним процесом, а не системою, що він встановлює “вербальний контекст” і має також “ситуативний контекст і культурний контекст”, тому дискурс “визначається існуванням повного тексту”<sup>4</sup>. Повний оригінальний текст щоденника Пилипа Орлика став нам сьогодні доступним не так завдяки Гарвардському виданню (бо ж його надзвичайно складно розчитати, а в окремих фрагментах і зовсім неможливо), а більше – дякуючи доступові до мікрофільму копії, яку в 1830 році зробили кілька анонімних палеографів у Варшаві і яка є сьогодні не лише в бібліотеці Чарториських, а й у залі мікроформ Народової бібліотеки у Варшаві.

---

<sup>1</sup> Михайличенко Валерій. Дискурс // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. - С. 148.

<sup>2</sup> Семенюк Григорій, Ткачук Микола, Ковальчук Олександр. Українська література: Підручник для 11 класу середніх загальноосвітніх навчальних закладів (За загальною редакцією проф. Г.Ф.Семенюка).- К., 2002. - С.494-495.

<sup>3</sup> Так, перевагу поняттю дискурсу як мовленнєвого повідомлення надає А.Р.Усманова (див.: Усманова А.Р.Дискурс // Новейший философский словарь. - Минск, 1999. - С.222).

<sup>4</sup> Kinneavy J.L. A Theory of Discourse. – New York, 1981. - S. 22-23.

Повернімося до прикладу, поданого тут на самому початку. Орлик постійно має контакти в міжнародному колі, перебуваючи в тих дискурсах, і то досить часто, поміж небом діалогу і пеклом конфронтації. А самі його безкінечні дипломатичні дискурси - з послами різних країн - сягають до джерел компаративістичних засад, засвідчуючи, що порівняльні зацікавлення такі ж стародавні, як і сама думка. Поняття компаративістичного дискурсу в його історичному розвитку – завдогдо до сформування літературної компаративістики як наукової дисципліни в ХІХ столітті – оприявнює чинні в українській історіософській думці засади філософії розуміння і толеранції, і сягають вони ще давньокиївських літописів, Повчання дітям Володимира Мономаха, „Слова про Закон і Благорядать” Іларіона Київського і багатьох інших староукраїнських пам’яток. Це засади діалогічного мислення для висловлення інших, ніж власні, шляхи мислення і форми висловлення. У діаріуші Орлика знаходимо широкий діапазон дискурсів – від дипломатичного до приватно-родинного (правопис та розділові знаки подаємо у згоді з оригіналом, власноручний переклад тексту діаріуша – в примітках). Умовно їх викоремимо.

- Дискурс першого щоденникового запису :“Jezus et Maria sint mihi in via”<sup>1</sup> - таким є заголовний рядок, за яким стоїть перший щоденниковий запис: “1720. Oktobr.10. Wyjechałem w imie Pańskie z Sztokholmu w dzień poniedziałkowy sub auspiciis ss. Aniołów Stróżów i sw-go Philippa Patrona mego którego festivas in erastinum przypada, tojest we wrorek – 11. ejuedem.

- Дискурс жалобний, смерть десятилітнього сина Якова. Його презентує запис за 15 травня 1724 року:

---

<sup>1</sup> Diariusz Podróży który w Imie Trojcy Przenajświętszej zaczął się w Roku 1720. Miesiąca oktobra dnia 10. Mikrofilm 16748 (відділ мікроформ Народової бібліотеки у Варшаві), s.5. Далі посилаюсь на цю копію, дотримуюсь правопису в ній, позначаючи сторінку в дужках, а переклад подаючи в посиланні: “1720. Жовтень. 10. Виїхав в ім’я Господне зі Стокгольма в день понеділковий sub auspiciis святих ангелів сторожів і святого Пилипа - патрона мого, іменини якого (festivas in erastinum) припадають на завтра, тобто на вівторок, 11-го”.

“W poniedziałek w dzień tristis recordationis nigdy na całe Życie nieodżałowanej straty najmilszego syna mego kochanka i jedynej pociechy i nadziei Jakoba, który w Wrocławiu umarł”(s.145)<sup>1</sup>.

- Дискурс гротесково-сатиричний, ним є запис у щоденнику за 18 червня 1724 року: “Dwie kobiety tutejsze powadziły się i poswarzyły się z sobą, w którym poswarze, jedną drugą nazwała k...<sup>2</sup> i kazała że miała jedwab gdzieś pokraść, pobiegła tedy ta potwarzona do Episkopa i prosiła go, aby klątwę wydał i publikował na tę co czyniła, to jest kradła u k.....<sup>3</sup> się, a tak Episkop według jej prośby publikował taką klątwę, jakiej prosiła. Wielki to jest w Grecii abusus tych klątw, gdyż za marną rzecz anatematyzują publicznie w Cerkwi. A to czynią nie tylko Biskupi, ale i proszą popowie”.<sup>4</sup>

- Дискурс з елементами катастрофізму (запис у щоденнику за 26.06.1724): ”W poniedziałek rano poalterowała mię niepokieszona nowina, którą mi powiedziano, że chłop jeden tutejszy, będąc w Saloniku zaraził się tam powietrzem, i przyjechawszy tu dzisiaj umarł, Jusi zaś powiedają, że go jeszcze żywo wyniesiono za wies, żeby inszych nie zaraził. Panie Boże, zachowaj nas z miłosierdzia swego wielkiego, od tej swej strasznej plagi”<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> “В понеділок в день tristis recordationis: ніколи за ціле життя невіджаłowаної straty мого коханого, єдиної потіхи та надії Якоба, який помер у Врославі” (Тут і далі переклад мій, зберігаю правопис та розділові знаки оригіналу. - В.С.).

<sup>2</sup> Далі закреслено, над закресленим стоїть 4 крапки, читач легко може здогадатися з подальшого тексту: тут мало бути слово “kurwa”.

<sup>3</sup> Тут також закреслено, але слабо закреслено, легко прочитується слово „kurwiła się”.

<sup>4</sup> ”Дві тутешні жінки посварилися між собою, в тій сварці одна другу назвала к..., і говорила, що та мала десь вкрасти єдваб, побігла тоді та посварена до єпископа і просила його, аби видав клятву і публікував на ту, що те чинила, тобто крала і курвилася, отож єпископ згідно з її проханням публікував таку клятву, про яку просила. Великий то є в Греції огром тих клятв, коли за марну річ анафемізують публічно в церкві. А то чинять не тільки єпископи, але й прості попи” (С.146-147).

<sup>5</sup> “В понеділок рано дійшла до мене невтішна новина, що один тутешній селянин, перебуваючи в Салоніках, заразився там повітрям,

- Дискурс драматичний (з поєднанням моментів родинних, радісно-шлюбних і, як наслідок, шлюбу доньки Орлика - моментів політичних (діаріушевий запис Пилипа Орлика від 7.07.1724):

“7 julii. W piątek jeden Zyd przyjechawszy tu z Saloniku oddał mi fascykuł listow przesłany od JM pana Kapitana Des<sup>1</sup> ... w którym znalazłem listy od mojej Żony najmilszej od syna mego kochanego Grzegorza z Saksonii pisane dwa i od JM pana Mennicha, także od JM pana Sensuforena posła Angielskiego u Dworu Widentskiego, a te wszystkie listy były responsa na moje, które przeszłego roku miesiąca nowembra 19. przeszłego roku<sup>2</sup> pisałem, posyłając mizerny Sulazeman żonie mojej najmilszej sto czerwonych złotych na ręce pominiomego JM pana Sensaforena do Wiednia, które chwala Panu Bogu doszły rąk żony mojej najmilszej która mizernego stanu swego, w jakim teraz zostaje żalosnie wypisuje, i oznajmuje że córka moja kochana Anastazja już chwala Bogu szlub wzięła z Panem generałem Sztenflikiem o czym i syn mój Grzegorz także odnajmuje, ale nie wie miejsca, dokąd ją Pan generał zaprowadził i gdzie osadził, i lubo do niego listy pisuje, jednak skąd miejsca nie wyraża. Pisce także Grzegorz że JM pan generał Feldmarszałek graf Fleming odszukawszy go, z kwatery pytał, jeżeli ma ochotę ze mną jedną kampanią odprawic przeciw Moskwy a to dla ogłoszinej<sup>3</sup> tam między Portą i Moskwą ruptury, w czym kiedy się na wolą jego spuścił, kazał mu, aby był gotowy w tę drogę do mnie i czekał ordynansu...

JM pan kapitan oznajmuje, że kupca tego który miał kommissją od kupca krakowskiego odebrania ode mnie dwóch tysięcy talarow pożyczonych u niego od Żony mojej, odprawił z obligacją moją, z której się rad nierad zdał bydz kontent, pisze oraz, że kurier Turecki od Cara JMści powrocił, lecz Porta z rezolucji Jego C.Mości nie była kontenta, dlaczego znowu zaczęły się między

---

*a приїхавши сюди, помер, люди ще розповідають, що його було швидко вивезено за село, щоб інших не заразив. Пане Боже, збережи нас милосердям своїм великим від цієї страшної участі”*(С.147).

<sup>1</sup> Далі йде пропуск, а має бути, як виникає далі з тексту: “Cloires”.

<sup>2</sup> Тут повтор в оригіналі тексту з волі Пилипа Орлика.

<sup>3</sup> Треба: ogłoszonej.

ministrami Porty, z jednej a z drugiej między Posłem francuskim, i Ministrem Moskiewskim strony konferencji, które się mogą przedłużyć, a consequenter i moja tu nieszczęśliwa rezydencja i utęschniona pojdzie pocu w delatę, zwłaszcza, kiedy jako tenże JM pan kapitan Des Cloires oznajmije, ma Porta wyprawie do Cara JM Dworu, swego kuriera, którego expeltatiwa mnie tu utrzyma i upewnia, jednak Jmienem JM pana posła angielskiego, za ordynansem Jego, że przy pierwszej audyjencji u Wezyra, którą spodziewa się JM mieć zechce reprezentowac **visis coloribus** mój i Familii mojej stan temuż Wezyrowi”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ”У п’ятницю один жид приїхавши тут із Салоніку, віддав мені фасцикул листів, пересланих від ЇМ капітана дес Клоїрес в котрому знайшов листи моєї дружини наймилішої від мого коханого сина Григорія з Саксонії, два написані, і від ЇМ пана Менніха, також від ЇМ пана Сенсуфорена, англійського посла при віденському дворі, а ті всі листи були відповідями на мої, котрі в минуломо році 19 листопада писав, посилаючи мізерний дарунок жоні моїй наймилішій, сто червоних злотих в руки згаданого ЇМ пана Сенсуфорена до Відня, які дякувати Богу дійшли до рук жони моєї наймилішої, котра про мізерний стан свій, в якому зараз перебуває, жалісно описує, і повідомляє, що дочка моя кохана Анастасія уже хвала Богу взяла шлюб з паном генералом Стенфліком, про що й син мій Григорій також повідомляє, але не знає місця, куди її пан генерал запровадив і де поселив, і мило до нього листи той пише, однак місця перебування не зазначає. Пише також Григорій, що ЇМ пан генерал фельдмаршалок граф Флемінг, відиукавши його, з квартири питав, якщо має охоту зі мною однією компанією відправитися проти Москви, і то в зв’язку з оголошеною там між Портою і Москвою інтригою, в чому, якщо на волю його покладається, казав йому, аби був готовий до тієї дороги до мене і чекав на наказ.

ЇМ пан капітан повідомляє, що того купця, який мав комісію від краківського купця щодо відібрання в мене двох тисяч талярів, позичених у нього від моєї дружини, відправив з моєю облигацією, з якої рад чи нерад, а буде результат, пише також, що турецький кур’єр повернувся від ЇМ царя, але Porta з резолюції Його Царської Мості не була задоволена, тому знову розпочалися між міністрами Порти, з одного боку, а з другого – між французьким послом і міністром московським конференції, які можуть продовжитися, а consequenter i моя тут нещаслива і нудна резиденція піде “коту під хвіст”, особливо

- Дискурс газетний, як у записі за 23.02. 1728 року:

“Co zaś w tychże samych gazetach pisano o wojsku moim Zaporoskim, to u dla pamięci wpisuję z Petersburga de oktobris”<sup>1</sup>

- Дискурс патріотичний, “невольничо-галерний”, із матеріалом до роздумів про попередників знаного вчинку Марусі Богуславки. Маємо на увазі запис за 16.03.1728: “We wtorek posłałem Karola do JM pana konsula francuskiego, prosząc go o paszport dla Walentego Jarnowskiego, jednego Podolaka który 30 lat zostając na galerze, uwolnił się ztamtąd dla starości i słabości zdrowia swego, i mał tu u mnie reclinatorium przez kilka miesięcy, a teraz przy Karawanie zabiera się do Belgradu do Swej Ojczyzny. Miał tedy pan konsul dobroć dać mu ten paszport”<sup>2</sup>.

- Дискурс дипломатичний (Орлик - король Станіслав), запис за 29.05.1729

“Pan Małaki jedząc obiad u mnie, czynił mnie relacją o Krulu Jmści Stanisławie, że list mój infavorem Jego pisany, przyjął. J.Krolewska Mść lubo chory był i na łozku leżał bardzo łaskawie informowawszy się ex relatis tegoż pana Małakia de statis życia mego wiele załował. W interesie zaś jego kazał pisać zać do Rezidenta swego u dworu francuskiego zostającego aby go pierwszemu ministrowi Kardynałowi JM презентował.

Nad wieczor przysłał xiądzę Superior po Karola, który powróciwszy powiedział mi, iż tenże xiądzę Superior życzy, abym ja

---

*ж коли той же ЇМ пан капітан Дес Клоїрес повідомляє, має Порту відправити до царського двору свого кур'єра, якого expeltatiwa мене тут утримує і запевняє однак іменем ЇМ пана англійського посла, за наказом його, що при першій аудієнції у візира, яку сподівається ЇМ мати, захоче репрезентувати visis coloribus мій і родини моєї стан тому ж візирові” (С. 149-150).*

<sup>1</sup> *Що в газетах написано про військо моє Запорізьке(з Петербурга, за жовтень), те для пам'яті тут вписую (С.337).*

<sup>2</sup> С.338. *”У вівторок послав Кароля до ЇМ пана французького консула, просячи його про паспорт для Валентина Ярновського, одного подолька, який 30 років залишався на галері, звільнився звідти із-за старості і слабості свого здоров'я, і мав тут у мене reclinatorium упродовж кількох місяців, а тепер з караваном відправляється через Белград до своєї батьківщини. Мав тоді пан консул доброту дати йому той паспорт” (переклад мій.- В.С.).*



jutro na pogrzeb pani Espenetowej nie chodził, ponieważ kupcy francuscy dzisiaj in consilio suo u pana konsula swego statuerunt i concluderunt nikogo z cudzych ludzi na ten pogrzeb nie prosić i chcą sami swoją nacją mu afstystować, a to pow uczynili dla pana Onesty konsula holenderskiego, żeby mu w Kosciele distiuctum locum jako Konsulowi nie dać”<sup>1</sup>.

- Дискурс останнього щоденникового запису – від 10.01.1731 року:

“10 January w sobotu przepisałem całą expedicią którą mam posłać do Konstantynopola na ręce JMsci Pana Posła Francuskiego”. А далі – припис (дозвіл на друк діаріуша, який очевидно із-за подій 1830 року, повстання у Варшаві, не був зреалізований): „Niniejsze rękopismo na każdej karcie zaparafowane można drukować okazując w korektach dla zwykłego sprawdzania. W Warszawie, d. 8 lipca 1830 r. Radca Stanu D.J.M. - J.K.Szaniawski”<sup>2</sup>.

Роль усіх цих дискурсів є значимою в окресленні самототожності автора, яка формувалася в постійних контактах (не тільки дипломатичних, а й побутових, родинних) із багатьма представниками багатьох інших етносів. Окреслюється, отже,

---

<sup>1</sup> *Пан Малакі у мене на обіді розповів мені про короля ЇМ Станіслава, що мій лист, на його честь написаний, прийняв. ЇМ королівська хворий був і на ліжку лежав, був поінформований через pana Малакі, і співчував моєму нелегкому життю. В його інтересіх говорив йому писати до свого резидента при французькому дворі, аби його першому міністрові ЇМ кардиналові презентував. Над вечір послав ксьондз Суперіора по Кароля, який, повернувшись, повідомив мені, що Суперіор радить мені, аби я вранці на похорон пані Еспенетової не ходив, оскільки французькі купці влаштували свою нараду у свого pana консула і постановили нікого з чужих на той похорон не просити і хочуть самі своєю нацією бути представлені, а то вчинили для pana Onesty, консула голандського, щоб йому в костелі місця як консулові не дати (С.408).*

<sup>2</sup> *С. 795. 10 січня в суботу переписав цілу експедицію, яку маю послати до Константинополя на руки ЇМ панові консулові французькому. Далі дописано припис: Цей рукопис на кожній сторінці підписаний, можна друкувати.....У Варшаві, дня 8 липня 1830 року. Радник стану Й.К. Шанявський”.*

новий аспект проблеми. У новочасних її дослідженнях простежується два підходи. Перший – антропологічний (або культурологічний) полягає на засаді, що підставою національної (або етнічної) самототожності є культура, яка єднає, формує своєрідний спосіб життя і має свій певний стиль. Той “стиль” більш чи менш повно сприймається тими, хто в щоденній поведінці перебуває під впливом більшості особливих, хоча й не завжди чітко усвідомлюваних зразків своєї культури. Той узагальнений ”стиль” культури і (або) особливо важливі для групи, визнані за конститутивні вартості тієї культури і відтворювані групою поведінки і емоції членів групи можна вважати, як наголошує Збігнев Бокшанський,<sup>1</sup> за сферу суспільного життя, в якій з’являється етнічна або національна самототожність. Зasadничою рисою цієї антропологічної перспективи дослідник називає “некон’юнктуральність” національної самототожності, яка проявляється в підкресленні дійсних зв’язків, які існують між характерними рисами культури і самототожністю культури, яка постала з досвіду членів групи. В цьому випадку, наголошує дослідник, самототожність є способом селективного віддзеркалення “стилю” чи істотних вартостей культури, а по-друге, національна самототожність у тій перспективі генерується і підтримується в “демократичний” спосіб. Всі члени групи є учасниками процесу її вираження і репродукування. Звертаючи увагу на спосіб однолітості перцепції власної культури і стандартизації відтворюваних через ту перцепцію поведінки і емоцій, можна говорити про виразну або, навпаки, слабо окреслену самототожність народу чи етнічної групи<sup>2</sup>.

Друга перспектива – соціологічна – натомість підкреслює неоднозначність чи навіть “кон’юнктуральність” і в зв’язку з тим випадковість зв’язків між культурою групи та її

---

<sup>1</sup> Bokszański Zbigniew. *Obrazy innych etnicznych a tożsamość narodowa// Biografia a tożsamość narodowa. Praca zbiorowa pod redakcją Marka Czyżewskiego, Andrzeja Piotrowskiego, Alicji Rokuszewskiej-Pawelek.* - Łódź 1996. - S.54.

<sup>2</sup> Там само. - С.54.

самототожністю. Культура кожної більшої спільноти є – як виявляється – гетерогенічною, оскільки складається із багатьох регіональних і суспільних “субкультур”. Національна самототожність у зв’язку з цим постає результатом складних заходів з боку інтелектуалістів, які є виразниками так чи інакше презентованих націоналістичних тенденцій. Посилаючись на розвідку А.Клосковської<sup>1</sup>, Збігнев Бокшанський наголошує, що одним зі способів існування та збереження “цінностей, міфів стереотипів, закорінених у людській свідомості” (вислів А.Клосковської) є також автобіографії, хоча й нечасто вони входять до канону вартостей символічної культури, але розглянуті в збірниках, наприклад, як серії публікованих нарацій, віддзеркалюють важливі елементи національної самототожності<sup>2</sup>. У нашому випадку щоденник Орлика, який значною мірою є його автобіографією, відтворює особливу ментальність передусім самого автора, але не тільки. Життєпис першого політичного емігранта можна потрактувати як своєрідний код української долі. Ментальність Орлика є справді виняткова, і та винятковість зумовлюється цілим рядом чинників, не стільки індивідуально-особистих, як історичних. Щоденник Орлика прочитується дуже виразно під кутом зору своєрідної “теорії катастроф” (на шляху здобуття Україною волі). Можна припускати, що якісь засадничі риси протистояння несприятливому збігові обставин і відпорності сформувалися саме в еміграції. Тягар такого досвіду надав українській

---

<sup>1</sup> Kłoskowska A. *Kultura narodowa i narodowa identyfikacja // Oblicza polskości*. Red. A.Kłoskowska.- Warszawa, 1990.- S.5. Kłoskowska A. *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej // Kultura i Społeczeństwo*.- 1992.-nr 1; Kłoskowska A. *Konwersja narodowa i narodowe kultury studium przypadku // Kultura i Społeczeństwo*.- 1992.-nr 4. Batowski Aleksander Konstanty. *Diariusz wypadków 1848 roku*, Wrocław 1974; Дивись також: *Pamiętniki i relacje w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1998, 575 s.

<sup>2</sup> Bokszański Zbigniew. *Obrazy innych etnicznych a tożsamość narodowa // Biografia a tożsamość narodowa*. Praca zbiorowa pod redakcją Marka Czyżewskiego, Andrzeja Piotrowskiego, Alicji Rokuszewskiej-Pawełek.- Łódź 1996.- S.55-56.

ментальності (в обличчі її обраних представників) нового змісту, або ж утвердив зміст уже наявний. Еміграційне досвідчення постають до сьогодні інтерпретаційним засобом, який служить для виконання змістом української шляхетної самототожності через увиразнення стереотипів поведінки, мислення, через самопізнання своєї пошти у міжнародному контексті, у порівнянні “українськості” із відмінними рисами представників інших народів.

Повернімося до проблеми канону вартостей. Якщо поважно говорити про місце українського щоденника в каноні вартостей європейської щоденникової культури, то насамперед слід долати усталені стереотипи: так, А. Мілецький<sup>1</sup> як про найзначніші пише про “Щоденник сентиментальної подорожі” Л.Стерна чи “Подорож з Москви до Петербурга” А.Радищева, поминаючи той глибокий пласт, в якому аналізований тут твір – один із багатьох<sup>2</sup> в тяглій українській питомо європейській традиції. І хоча поєдинчі входження щоденників до канону вартостей символічної культури є явищем досить рідкісним, аналізований тут діаріуш – з розряду унікальних творів, які заслуговують на таке входження.

Проблеми щоденникового дискурсу, як видається, можуть дати перспективні висновки, коли їх розглядати крізь призму культурно-соціологічну. Біографія і національна самототожність – саме так поставлена проблема колективом дослідників кафедри соціології культури Лодзького університету – базується на певних теоретичних засадах.

---

<sup>1</sup> Milecki Aleksander. Opowiadanie w dzienniku jako analeptyczna forma narracji, na przykładzie Symfonii pastoralnej A. Gide'a // Europejska proza diariuszowa. Pod redakcją Haliny Ludorowskiej.- Lublin 1995. - S.83.

<sup>2</sup> Його автор – один із досі не створеного українського біографічного альбому “Заслужених українців та українок вісімнадцятого століття”, який бачиться не менш змістовним, аніж, наприклад, “Album biograficzne Zasłużonych Polaków i Polek wirku XIX”?, wydane staraniem i nakładem Maryi Chełmowskiej, tom pierwszy z przedową Stanisława Krzemińskiego, Warszawa 1901, 496 stron; tom drugi, Warszawa 1903, 538 stron.

Звернімо увагу на пропоновану А.Піотровським концепцію біографічних векторів. Науковець формулює чотири аналітичних категорії, які виокремлюють типові інтерпретаційні та комунікаційні постави, що їх приймають наратори стосовно військових та окупаційних досвідчень. Перша пара таких векторів – це загроза і винахідливість, зарадність у скрутних обставинах (*zaradność*)<sup>1</sup>. Другу пару векторів становить закорінення в історії і закорінення в середовищі. Закорінення в історії трактується тут як тенденція наратора до трактування власних біографічних та інтербіографічних процесів у плані історичних та суспільних макропроцесів, тенденція, котра проектується також на знання, на різноманітні ідеологічні та історіософічні категорії<sup>2</sup>. І з такої точки зору перебіг власних досвідчень ілюструється як випадок, який підтверджує загальну справедливість. Натомість закорінення в середовищі полягає на розповіді та інтерпретації власних досвідчень в категоріях безпосереднього ходу подій та умов, створюваних на мікрорівні життя конкретного середовища<sup>3</sup>.

Соломія Павличко наголошувала, що дискурс “передовсім є мовою, котра розуміється як висловлювання і відтак включає суб’єктів, які говорять або пишуть, а також слухачів або читачів, які є об’єктами дискурсу. Він може включати будь-яке висловлювання як частину соціальної практики”<sup>4</sup>. То ж Пилип Орлика – суб’єкт унікального дискурсу – сьогодні врешті після багатьох років забуття і штучного замовчування вступає в діалог із об’єктами, а ними є всі ми.

---

<sup>1</sup> Piotrowski. Wstęp // Biografia a tożsamość narodowa. Praca zbiorowa pod redakcją Marka Czyżewskiego, Andrzeja Piotrowskiego, Alicji Rokuszewskiej-Pawełek. - Łódź 1996. - S.9.

<sup>2</sup> Там само.- С. 9-10.

<sup>3</sup> Та само. - С. 10.

<sup>4</sup> Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. - К., 1999. - С. 21.

**Неля ЛИСЕНКО,**  
кандидат філологічних наук, доцент  
Донецького інституту соціальної освіти

## АРХАЇЧНА ЗАГАДКА ЯК МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО ЦІЛОГО

*У статті розглядаються змістові й формальні традиції жанру архаїчної загадки, що виявилися в структурі літературного твору, а також художнє ціле як загадка.*

*Ключові слова: жанр, загадка, художній твір, метафора, архаїчні форми, художнє ціле.*

*Усякий текст є певною мірою загадка,  
що має розгадку, але залежить від ступеня  
розуміння тексту, його тлумачення.*

**Л.В. Щерба**

Загадку можна вважати унікальним жанром. Унікальність її полягає в тому, що саме в цьому жанрі виявляється закладена здавна модель – ембріон художнього цілого, оскільки запитувальну частину загадки можна порівняти з розгортанням художнього твору, у той час як відповідь-розгадка безпосередньо співвідноситься із прочитанням цього твору, що породжує нові художні смисли, нове поетичне значення, яке принципово незавершене. Таким чином, логіка художнього твору відбита в самій структурі загадки, що зберігає багатомірну модель художнього цілого в єдності твору з його прочитанням [1].

Те, що будь-який художній твір побудований за принципом загадки, відзначають багато дослідників (М.Гіршман [1], В. Топоров [2], Т.Єлизаренкова [3], О.Фрейденберг [5], В.Базанов [6], С. Лазутін [7], С. Жукас [8], В'яч. Іванов [10], Д. Овсяннико-Куликовський [9]. Ця "загадковість" виражається на різних рівнях. Як певна загадка постає заголовок тексту, який необхідно співвіднести з цілим тексту. Будь-який художній образ – це іносказання-загадка. Мистецький твір має форму

загадки й тому, що міра узагальнення й перенесення з одиничного на загальне допускає принципову багатозначність. Загадуватися може мотив, сюжет (особливо в детективі), герой, його двійники, сам автор.

Твір у певному сенсі виступає як загадка про саму себе. Питання й відповідь у такій загадці принципово ґрунтуються на системі ототожнень, і, отже, одна частина загадки (відповідь) повертає нас до іншої частини тієї ж загадки (питання). Відповідь загадки – не що інше, як означуване, що неминуче відсилає нас до означаючого (питання), тобто знака того ж самого [2, 63].

Література за всіх часів пам'ятає традиції загадки.

Новий час узяв на озброєння найдавнішу жанрову структуру загадки, оскільки її естетичні функції, її "формула світу" (Н.Лейдерман) виявилися значущими й зараз: стосунки між людиною й навколишнім світом, закріплені в жанрі загадки, - універсальні стосунки, обумовлені прагненням людини пізнати світ і своє місце в ньому. У жанрі загадки вибудовується завершений, самодостатній, по-своєму концептуальний образ цілого світу як людського світобачення й світоосягнення в його виточках. Через загадку людина "говорить" зі світом. Осягаючи його, вона ставить питання до буття. У давнину загадка служила засобом випробування мудрості, що визначалася врешті знанням про світ, здатністю передбачати майбутнє (не випадково провидиця Кассандра говорить загадками). Відносини між світом і людиною в загадці гранично діалогізовані й принципово однозначно незавершені. Загадка – це умовний діалог. Усі ці змістові можливості жанру виявилися актуальними для митців нового часу.

Змістові можливості жанру загадки невичерпні, оскільки в мистецтві всіх часів і всіх епох є питання й проблеми, у тому числі й "вічні", які кожна епоха "впізнає" і вирішує по-своєму, із властивими тільки їй особливостями, осягаючи життя в діалозі з ним.

Архаїчна загадка тісно пов'язана з міфологією, а міфологія, крім усього іншого, це й перший, найдавніший вид створення ідеалу, що виражає потяг до вищої досконалості, прагнення бути всезнаючими, всесильними, всемогутніми.

Це перший всесвітній акт пізнання, енциклопедія людського знання, тому що вона охоплює всі аспекти буття, а тому універсальна.

Очевидно, кожна архаїчна загадка несла в собі колись космогонічну концепцію, що згодом втратила своє світоглядне значення, формалізувалася, "застигла" у жанровій структурі. Однак ця "світоподібність" не зникла до кінця в жанрі загадки наступних епох. Про це, зокрема, свідчить те, що жанр загадки в мистецтві слова ХХ століття виявляє безсумнівний зв'язок зі своїми архетипами.

Що ж варто вважати загальною типологічною основою жанру архаїчної загадки у творі? На нашу думку, це постановка й вирішення проблеми випробування людини на знання про світ, тому що як сучасна людина, так і людина архаїчного докласового суспільства пізнає загадковий, невідомий світ, "відгадує" його. Мудрість людини врешті і тут і там визначається її знанням про світ, здатністю розгадувати загадки буття, аж до розгадки майбутнього.

Як відомо, давня модель світу припускає, що сенс світу – у ньому самому, усередині нього. Цей сенс може бути віднайдений, зокрема, при розгадуванні загадки, тому змісти, що розкриваються відповіддю архаїчної загадки, світоподібні й життєподібні, гранично сакральні, говорять про вищі цінності буття й світу. Розгадати таку загадку – значить опанувати знання про світ. Відповіді на низку ієрархічно впорядкованих питань у своїй сукупності вичерпують значеннєву структуру міфопоетичної моделі світу. В архаїчній загадці "просвічування" виняткового й сакрального світлом повсякденного і побутового визначає глибинну єдність цих планів і можливість переходу від одного до іншого [3, 62].

Загадка, "спочатку маючи на увазі не забаву, а повчання, приймала на себе обов'язок у період міфічний передавати з роду в рід пізнання про все, що вважалося тоді величним і істотним", вона відбила інтерес до "питань найважливіших явищ життя й світу" [4, 128-129]. Відзначимо, що пізніша фольклорна загадка більш речовинна, конкретна, з космогонічних явищ цікавиться тільки видимими. Мотив випробування мудрості загадкою виявляється в легендах про сфінкса, у практиці оракулів, у ролі



загадки у Ведах і Біблії (загадки Самсона), у Книзі Буття. Форма питання-відповіді, що лежить в основі жанру, служила й культу, будучи однією з форм передачі релігійних уявлень.

Невідгадана загадка втрачає свій сенс і свою сутність як жанр. Цікаво, що в давній архаїчній загадці відповідь і питання не тавтологічні. "Для ведійської і багатьох інших архаїчних традицій вірно, що... загадка існує в тому розумінні, що її підсумок - відкриття нового (все, що побудовано в загадці як тавтологія, не зачіпає вищих сакральних сенсів і обмежується винятково зовнішніми рівнями структури загадки). У такому формулюванні архаїчна загадка протилежна розумінню загадки в логічній семантиці... Відкриття, знаходження змісту завжди є чимось надприродним, це завжди диво, доступне лише носієві вищої мудрості. Але диво завжди унікальне й нове, і воно не може зв'язувати тавтологічні елементи (питання й відповідь загадки). Отже, і загадка побудована так, що ні про яку логічну тавтологію не йдеться" [3,15].

Та сама загадка може мати кілька розгадок і в пізніші часи, при цьому той факт, що та сама образна частина загадки може мати кілька відповідей, ще не доводить, що відгадка довільна. Споконвічне явище в історії загадок – співвіднесеність загадкового образу з різними предметами. Можливість кількох розгадок дослідники пояснюють не тільки природною подібністю предметів, але й свободою умовних визначень, прийнятих у давньому алегоричному мовленні: те саме слово залежно від обставин могло бути віднесене до різних предметів.

Загадка – одна з форм спілкування зі світом, його осягнення. Але світ нескінченно різноманітний, тому кінцеве, абсолютне знання про нього неможливе. Тому й відповідь-розгадка істинної загадки принципово незавершена, неоднозначна. Цим загадка відрізняється від логічного завдання або питання, що припускають одне рішення й одну відповідь.

Відомо, що загадка тісно пов'язана з одним із принципів конструювання художнього образу, який сформувався ще у колективній творчості. Йдеться про метафору в її зв'язку із давньою фольклорною традицією загадки. У фольклорі саме загадка була «носієм двох конкретних змістів, що дістали згодом значення переносності...» [5, 461-462]. Як тільки один із

двох конкретних змістів загадки отримував переносне значення, виникала метафора. Інакше кажучи, метафора вже у фольклорі була певною загадкою, оскільки загадка мала властивість художнього іносказання, своєрідного метафоричного шифру, тайнопису. "Метафоричність – одна з основних, органічних властивостей загадок, на якій ґрунтується можливість їхньої багатозначності. Гра змістових значень, переносний характер метафор – у природі цього жанру, причому ймовірні значення, відповіді на питання "приховані" усередині самої загадки", - пише В. Базанов [6, 240]. "Метафора в загадках характеризує специфіку їхнього змісту й форми, лежить в основі їх стилістичної й композиційної організації, визначає самі творчі принципи художнього відображення дійсності. Метафора – душа загадки», - стверджує й С.Г. Лазутін [7, 95]. Дослідники одностайні в тому, що розгадати фольклорну загадку – це значить знайти реальну розшифровку її метафоричних образів. У літературному ж творі "рівень загадковості метафори збільшується вже тому, що спочатку необхідно розшифрувати її складові метонімічні образи. Впізнавання, "реставрація" певних художніх структур, від яких відштовхується і які має на увазі автор, а також читач, обумовлені відомими всьому колективу традиціями літератури, які служать опорою під час прочитання й розуміння тексту" [8, 16].

Сприйняття метафори-загадки наближається до сприйняття символу, зміст якого споконвічно зберігається, а виявлення такого типу метафор відбувається не на лексичному, а на семантичному рівні. У цьому випадку особливо зростає роль слів, що перебувають поза метафоричною синтагмою (побудовою), але діють у її контексті.

Не тільки метафора, але й мова твору взагалі – це шифр, загадка.

Художній твір – загадка, що досягається не тільки читачем, але й попередньо автором. "Усякий художній твір, що хоч скільки-небудь заслуговує на цю назву, виникає як питання, на яке хоче відповісти митець, як завдання, вирішити яке він прагне. Ця шукана відповідь, це рішення становить потребу його розуму, його душі", - писав Д. Овсянко-Куликовський [9, 44]. У свою чергу, С. Ейзенштейну дослідження загадки

уявлялося ніби моделлю вивчення мистецтва в цілому. «Художникові «дається» відгадка – понятійно сформульована теза, і його робота полягає в тому, щоб зробити з неї «загадку», тобто перекласти її в образну форму» [10, 92].

С. Ейзенштейн ніби підводить до висновку про те, що "загадка є по суті перевіркою на цілісність мислення, що володіє всіма прошарками, "глибинними" в основному й у першу чергу" [8, 91].

І якщо, відповідно до образного вислову Гете, "світобудова – це відкрита таємниця", то художня творчість є "найдивнішою, найнезбагненнішою таємницею" (А. Фет).

Змістові можливості загадки невичерпні. Жанр загадки, безсумнівно, має ще велике майбутнє, бо типологічна сутність історично складених форм неодмінно передбачає внутрішній саморозвиток цих форм у їхньому якісному розмаїтті.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гиршман М. Стиль произведения // Теория литературных стилей. Совр. аспекты изучения. – М., 1982.
2. Топоров В. Еще раз о др.-греч. *εὐφία*: происхождение слова и его внутренний смысл // Структура текста. – М., 1980. – С. 63.
3. Елизаренкова Т., Топоров В. О ведийской загадке типа ВРАНМОДYA // Паремнологические исследования. – М., 1984.
4. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб., 1861. – Т. I. – С. 128-129.
5. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М., 1978. – С. 462-462.
6. Базанов В. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф – фольклор – литература. – Л., 1975. – С. 240.
7. Лазутин С. Поэтика русского фольклора. – М., 1981. – С. 95.
8. Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор. Поэтика и традиция. – М., 1982. – С. 16.
9. Овсяннико-Куликовский Д. Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. – Вып. I. – Харьков, 1907. – С. 44.
10. Иванов Вяч. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 91-92.

*Алла ОСТРОВСЬКА,  
кандидат філологічних наук, доцент Донецького  
національного університету*

## **КОМІЧНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ**

Комічне (грецьк. *komiskos* - смішний) – категорія естетики, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і пригнічення. У комічній ситуації людина інтуїтивно осягає невідповідність між неповноцінним, недосконалим змістом явища і його формою, яка претендує на повноцінність і значущість, між високою метою і негідними засобами її досягнення. Ті суспільні явища, які втрачають свою доцільність, необхідність, але претендують на історичне буття, вагомість, вартісність, прагнуть видати себе не тим, чим вони є насправді, стають об'єктом комічного висміювання. Дослідники комічного (Аристотель, Т.Гоббс, Г.-В.-Ф.Гегель, М.Чернишевський, А.Бергсон, Ю.Борев, Б.Мінчин, М.Бахтін, Д.Лихачов, В.Пропп) встановили ряд об'єктивних передумов і суб'єктивних якостей людей, взаємодія яких необхідна для виникнення комічного ставлення.

По-перше, комічне стосується тільки гуманітарної сфери, суспільних явищ, а неживі предмети можуть лише опосередковано втягуватися в комічне ставлення людини до людей чи суспільних явищ.

По-друге, суб'єкт комічного ставлення має відчувати свою перевагу над об'єктом висміювання і бути в цілковитій безпеці (страх за життя, як правило, виключає почуття комізму).

По-третє, несподівана невідповідність очікуваного і дійсного в контакті людини з суспільством, між прогнозованою і справжньою розв'язкою комічної ситуації динамізує почуття і емоційну напругу, підтримує увагу учасників комічної ситуації (багато важать інтрига, перипетії).

По-четверте, будь-яка недоцільність, недоречність, абсурдність, відхилення від норми породжує нову грань комізму.

По-п'яте, все мертве, механічне, шаблонне, що видає себе за живе, природне, органічне, завжди викликає почуття комічності. Для сприйняття комічності, виявлення всіх його джерел і форм людина має володіти розвинутим естетичним смаком, бодай окресленим ідеалом.

Фізіологічне збудження, так званий сміх без причини, не є адекватним сприйманням комічного. Тією чи іншою мірою комічне здатна переживати кожна людина (хоча є, звичайно, люди, які не розуміють, комічного, так звані “агеласты” – люди, нездатні до сміху), але в концентрованій формі воно виявляється в мистецтві, і різні грані його лежать в основі таких жанрів, як гумореска, сатира, епіграма, пародія, памфлет, комедія, буфонада, фарс, бурлеск, травестія тощо.

Градація емоційного реагування на різні прояви комічного, його відношення до суспільного ідеалу передається в поняттях:

- усмішка;
- жарт ;
- іронія;
- гумор;
- чорний гумор;
- гротеск;
- сарказм;
- карикатура;
- інвектива.

Ці поняття можуть лежати в основі відповідних жанрових структур, стилістичних фігур чи тропів, тобто засобів художнього моделювання другої естетичної реальності.

Дослідник А.Ткаченко [9] називає “три струни нашої уяви”:

- 1) сміх;
- 2) жаль;
- 3) страх.

Але між ними немає непроникних перепон. Певна річ, тих струн, що впливають на нашу уяву, більше (згадаймо бодай журбу та радість), а їх найрізноманітніші поєднання зроджують

поліфонічні акорди почуттів. Вчений виділяє емоційні тональності комічного:



Безпосередніми, традиційними проявами комічного є гумор і сатира.

*Гумор* (латинське *humor* - волога, рідина) - різновид комічного, смішного в життєвих явищах і людських характерах. (В Середньовіччі вважалося, нібито гумор – це такі соки організму, які впливають на настрій). І тільки з доланням механічних поглядів утверджувався гнучкий і багатоаспектний підхід до цього поняття.

Гумор не заперечує об'єкта висміювання і цим відрізняється від сатири, для якої характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного. Добродушний гумор піддає осміянню здебільшого частковій недоліки загалом позитивних явищ, окремі смішні риси в характері людини. Поняття гумор вживається і в широкому розумінні - як взагалі сміх і почуття смішного. Гумор широко представлений у більшості жанрів народної творчості, особливо у народних казках і анекдотах, прислів'ях і приказках, коломийках і частівках, жартівливих оповіданнях і піснях.

*Сатира* (латинське - *satira*, від *satura* – суміш, усяка всячина) – особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні сатира - твір викривального характеру.

Сатира спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, на відміну від гумору, вона має гострий непримиренний характер. Часто об'єктом сатири є антиподи загальнолюдської моралі, пристосуванці, лицеміри, ренегати і зрадники, явища, які не відповідають естетичному

ідеалові. У сатиричних творах широко використовуються художня гіперболізація, яка є основою сатиричної типізації, шарж, гротеск.

Сатира зародилася в усній народній творчості. Високого рівня досягла в літературі античних часів (Аристофан, Петроній, Лукіан). Розквіт сатири в західноєвропейській літературі пов'язаний з іменами Дж.Бокаччо, Ф.Рабле, Ж.-Б.Мольєра, Дж.Свіфта, Вольтера, Г.Гейне, Т.Теккеря, А.Франса, Марка Твена, Б.Шоу, Г.Манна, Я.Гашека та інших.

З-поміж українських письменників – Іван Вишенський, Григорій Сковорода, І.Котляревський, Г.Квітка-Основ'яненко, Є.Гребінка, Л.Глібов, Т.Шевченко, І.Франко, І. Нечуй-Левицький, Леся Українка, М.Коцюбинський, Лесь Мартович та інші.

М.Коцюбинська слушно зауважила: “Поезія і проза, епос, лірика, драма – це ті найзагальніші родові типи жанрових контекстів, у яких функціонує слово. В межах кожного такого типу існують різні видові контексти, які, в свою чергу, вимагають певної специфікації слова” [4, с. 191]. Амплітуда стильових, значенневих та емоційних коливань слова в межах навіть одного жанру дуже велика. Сатира, на думку М.Коцюбинської, - це різке, знижене, викривальне слово, гостра “натуральність” асоціації, інвективна інтонація. Ще Аристотель писав, що комедія зображує людей “гірших, ніж нині існуючі”. Іншими словами кажучи, для створення комічного характеру потрібне *перебільшення*. При створенні комічного персонажу береться одна якась негативна риса характеру, гіперболізується, тим самим звертає на себе увагу читача чи глядача. Але перебільшення - не єдина умова комізму характера. Аристотель вказував не тільки на те, що в комедії негативні якості збільшуються, але й на те, що збільшення вимагає певних меж. Негативні якості не повинні доходити до хибних меж. Інакше це повинно стати предметом трагедії.

Дослідник В.Пропп [8] виділяє шість різних видів сміху, які розрізняє за психологічною функцією:

- добрий сміх;
- злий сміх;
- сміх цинічний;

- життєрадісний сміх;
- обрядовий сміх;
- розгульний сміх.

Деякі дослідники (Лікок) вважають, що добрий сміх – єдино можливий і морально виправданий.

Справедливо писав Гоголь, що сміятися добрим, світлим сміхом може тільки глибоко добра душа. Сміх свій Гоголь іменував чесною, благородною особою, вказував, що його сенс набагато важливіший і глибший, ніж гадають, бо це не жовчний сміх, а той, який випромінює світла натура людини. Цей сміх поглиблює предмет, виводить на світло те, що може промайнути без уваги”.

*Іронія* у своїй багатобарвній розмаїтості є домінантним інваріантом сатири письменника і виявляється на всіх рівнях тексту як провідна риса поетики.

Іронія (*грецьк. eironeia – лукавство, глузування, удавання*) – це “художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. У стилістиці – фігура, яку називають “антифразис”, коли вимовлювання набуває в контексті протилежного значення. Іронія – це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою” [6, С.321].

Оригінальне розуміння іронії було на Україні. Теорія іронії розроблялась викладачами поетик Києво-Могилянської академії (В.Новицький, Тихін Олександрович, Йоасаф Кроковський, Стефан Яворський, Лаврентій Горка, Георгій Кониський, Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський та ін.). У творах XVII - XVIII ст. розвивається її особлива форма – самоіронія, самонасмішка.

Іронія–запитання – улюблений прийом Г.Сковороди. В Україні розвивалася концепція заперечної іронії (І.Котляревський, А.Метлинський, М.Костомаров). Особлива заслуга в осмисленні іронії в художній практиці належить Т.Шевченку. Франкову іронію можна назвати холодною, крижаною (Р.Гром’як). Українська література ХХ ст. (М.Хвильовий, В.Еллан (Блакитний), Остап Вишня, М.Куліш, П.Загребельний, Є.Дудар, О.Чорногуз, Ю.Андрухович) розвиває іронію, характерну для літератури ХІХ ст., так звану “епічну іронію” (Т.Манн). Іронія як “об’єктивна суб’єктивність” виявляється в



романах “Левине серце”, “Гола душа” П.Загребельного, “Позичений чоловік”, “Парад планет” Є.Гуцала, “Аристократ із Вапнярки”, “Претендент на папаху” О.Чорногуза, у творах Ю.Андруховича, Є.Дударя. Іронія є часто єдиною формою вільного погляду на світ і на героя.

Іронія сприймається в контексті як невідповідність між прямим змістом висловлювання і його справжнім значенням, яке приховується автором, але, незважаючи на це, легко вгадується.

Вчений Я.Ельсберг у праці «Вопросы теории сатиры» [11] виділяє певні риси сатиричного характеру. До них належать *закостенілість, змертвіння, тваринність, духовна бідність, безликість* і т. п. – все те, що чуже живій людині. Сатиричний характер до того ж не здатен до всебічного розвитку. За допомогою засобів комічного “авторська думка наповнюється щоразу новою інформацією, новою трактовкою теми. Обрана форма осмислення соціальних суперечностей створює особливу інтелектуально-емоційну напругу, що відкриває новий ракурс бачення назрілих соціальних проблем у світлі авторського ідеалу”[11, с.102].

У книзі Д.С. Лихачова, О.М.Панченка, Н.В.Понирка “Сміх у Давній Русі” [5] досліджується специфіка сміхової культури Давньої Русі. Три її розділи – “Сміх як світогляд”, “Сміх як видовище”, “Святочний та масляничний сміх” розглядають сутність такого складного явища культури, як юродство, демократизм сміху, його роль у житті суспільства допетровської епохи, індивідуальні особливості сміху Івана Грозного (рольова функція, у своїх творах входив у “самопринижувальну” роль, елементи травестійного мистецтва), протопопа Аввакума (сміх як світогляд, чітка життєва позиція: “Так мне надобе себя поупасти, чтобы в гордость не войти”), а також розглядаються функції сміху.

Функції комічного розглянув у “Естетиці” Ю.Борев [2]. Учений виділяє такі характеристичні ознаки комічного:

1. Комічне завжди знаходиться не в об’єкті сміху, а суб’єкті (того, хто сприймає комічне). До речі, зауважує вчений, людське суспільство – справжнє царство комедії, так само як і трагедії.

2. Комічне завжди об'єктивна суспільна цінність явища. Комічне смішне, але не все смішне комічне.

3. Комізм соціальний своєю об'єктивною стороною (особливості предмета) і своєю суб'єктивною рисою (характер сприйняття).

4. Сутність комічного – в протиріччі. Комізм – результат контрасту, розладу, протистояння: гидкого – гарному (Аристотель), низького– високому (І.Кант), безглузлого – поміркованому (Жан Поль, А.Шопенгауер), безкінечної зумовленості – безкінечній вседозволеності (Ф.Шеллінг), автоматичного – живому (А.Бергсон), неправдивого – істинному (Гегель), нищесереднього– вищесередньому (Н.Гартман).

Краще зрозуміти сутність комічного допомагає античний міф про Парменіска. Одного разу, дуже злякавшись, ця людина втратила здатність сміятися і дуже страждала від цього. Парменіск звернувся за допомогою до Дельфійського оракула. Той порадив йому пошукати зображення Латони, матері Аполлона. Парменіск чекав побачити статую прекрасної жінки, але замість цього йому був показаний... чурбан. І Парменіск розсміявся!

Цей міф сповнений багатим теоретико-естетичним змістом. Сміх Парменіска був викликаний неспіввіднесеністю між тим, що він чекав побачити, і тим, що він несподівано побачив в дійсності. Ця несподіваність тут допомогла Парменіску активно протиставити у своїй свідомості високий естетичний ідеал (уявлення про красу матері Аполлона – Латони), явищу, яке, претендуючи на ідеальність, далеко не відповідає ідеалу.

Життєстверджуючий, життєтворящий, радісний, веселий аспект комічного в усій його історичній, світоглядній і естетичній значущості переконливо досліджений у книзі М.Бахтіна “Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу” [1].

Комедійно-святкове, неофіційне життя суспільства – **карнавал** несе і виражає народну сміхову культуру, втілює в себе ідеал вселенського оновлення. В цьому радісному життєствердженні і оновленні – один з важливих принципів естетики комічного. Сміх не тільки бичує недосконалість світу,

але і, омивши світ свіжою емоціональною хвилею радості, перетворює і оновлює його. Майже чверть життя (до трьох місяців на рік) люди середньовічної Європи віддавали карнавалу. Народне святково-сміхове світосприйняття компенсувало пригнічуючу серйозність і однобічність офіційної релігійно-державної ідеології.

М.Бахтін дав виразну характеристику карнавалу: "Карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів... Карнавал не споглядають, - у ньому *живуть*, і живуть *всі*, тому що за своєю ідеєю він *всенародний* Поки відбувається карнавал, ні для кого немає іншого життя, окрім карнавального. Від цього нікуди не дітися, бо карнавал не знає просторових меж. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної *свободи*. Карнавал має вселенський характер, це особливий стан світу, його відродження і оновлення, *до якого всі причетні*" [1, с.10].

Блазень (шут - рос.) – герой карнавалу, його представник. Блазні були комічними акторами-імпровізаторами, для яких сцена – увесь світ, а комедійне дійство - саме життя. Вони жили, не виходячи з комедійного образу, їх роль і їхня особистість співпадали. Вони – мистецтво, що стало життям, і життя, підняте до мистецтва. Блазень – амфібія, яка одразу існує у двох сферах – реальній та ідеальній.

Стихія народно-святкового, "карнавального" сміху вирувала не тільки на міському майдані, але й вривалася в літературу, де найбільший відгук знайшла в жанрі *пародії*.

Людина є мірою усіх цінностей. Її фізична природа, що приймається без усякого священництва, її природний стан і потреби – ось міра усіх цінностей. Ця природа повністю може виявитися лишень в життєрадісному і щирому *карнавальному сміхові*.

Аналізуючи особливості карнавального сміху, М.Бахтін відмічав, що він, перш за все, *всенародний і святковий*. Далі – він *універсальний* (тобто спрямований на все і всіх): увесь світ постає у своєму сміховому аспекті, у своїй веселій відносності. Цей сміх має властивість одночасно заперечувати і стверджувати, висміювати і підносити. "Чистий сатирик, що знає тільки негативний сміх, ставить себе поза висміюваним

явищем, протиставляючи себе йому, - цим руйнуючи цілісність сміхового аспекту світу, смішне (негативне) стає приватним явищем” [1, с.15 - 16].

Усякий комедійний сміх (народно-святковий чи сатиричний) тяжіє до колективності, і всенародність карнавального сміху лише вищий і найбільш повний прояв загальних принципів комічного, які протягом історичного розвитку розчленовуються в окремі самостійні види комічного.

Багатозначність відтінків сміху (карнавальний сміх, гумор, сатира, жарт, насмішка, каламбур) відбиває естетичне багатство дійсності. Форми і міра комічного визначаються і об’єктивними особливостями предмета, і ідейно-естетичними принципами художника, його ставленням до об’єкта, а також національними особливостями та характером розвитку загальної естетичної культури того чи іншого народу.

Сатирико-гумористична література виникла на Україні в переломний період другої половини XVI ст. як вияв і засіб ідеологічної боротьби проти шляхетсько-католицької експансії Речі Посполитої, що прибрала до рук віковічні українські землі і поставила своєю стратегічною метою жорстоке пригнічення українського народу, винищення його матеріальної і духовної культури, віри, звичаїв, мови, щоби “на Русі не було русі” [7, с.475].

Давня українська сатира, що відтворювала живу реальну дійсність, була носієм демократично-гуманістичних ідеалів і зіграла серйозну роль в загостренні соціальної і пробудженні національної свідомості українського народу. Вона сформувала викривально-полемічну літературу на Україні. Сатира і гумор української прози XVI – XVIII ст. відрізняється надзвичайною емоційністю, яскравою і гострою образністю, неповторними неологізмами, виразними епітетами і т. д. Образна система “книжної” сатири тяжіє до народно-фольклорної української традиції. Ідеї, теми, образи були підхоплені і розвинені новою українською літературою, в царині якої видатне місце належить І.С.Нечую-Левицькому. “Дотепний гумор і дошкульна сатира, - справедливо зауважує Леонід Махновець, - належать до тих духовних витворів, які ніколи і ніде не старіють.

Український народ здавна і по праву славиться своїм гумором. З найдревніших віків веселе слово і жартівлива дія супроводили його численні обряди і свята – народження дитини і весілля молодих, коляду і маслянну, купала і похорон мух. “Скомрахи” та “ігреці”... були на Русі всюди жаданими гістьми.

Гумор допомагав жити і боротись, переносити злигодні і нещастя, скрашував людське існування. Творець і найвищий цінитель справді прекрасного, народ-оптиміст розсипав свій гумор у дотепних слівцях-епітетах, в неперекладних фразеологічних зворотах, у крилатих прислів'ях і приказках, у піснях, легендах, оповіданнях, драматичних дійствах. Із своєрідних драматичних дійств народного характеру – інтермедій – починається, зокрема, й історія української комедії” [3, с.5 - 6].

Характерною особливістю творчої індивідуальності І.С.Нечуя-Левицького є органічне поєднання тонкого ліризму і винятково дотепного гумору. Письменник м'які, пастельні описи української природи змінював непривабливими картинами сварок, бійок, зображенням “ідіотизму” патріархального побуту, першопричиною якого була система суспільних відносин пореформеного часу.

За авторитетним свідченням Н.Є.Крутікової, гумор І.Левицького являє одну з найсильніших, найцікавіших і найяскравіших особливостей його таланту.

Дослідниця звернула увагу на характерні особливості гумору письменника, підкресливши, що він обертається сумною стороною, в ньому чути відголоски “сміху крізь сльози”, бо автор не тільки сміється над героями, а й жаліє їх, співчуває їх долі.

Гумор І.С.Нечуя-Левицького має безсумнівну життєву, реальну основу, але він також тісно пов'язаний з фольклором і з літературною традицією. Це підкреслюють усі дослідники творчості письменника.

І.С.Нечуй-Левицький неодноразово висловлював свою переконаність у тому, що схильність до жартів та гумору - це одна з національних рис, притаманних українському народові, і що ця відмітна і відмінна риса народної психіки наклала свій відбиток на усну народну творчість і на українську літературу.

Зокрема специфіку української поезії порівняно з поезією інших народів він вбачав у “багатстві сатиричної й гумористичної поезії жартів та сміху”. На думку І.С.Нечуя-Левицького, найбільш яскравими виразниками народного гумору були І.П. Котляревський та М.В. Гоголь.

Таким чином, сам письменник засвідчував, що витoki його сатири й гумору - у невичерпній гумористичній творчості українського народу і в глибоких надрах традицій української (І.П. Котляревський, Г.Ф. Квітка-Основ'яненко, М.В. Гоголь та його школа) літератури.

Про творчість І.С.Нечуя-Левицького написано багато. Проте майже всі ці дослідження літературного характеру. Правда, в них не залишено поза увагою і мову творів. Та все ж мовний “механізм” гумору й сатири, на наш погляд, не вивчений; не з'ясовано, які саме “деталі “ цього мовного механізму викрешують іскрометний сміх його творів, котрі, за І.Я.Франком , “належать до найкращих оздоб українського письменства”. Та, на жаль, у наукових працях про майстерність митця натрапляємо на термінологічні неточності, а то й на помилки. І досі не має надійних критеріїв, щоб оцінити класичний зразок класичної гумористичної літератури.

Арсенал гумористичних засобів письменника надзвичайно різноманітний. Але їх можна звести до трьох найтипівіших, найпоширеніших груп (за О.Чехівським [10]).

#### 1. *Ситуаційні* засоби гумору.

При ситуаційному комізмі смішним є передусім сам зміст події, ситуації, у яку потрапляють персонажі твору, а не слова, якими ці ситуації передаються. Справді, самі гумористичні ситуації, у яких опиняються герої творів І.С.Нечуя-Левицького, допомагають авторові реалістично показати їх (героїв), як дрібних і дріб'язкових власників, висміяти їхній індивідуалізм, забобонність, заздрість, взаємну ворожнечу. Такі комічні сценки - невід'ємний компонент гумористичних творів письменника.

#### 2. *Власне мовні* засоби гумору.

У цих випадках комічний ефект досягається суто мовними прийомами комізму. Найхарактернішими з них є такі:

##### а) гумористичні порівняння.

За взірць літературної мови, вважав І.С.Нечуй-Левицький, потрібно брати мову звичайної “сільської баби з її синтаксисом”.

Гумористичні порівняння допомагають показати на прикладі однієї родини життя всього українського пореформеного селянства. Природа сміху повісті “Кайдашева сім’я” надзвичайно багатогранна. Сміх тут буває різного діапазону, від жартівливо-безтурботного до сумного й навіть печального (“сміху крізь сльози”). І.С.Нечуй-Левицький - митець йшов від реального життя, від традиції народної гумористики, від усномовної практики, де порівняння - один з найпоширеніших тропів;

б) гумористичні епітети. Впадає в око такий прийом використання гумористичних епітетів: автор “нагнітає” їх і поєднує з іншими видами тропів - гумористичними порівняннями, гумористичними метафорами, чим інтенсифікує комізм висловлювання;

в) гумористично забарвлені синоніми. Часто ці синоніми ампліфіковані, завдяки чому посилюється сатирично-гумористична експресія;

г) прихована антонімія. Прийом прихованої антонімії, або антонімічної іронії, використовується для індивідуалізації мовної партії героїв твору, коли уживані ним “солодкі” слова мають протилежне значення, виражають негативне ставлення героя до співрозмовника;

д) гумористичні метафори;

е) гумористичні евфемізми;

є) літоти;

ж) гіперболи;

з) жартівливі прислів’я та приказки;

и) алогізми;

і) характерні слівця у мовних партіях персонажів;

ї) слова з демінутивними суфіксами як засіб негативної характеристики;

й) слова з суфіксами згрублості;

к) жартівливі пісні як засіб посилення комізму;

л) фігура умовчання.

Таким чином, власне мовні засоби комізму досить різноманітні й ефективні.

3. *Мовно-ситуаційні* засоби гумору. При застосуванні цього прийому сміх виникає внаслідок взаємодії комічної ситуації і гумористичних мовних одиниць.

Так, пригоди п'яного Кайдаша, коли він не може знайти дверей, повернувшись пізно ввечері з шинку ("Жінко! Де ти, у вражого сина, діла двері!?!") може викликати доброзичливий сміх, а його нагла смерть – гіркий усміх крізь сльози.

Дотепні прислів'я, приказки, порівняння, колоритні вислови, брутальна лайка, експресивно забарвлені діалоги, які вміло поєднуються автором з комічними ситуаціями, не лише викрешують сміх так, що "аж іскри сипляться", а й засуджують порушення традицій і споконвічних етичних норм української родини.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная лит., 1990. – 543 с.

2. Боров Ю.Б. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.

3. Давній гумор і сатира ХІХ ст. – К.: Держлітвидав 1959 / Упор. і вступ. ст. Л.С.Махновця. – 495 с.

4. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. – К.: Наукова думка, 1965. – 324 с.

5. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

6. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.

7. Махновець Леонід. Сатира і гумор української прози ХVІ – ХVІІІ ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 479 с.

8. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.



9. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв.- К.: “Правда Ярославичів”, 1997.- 448 с.

10. Чехівський О.О. І. Нечуй-Левицький – гуморист // Українська мова і література в школі. – 1988. - №10, - С. 65 – 67.

11. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. - М.: Гослитиздат, 1957. – 221 с.

#### ХУДОЖНІ ТВОРИ

Нечуй-Левицький І.С. Твори в двох томах.: Т.1 - Т.2. - К.: Наукова думка, 1985 - 1986.

**ББК 83.001.7**

*Елеонора ШЕСТАКОВА,  
доктор філологічних наук Донецького  
національного університету*

#### **«ДИКИЙ СТАН СЛОВЕСНОСТІ»: ПРОБЛЕМА ЖУРНАЛІЗМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Питання про буття й долю словесності в епоху Нового й новітнього часу – одне зі складних, невичерпних питань, яке настійно й цілеспрямовано турбує гуманітаріїв, що репрезентують як різні сфери знання, (такі як філологія, філософія, соціологія, історія, культурологія) так і різні школи, течії, напрямки. Напевно, без перебільшення можна сказати, що словесність є однією з напружених ціннісних значенневих подій Нової й новітньої культури, актуалізованих насамперед *розпадом цілісності сприйняття* (Т.Еліот), кардинальними революційними трансформаціями в субстанціальних основах і властивостях світогляду, світосприймання. Своєрідне відкриття Новим часом словесності, як особливого семантичного простору існування світу, особистості, мови, є значущим не тільки в галузі суто словесної свідомості. Відкриття, точніше, народження в новій якості словесності на початку Нового часу – це те, що визначить багато явищ і процесів у культурі Нового й

новітнього часу. Становлення неklasичного типу культурної свідомості, зумовлене цілим рядом причин і чинників, серед яких неможливо виділяти домінуючі, все-таки багато в чому визначено розвитком словесної свідомості як цілісності. Не випадково наприкінці ХХ ст. мова, слово, словесність перетворюються на активних культурних героїв.

Культурна ситуація, породжена Новим часом, протягом ХХ ст. набула особливої сили, динамічно розвивається і досі створює нові типи та види словесності. Дослідники, які представляють різні школи та напрями сучасної гуманітарної науки, це і філологи, і філософи, і культурологи, розглядаючи загальні проблеми буття словесності, зазначають, по-перше, наполегливе переміщення змістової напруги всередину мови, коли формування та здійснення образу світу й людини відбувається насамперед у мові та спостерігається певного роду «зрощення» слів і життя; по-друге, глибоку кризу естетичного, зокрема художньої словесності, та становлення нової культурної парадигми, де провідну роль відіграє слово (ансамбль знаків), принципово змінене стосовно класичної культурної ситуації. Водночас сучасні учені вважають, що такі процеси складні, довготривалі й еволюційні.

На цьому, здавалось би, не варто було особливо зупинятися, якби в новоевропейській словесності все частіше й настійніше не з'являлися своєрідні явища, які з великими труднощами можливо з'ясувати з традиційної позиції художнього й естетичного (різноманітні жанрові вияви нарисів, есе, мемуари, щоденники, документальна, історична проза, автобіографічна література, дорожні нотатки, зорова поезія, конвенціональна поезія, різні модифікації реалізму і т. ін.). Утім, ці явища, безумовно, належать до семантичного простору словесності як такої. Їхня активізація інтерпретується по-різному, проте, передусім, ідеєю загальної кризи словесно-культурної свідомості, проблематизацією понять художнього та естетичного.

У той же час реальний стан словесності демонструє інше: всупереч всім прогнозам – розвиток літератури, передусім художньої. Саме тому потрібно з'ясувати субстанціальну сутність того зламу, який відбувся на початку Нового часу і

зумовив нову сутність і нове розуміння літератури, а також розібратися у природі межових явищ, які все активніше пересуваються з маргінальних позицій до центру, займають провідні місця у семантичному просторі словесності. Крім того, треба з'ясувати, якими загальними внутрішніми тенденціями та особливостями становлення і розвитку словесності Нового часу зумовлюється саме таке сприйняття її сутності.

У широкому, узагальненому розумінні ці тенденції переосмислення сутності словесно-культурного мислення можна означити як проблему зміни класичної, словесно-писемної, парадигми й формування нової, аудіовізуальної, парадигми культури, де провідну роль відіграє не слово, а ансамбль знаків і де писемність піддається сумніву. Актуалізація цієї проблеми відбувається щодо розуміння писемності як того, що давно й могутньо *нав'язує себе світу й керує в межах єдиного порядку* (Ж. Деріда).

Природно, що втрата словом пріоритетних позицій, яка все більше відчувається й усвідомлюється в Новий час, активізація й зміцнення способів і засобів комунікації, що вважалися тривалий час маргінальними, прагнення до ствердження поліглотності культури, рівноцінності всіх мов культури, не могло не привести до ряду вкрай важливих трансформацій і зламів. Причому і в самій культурі як цілісності, і в різних її сферах та галузях. Насамперед словесності, як тієї сфери, де мовна свідомість одержала найбільш глибокий і всебічний розвиток. Це - з одного боку. З іншого боку, ряд кардинальних змін, що відбуваються безпосередньо в словесності, сполучених із трансформаціями словесної свідомості, оголює проблему множинності різних типів слова, які активно взаємокоригують, що й прояснює певний аномальний стан та активізує дію проміжних територій, як їх позначає Я. Мукаржовський.

І для цього потрібно пригадати, що подібні дослідницькі настрої були характерні вже й для першої третини ХХ ст. і виявлялися у багатьох літературознавців. Наприклад, це не лише Я. Мукаржовський, а і його сучасник, французький літературознавець Ж. Полан. Саме він одним із перших активно, цілеспрямовано та обгрунтовано заговорив про особливу роль

журналізму для долі художньої словесності Нового часу, заклавши тим самим підґрунтя для журналістського, мас-медійного, комунікативістського (зараз ще не усталилася понятійно-термінологічна база) підходу в літературознавстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. «Критична думка, – за Ж. Поланом, – вільна зробитися історичною або психологічною. Тим часом слідом за твором від нас вислизає автор, а слідом за автором – людина» [3, с.36]. А вже після книги Ж. Полана, яка справила враження на інтелектуальну еліту, М. Бланшо все гостріше відчув та умотивував не лише присутність, але й серйозний прихід газетності, журналізму, їхній відвертий та наполегливий вплив на всю художню творчість, художню літературу.

Вже наприкінці ХХ ст. про це почнуть активно писати майже всі дослідники, які так чи інакше торкаються питання співвідношення, співіснування художнього та нехудожнього типів словесності. Наприклад, А. Компаньон: «Між рекламним слоганом і сонетом Шекспіра немає розбіжності за природою – тільки за складністю» [5, с.53] або «Реклама – це верх літературності, що якимось не дуже нас улаштовує» [3, с.50]. П. де Ман: «Ми повинні самі читати картини», твори мистецтва, а «не уявляти значення» [6]. Ю. Кристева, зіштовхнувшись і переживши у власних працях нові шляхи говоріння, коли, зокрема, зливається художнє, наукове, публіцистичне, психоаналітичне, ставить під сумнів авторитетність мистецтва слова в Новий і новітній час. У праці «Сили жаху: есе про відразу» вона пише про те, що смерть стає головним охоронцем, захисником усього, і «захист зводить рахунки з ганебним, збудливим смыслом самого факту існування сучасної літератури, підвищеної до святості, що виявляється неповноцінною в цій своїй спеціалізації» [7, с.52]. Природно, що смерть розуміється дослідницею не в буквальному значенні, а як відчуття принципової новизни стану. І тільки «смерть наводить порядок у нашому сучасному світі. Очищаючи літературу (і нас від неї), вона стає складовою нашої світської релігійності» [7, с.52-53]. І в цьому вони особливо близькі до думки Ж. Полана про те, що сучасна словесність перебуває в невизначеному стані, але

«хвороба літератури, зрештою, була б дрібницею, якби вона не виявила хронічної хвороби вираження» [3, с.37].

При цьому не останню роль у створенні подібного роду дослідницьких настроїв, поряд із традиційно зумовленими культурними, соціально-економічними, естетичними, гносеологічними, релігійними й морально-етичними кардинальними зламами й перебудовами Нового часу, відіграє все більш історіо-, фактоцентричне мас-медійне слово, яке все більше укорінюється, й реакція (свідома або ж інтуїтивна) на нього як самих художників, так і дослідників. Журналізм поступово стає одним із неусвідомлюваних ціннісних способів вибудовування не тільки художнього твору, але й наукового, проникаючи на територію літературознавства, філософії, особливо західноєвропейських і американських шкіл, напрямків, течій.

Як уже відзначалося, Ж. Полан ще в роботі 1941 р. «Тарбські квіти, або Терор у красному письменстві» подібний інтелектуальний й художньо-естетичний стан сучасної культури, у якій до останньої значенневої межі проблематизована сутність і влада слова, не лише поетичного, але, в тому числі, повсякденного, загальнозначущого, визначив відверто й нещадно. Причому стосовно всього: і дослідника, і літератури, і читача, і мови, і культури, а головне – самої словесності. І, що показово, виразив це теж із певною белетризацією й риторичністю, які згодом, у тому числі не без впливу Ж. Полана, будуть характерні для західноєвропейського літературознавства.

Перший же розділ книги – «Словесність у дикому стані» – закінчується наступним твердженням, що балансує на грані строгої науковості й відвертої публіцистичності: «Врешті-решт ми перестали розуміти, що ж нам *треба* (курсив автора. – Е. Ш.) від літератури: виявилися перед нею без захисту, без методу, зовсім спантелившись» [3, с.30]. І це не випадкове балансування, бажання знайти легку, помітну, швидко запам'ятовувану форму складним, глибоким думкам про буття словесності. По-перше, це навмисний прийом, заснований на гротеску, перебільшеній риторичності й емоційності. І, по-друге, споконвічне прагнення прояснити, через своєрідну стилістичну гру, імпліцитне введення двох типів дискурсів (наукового й публі-

цистичного): що значить словесність у дикому стані і чому вона виявилася саме в такому стані. При цьому журналістський тип слова відіграє не допоміжну роль, а є тим фактором, стрімкий розвиток якого позначився на словесності.

Дикий стан словесності – це стан внутрішньої невизначеності, розфокусованості творів словесності, що втратила єдиний центр: власне художній тип слова. Адже «зрештою, немає нічого, що не було б шкереберть у нашій словесності, яка позбавлена пам'яті й немов перебуває в дикому стані» [3, с.33]. Дикий стан словесності – це стан, коли література повинна уникати літературності й боятися загальних місць, а також поетичності типу *води, скакун, ніжні пальці, дорогоцінні камені*, і журналізму, що самодостатній незаперечністю, непереборністю факту, правди життя, точності спостереження, відмови від поетичності в ім'я повсякденної мови. Врешті-решт «ми бажали порвати з надто умовною мовою й ось виявилися близькі до розриву з мовою людською» [3, с.45]. Неосмислена, залишена без нагляду взаємодія художньої й журналістської основ багато в чому й створює стан дикості в сучасній словесності. Виникнення журналізму в словесності, його проникнення в усі її сфери й зміцнення, саморозвиток у просторі словесності – ось те коло проблем, що досліджує Ж. Полан, коли розглядає специфіку словесності Нового часу.

Через свідоме оголення різнорідних начал у семантичному просторі словесності, що було прийнято позначати як витончена, художня словесність, Ж. Полан прагне продемонструвати те нове й ще не зовсім осмислене у своїй сутності, що стає очевидним і безперечно дійсним у стані словесності. Причому тільки новоєвропейської словесності, на чому постійно робляться акценти. Для Ж. Полана вже очевидно, що саме у XVIII ст., незважаючи на те, що література тільки починає проникати на територію журналів, а журналістика ще не зовсім виділилася в культурній суспільній свідомості з літературного ремесла, бере джерела ця насущна, особливо для сучасності XX ст., проблема. Ж. Полан пише про те, що вона була позначена ще Сент-Бьовом як «завдання виділити із числа письменників, прив'язаних до якої-небудь глибокої думки, тих,

які віддаються у своїх творах «турботі про чисту й просту риторичку» [3, с.69]. І з тих пір ця проблема значеннєвого буття слова й твору художньої літератури, а також ізоморфних їм явищ словесності стала як непереборний факт, що вимагає глибокого осмислення. Уже в XIX ст., не говорячи про XX ст., це прагнення до внутрішнього глибинного субстанціального, естетичного розрізнення й обґрунтування значеннєвого буття власне творів словесності приведе до двох, на думку Ж. Полана, важливих наслідків для долі літератури, літературознавства й, можна сказати, філології в цілому.

По-перше, «наша література не вимагала б так наполегливо сенсаційності, надмірної зайвості, зухвалості, якби не хотіла нас змусити забути про те, що вона – література, що користується словами й фразами» [3, с.64]. Дослідник навмисно перебільшує, масштабує специфічні моменти буття словесності масової комунікації (емоційні перебільшення, сенсаційність, прагнення віддати прерогативу факту, події, а не літературності) і демонструє їхню наявність і активізацію в художній словесності. Ці моменти не виступають показником непрофесіоналізму, занепаду, кризи художньої літератури, як могло здатися на перший погляд. Особливо якщо врахувати при цьому визначення стану словесності, що дає Ж. Полан, – дика. Ці моменти є значущими й ціннісно непереборними в існуванні, розвитку художньої літератури. І дикість – це багато в чому неусвідомлення подібного роду поліцентричного (художнього й журналістського) стану словесності. І літературі наполегливо знадобилася внутрішня мужність у переосмисленні, ревізії того, що тривалий час було самоочевидним і самодостатнім для існування красного письменства.

По-друге, це розрізнення за принципом *зловживання риторикою*. І це не стільки проблема кліше, гучних слів, загальних місць, усіляких хитрувань мови, загальномовних ігор, тобто явної відсутності власне письменницької майстерності, художнього смаку, такту, стилю, як може здатися на перший погляд. Зловживання риторикою – це скоріше внутрішні глибинні диференціація, самодиференціація, самовизначення, самосприйняття письменників і актуалізація цілого твору щодо журналістського у своїй основі принципу *привабливості*

*правдоподібності*. Риторичність і правдоподібність, як це не парадоксально на перший погляд, правомірним чином проблематизують сутність словесності, виявляють у ній уже міцно вкорінене те, що власне до художньої літератури й не має ніякого відношення. Це журналістський тип твору. І головне, що риторичність і привабливість правдоподібності – «цей аргумент діє не тільки в літературі. Він загальноприйнятий, популярний» [3, с.70]. Крім усього іншого, він цілеспрямовано «утворює полемічний елемент у літературі» [3, с.70] і робить украй очевидним наступний момент буття твору словесності, який вже не можна не брати до уваги. «Немає ні журналу, ні газети, які не пропонували б своєму читачеві раз на тиждень відокремити «зерно змісту» від «лушпайки слів». Або не зітхали б над війною або миром, виборами або безробіттям. «Слова! Слова!». Гамлет став журналістом» [3, с.70]. Причому це не девальвація цінностей і сутності літератури в складний період культури, а прагнення продемонструвати сутність сучасної словесності, що не може не реагувати на свою внутрішню множинність, на присутність декількох рівнозначних і рівноправних засад.

Ж. Полан намічає наступні шляхи реалізації сучасної словесності, що створюється рівноправними типами слова і не може не враховувати інтенції й значущість різних типів слова. З одного боку, у художньому творі «помалу підозрілим стає кожне слово, якщо воно було використане; кожне міркування, якщо тільки своєю ясністю воно зобов'язане загальному місцю» [3, с.48]. Це явне коригування художньої словесності з журналістським типом словесності: для нього характерна пристрась до кліше, загальних місць, риторичних прийомів і в той же час прагнення уникнути стереотипності, безглуздої повторюваності, «лушпайки» слів і смислів. Але з іншого боку, є й інший, або як його визначає Ж. Полан, таємний плін літератури. Це з нього, «хоча він і таємний, вийшли найжиттєздатніші твори наших днів, він жадає від поета відкриття за допомогою якоїсь алхімії *іншого* (курсив автора. – Е.Ш.) синтаксису, нової граматики й навіть невідомих раніше слів, у яких живе первозданність і невідомий мені втрачений зв'язок мови зі світом речей» [3, с.48]. Як приклади художників, що творять у руслі цього таємного плину літератури,



називаються імена й відкриття Рембо, Аполлінера, Джойса. А в якості надмірно перебільшеної, спеціально умовно виділеної, ніби схопленої в «відстороненості», сутності й способу створення поетичного твору відчувається традиція, що йде ще від романтизму. Тут сформульована та сама, неодноразово обґрунтована проблема алхімії, деміургічного статусу художника, проникнення ним у сакральну сферу творчості.

Однак показово, що Ж. Полан ніби саркастично й зі здивуванням помічає, звертаючись до Бальзака, Стендаля, Золя: «Ми бачимо романіста, якого так ваблять і захоплюють істина, факти, спостереження, що він забуває про те, що пише: «У мене немає ні дециці стилю, – говорить Стендаль або Золя. – Тільки речі мене ваблять, і я їм корюся. Я сказав *страшне нещастя, похиле чоло, затаєне переживання* (курсив автора. – Е. Ш.)? Чи можу я щось змінити? Це факт. Мова йде про чоло, що похилене; про переживання, що затаєне» [3, с.50]. І знову як об'єкт критичного розбору виступають моменти, що явно характеризують буття журналістських творів: пріоритетність факту, історичної реальності, життєвої правдоподібності, документалізму, відмова від вимислу. Тут інший, нелінійний підхід до руху художньої словесності, зміни художньо-естетичних етапів (романтизм – реалізм – модернізм). Ж. Полан прагне вловити й охарактеризувати цілісність новоєвропейської літератури через сутність твору. Саме тому аналогічно відбувається розгортання думки, і коли дослідник говорить про Рембо, Нерваля, Рамю, сюрреалістів, постійно підкреслюючи: «Реалізм, сюрреалізм тут [у сучасності] в однакових умовах. Обоє зводять у ранг закону дивну систему виправдання. Тільки в одному випадку письменник самоосувається перед людським свідченням, а в іншому – перед свідченням надлюдським» [3, с.50]. Значущим є саме внутрішня диференціація словесності, орієнтована на різні субстанціальні основи – вище, деміургічне й по-людському обмежене.

Ж. Полан зумів уловити субстанціальні основи різного типу слова, які вже осмислено рівноправні у своєму існуванні й споконвічно розрізняються щодо вищих онтологічних основ і їхніх виявів у творах словесності. Ж. Полан постійно й настійно підкреслює внутрішньо суперечливу єдність словесності, що

реалізується через її подвійність. Два самостійних вияви буття словесності – це визнання генетичної, субстанціональної, культурно-історичної, естетичної, когнітивної суверенності словесності масової комунікації, її творів і не стільки в реальному русі культури. Але, що більш важливо, визнання й закріплення цієї самостійності в реальному розвитку й існуванні словесності, коли літературність і журналізм перебувають у рівних онтологічних, естетичних, когнітивних, а не тільки аксіологічних позиціях і усередині твору, і в типі творчої свідомості. Одним з головних висновків з цього стану є думка, яку Ж. Полан сформулював у такий спосіб: у сучасності шлях словесності коливається між журналістом і медіумом.

Поступово у багатьох дослідників виникає настійне питання про розрізнення у сфері словесності, а якщо бути більш точним, в естетичній реальності твору двох провідних моментів. Власне художньо-літературних, що зберігають, підтримують й розвивають пам'ять про вищу, позачасову основу, та літературно-риторичних, натуралістичних, врешті-решт таких, що перебувають не під владою слів, а таких, що з *холодним розрахунком користуються ними* (Ж. Полан). Ця остання (реалістична література, або краще сказати, традиція) показує «неможливість «правди в словесності», що, до їхньої честі, усвідомили символісти і якою повинна перейнятися насамперед будь-яка думка про літературу» [8, т.1, с.245]. Отже, гранично важливе субстанціональне розрізнення творів художньої та масмедійної словесності й розуміння того, що було позначено як хвороба вираження й дикий стан словесності (Ж. Полан), а наприкінці століття усвідомлене як *ідолопоклонство* (Ж. Женетт). Сучасній літературі необхідно перебороти «всі види літературного *ідолопоклонства*, яким XIX століття надали грізну силу помилкової природи» [8, т.1, с.244]. А в числі перших, провідних видів літературного ідолопоклонства називаються ті, які явно коригують з раціонально-інформаційними настановами об'єктивного безпристрасного факту, тобто з журналізмом у його традиційному розумінні. Більш того, вони виступають реакцією на самостійний, іноприродний, чужий початок у онтологічних, субстанціональних, естетичних основах художнього літературного твору й

літературної творчості. Це вічна реалістична ілюзія, що прийняла вид і форму досягнутої правдоподібності, засилля повсякденної свідомості, риторичності, полону фактом, дійсністю в неопрацьованому вигляді, *сирою, пересічною* реальністю, історичністю, безпосереднім спостереженням, відтворенням, натуралістичним копіюванням усього цього в реальність твору словесності.

Таким чином, у літературознавчих працях усе наполегливіше відчувається реакція на теперішній час. Це тотальна прерогатива правди, зрізу життя на всіх рівнях твору, стереотипність, загальні місця, повсякденна тривіальна мова, повсякденні значення, позбавленість справжніх вищих онтологічних, сакральних підстав і цінностей, націленість винятково на факт, спостереження, істинність, цінності й інтереси сучасного моменту, історії. І тут уже не виробляється аксіологічна диференціація за принципом значуще / вторинне, дійсне / кон'юнктурне, високе / низьке, варте уваги / минуше, а інтерес спрямований на розрізнення, на іншість слова й світу твору.

У сфері гуманітарних наук з 60-х рр. починають відбуватися помітні зміни дослідницьких інтересів у цій галузі, які пов'язані передусім зі зв'язком, спільним та відмінним у методологічних, методичних підходах до аналізу й інтерпретації різних типів творів. Тут мається на увазі зіставлення наочно журналістських, ширше – мас-медійних творів з суто художньо-словесними. Журналізм у літературознавстві та для літературознавства все більше виступає як самостійний, вагомий фактор або навіть метод дослідження. Знову, після робіт 20-30-х рр. ХХ ст. С. Ейзенштейна, А. Курса, Дз. Вертова, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Р. Якобсона, Б. Ейхенбаума, актуальною стає багатоаспектна проблема кінематографії, що розуміється як ще один вид мистецтва. І тут насамперед необхідно назвати суто теоретичні дослідження К. Метца, А. Мачерета, Е. Базена, Ж. Мітри, П. Пазоліні, С. Уорта, У. Еко, Ю. Лотмана, Ю. Цив'яна, які дотепер впливають на сучасні вишукування в царині теорії й історії не тільки кінематографа як мистецтва і явища культури, але й масової комунікації. Проблеми аудіовізуальних текстів, як правило, розглядаються зі

структурно-семіотичних методологічних позицій. Аналогічні принципи властиві й тартуській семіотичній школі, а також окремим працям українських дослідників. При цьому виробилося стабільне коло тем і проблем, що є пріоритетними в даній сфері й стосуються проблем загальної поетики. По-перше, з'ясування сутності аудіовізуальної комунікації як специфічного різновиду комунікації. По-друге, виявлення й аналіз кіномови: її елементів, рівнів членування, функціонування, співвідношення й відповідності з природною мовою; особливостей виразності, природи, етапів і тенденцій формування. По-третє, розробка власне кіноестетики. По-четверте, вивчення такого складного, міждисциплінарного і суперечливого за своєю природою й сферами існування явища, як монтаж. По-п'яте, постійна розробка, з погляду нових технічних можливостей, класичної проблеми мистецтва – дійсність/ілюзорність, документ/образ. По-шосте, установлення специфіки глядацького сприйняття в широкому культурному контексті.

Але такий підхід не розв'язує проблеми диференціації й розрізнення значеннєвого буття твору художньої й мас-медійної словесності, а лише позначає її. Акцент робиться на способах і мовах існування твору, а не на його значеннєвому бутті.

І якщо класичні представники мистецтва – художня література, живопис, музика, архітектура, театр – «піддаються» безпосередньому – такому, що не викликає особливих загальних методичних і методологічних проблем і питань, – естетичному, семіотичному дослідженню, то з мас-медійними творами складніше. Причому складніше з багатьох причин, які зумовлені значеннєвим буттям і субстанціальними основами масової комунікації. І, що значуще, з'являються ще одні методичні труднощі, що проясняють розрізнення між літературним, живописним, музичним, театральним твором і мас-медійним твором, з одного боку. З іншого боку, актуалізують проблему насущного їхнього зіставлення, співіснування в сучасному гуманітарному знанні. Це чітко окреслив у статті «Недосяжний текст» (1975) Р. Беллур – один з основоположників напрямку текстуального аналізу в кіно, що свою кар'єру починав як кіножурналіст. Р. Беллур відштовхується в міркуваннях від концепції тексту й твору, що розвивається в дослідженнях

М. Бланшо й Р. Барта. Він, зіставляючи тексти різних видів мистецтва (літератури, живопису, музики, театру, кіно), приходять до наступних висновків, які застосовані не тільки до кінотексту, текстів електронної комунікації, але і взагалі до мас-медійної словесності.

Момент неможливості цитування тексту кіно (і, мабуть, електронного засобу масової комунікації взагалі) для Р. Беллура, як продовжувача французької дослідницької традиції, важливий з кількох причин. І тому, що фокусує в собі й наочно прояснює різницю традиційно пануючої вербальної мови й мови аудіовізуальної, як мов різного типу культурного мислення. І тому, що виявляє парадоксальність тексту кіно як одного з провідних текстів сучасної культури, коли до краю очевидною виявляється важливість поліглотності культури, неістотність опозиційного розподілу на провідні й маргінальні мови, реалізація в одному творі кількох рівноправних мов.

Основний вихід із даної ситуації Р. Беллур, слідом за К. Метцом, бачить у семіотичному підході, коли провідним поняттям є поняття мови й мовного повідомлення, які актуалізуються тією або іншою панівною у конкретному випадку специфічною – образотворчою, звуковою, писемною – мовою побутування. Насущна проблема, позначена на самому початку статті як витання аналізу «над» об'єктом, а не їхня адекватність і природна «розмова» на одній мові й в одному семантичному просторі, так і залишається по суті невирішеною, а тільки лише поставленою в найзагальнішому вигляді. Одночасно відбувається й позначення ще однієї проблеми, теж мимохіть побаченої й наміченої Р. Беллуром, яку можна сформулювати як проблему цитування, коли останнє виступає як ціннісний провідний спосіб перетворення тексту на твір. Таким він є ще й у силу того, що цитування чужого, досліджуваного тексту – це момент його ціннісного розуміння, «проростання» у нього, знаходження смислів, закладених у його глибинах, занурення у текст, перетворення його на твір. Саме те, що Р. Беллур називає матеріальним володінням тексту, те, що постійно в усій своїй повноті є перед очима, що здатне мати фіксовану доступну вживанню форму й надає основу для втілення найбільш повної можливості аналізу. На жаль, цей

момент так і залишився у Р. Беллура лише пунктирно позначеним, хоча, на нашу думку, він має першорядне не тільки методичне, але сутнісне значення при розрізненні творів художньої літератури й масової комунікації як творів самостійних і навіть суверенних у своєму існуванні.

Таким чином, не можуть дослідники мас-медійної словесності ніяк обмежитися цитуванням слова або навіть цілої сторінки, а вдаються до максимального повного дублювання необхідного для роботи матеріалу, що, як відомо, не потрібно при дослідженні художньої літератури. Але мас-медійний текст – чи то стаття з газети або ж телевізійна реклама, не кажучи вже про радіотвори, – необхідний для того, щоб дійсно повною мірою відбувся акт матеріального привласнення й почався процес аналізу, інтерпретації. Підкреслимо, що це принципово не потрібно, а тому й розглядається як непрофесіоналізм при роботі з художньою літературою, коли виняток становить – через свою природу – тільки лірика. А також це принципово важливо, коли на територію художньої словесності активно приникає мас-медійність. Внаслідок цього граничним чином активізується, з одного боку, проблема взаємодії та взаємного розвитку художнього та нехудожнього типів словесності у просторі цілісності новоєвропейської словесності, а з іншого – внутрішнього глибинного взаємозв'язку художньої та мас-медійної словесності у межах одного твору. Журналізм у літературознавстві розвивається двома магістральними напрямками: це намагання дослідників з'ясувати та вмотивувати, по-перше, особливості дії мас-медійності у просторі художньої літератури; по-друге, правомірність та особливості взаємодії одних і тих самих методів у творах вочевидь різних типів словесності.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Киреевский И. В. Полное собрание сочинений. – М., 1911. – Т.1.
2. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
3. Полян Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. – СПб., 2000.

4. Бланшо М. Как возможна литература? // Полан Ж. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. – СПб., 2000.
5. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. – М., 2001.
6. Ман де П. Борьба с теорией. – [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://plo>.
7. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – СПб., 2003.
8. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998.
9. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
10. Беллур Р. Недостигаемый текст. // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М., 1984.

**ББК 83.3 (4 Вел)**

***Віталій РАДЧУК,***

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

***Олена РАДЧУК,***

*магістр Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

## **ХТО ВІН, РОБЕРТ БЕРНЗ? ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ**

2009 року світ відзначає 250-ліття від дня народження видатного шотландського поета Р. Бернза. Що ми в Україні на початку XXI століття знаємо про цей символ духу цілого народу? Як сприймаємо ми сьогодні це втілення гідності і слави Шотландії? Тієї Шотландії, що так само, як і ми, українці, розбрелася діаспорою по всьому світу, проте не забуває голосу своєї землі, чітко упізнає себе скрізь на планеті за звичаєвою поведінкою, вдачею, жестом, інтонацією? Тієї самобутньої і розмаїтої, що в себе на батьківщині вгадує місцевість краянина за кольоровими перехресними смугами на шотландському вбранні, як і ми – полтавця, волинянина, подоляка, сіверянина,

гуцула чи бойка за узором на вишиванці і рушниках? У тих бо смугах можна уледіти і щирю прямолінійність, і хрести, і меридіани з широтами, і замкнену клітчастість, і устремління у вільну безкінечність...

Є етнічний код і в поезії, що його будь-який народ безпомилково прочитає як свій і за яким його самого упізнають серед інших. Однак це ж не якийсь там штрих-код для маркування товарів – його функція не зводиться до потреб ідентифікації чи самоототожнення. Якщо для зодчих геометрія – вже естетика, а відтінок цегли довершує застиглу симфонію обрисів, то поезія, усотуючи світ образів і понять із глибинних джерел слова, виражає найтонші людські почуття і найвищі духовні цінності народу. А долає кордони вона лише завдяки зусиллям співзвучного таланту – перевтілюючись в іншу етномову.

*Ну що б здавалося, слова...  
Слова та голос – більш нічого.  
А серце б'ється-ожива,  
Як їх почує!.. Знать, од Бога  
І голос той, і ті слова  
Ідуть меж люди! –*

розмірковував Шевченко, перегукуючись думкою з євангелістом Іваном, який стверджував: „У початку було Слово. І Слово було з Богом. І Богом було Слово... Усе через нього постало...”.

„У перекладі, – підкреслював Гете, – треба наблизитися до неперекладного. Лише тоді збагнемо чужий народ і чужу мову” [1]. Доречно нам тут буде згадати національні гімни: вони покликані єднати народ, втілювати його дух і волю через етнізовану століттями систему словесних знаків. А також народні пісні, що співаються всіма й належать усім, як храм духу, що відчиняє свої двері для кожного, хто призвичаєний роками виховання до щемного сприйняття рідного слова, традицій і морально-етичних цінностей рідної спільноти. Хто відчуває себе її частиною, якщо не втратив, як каже Д. Білоус, „корінь і основу”, не „обчухрав себе дотла”, не „розгубив слова, немов якийсь *Іван безрідний*” [2]. Справді, ті



двері – мов простерті назустріч обійми, які можуть прийняти будь-кого, в чийй душі живе Слово. Але слову твоєї молитви у храмі надає місткого й високого змісту той факт, що тут молилися до тебе тисячі й тисячі людей. Що у них були свої біди й радощі. Усе те увібрало Слово – водночас твоє і не твоє. Ніби й нічیه, як повітря, що ним дихають усі суцці на землі.

Можна зрозуміти пафос Гете, коли він, утверджуючи історизм у методології пізнання, зронив такий афоризм: „Людей треба розглядати як органи їхньої епохи, що діють здебільшого несвідомо” [3]. Справді, нашими очима вдивляється у дзеркало літератури наша доба. Але ж і ми самі, всі до одного – не чиїсь бездушні окуляри, не сліпі маріонетки абстрактної волі: кожен пише, сприймає інших і перекладає по-своєму, кожен бачить у творах сучасності й давнини своє власне, відмінне, особливе, індивідуальне. У цій можливості розмаїття тлумачень, у суб’єктивному розкритті об’єктивно закладеного потенціалу полісемії, як на наш розсуд, і полягає секрет сили художнього слова.

Відомо, що Р. Бернз збирав і опрацьовував народні шотландські пісні й балади. Деякі твори він просто фіксував на папері, зберігаючи їхню автентичність, інші редагував, ще інші наслідував у власних. Тепер нелегко і встановити, що поетом дописано й поправлено, але навіть і в тому разі, коли його особистий внесок визначено, текст виступає художнім цілим, представляючи країну й автора в їхній нерозлучній сутності. Навіть те, що твори Бернза ходять по світу в різних автографах, завдаючи клопоту текстологам і перекладачам, свідчить про народність поета.

„Письмо – це первісно знеособлена діяльність”, – вторить творцеві „Фауста” Р. Барт у статті „Смерть автора” [4]. Але ж скільки тих „Фаустів” знає нині „письмо”! І гетевський шедевр, не перший і не останній у довгій вервечці „Фаустів”, не сплутаєш із жодним. Хоч би що казали про усупільнення творів мистецтва і „смерть автора” в мові твору, проте окрилює текст пісні, вдихає в нього силу таки конкретна душа, особистість, індивід, наділений здатністю відчувати, думати, захоплюватися, страждати, вболівати за ближнього й загальну справу, зрештою – здатністю виражати своє ставлення словом. „У віршах будь-

якого поета, – наголошував О. Блок, – 9/10, можливо, належить не йому, а середовищу, добі, вітру, але 1/10 – все таки від особистості” [5].

А чи не більше? Та і як це визначити? Цю частку, сказати б, цей внесок, виміряти важко, якщо взагалі можливо. Адже індивідуальність поета й мова народу (разом з поетичною традицією в ній) зливаються в ціле таким чином, і то не механічно, що виділення складників, розрив єдності, позбавляє їх будь-якого сенсу. Власне, розклад на частини з метою пізнати механізм відомий кожному зроду: всі ми щось ламаємо, а полагодити ніяк не утнемо. Але науці молитися на аналіз аж ніяк не випадає, коли вона нездатна опанувати й осягти синтез. Чи ресинтез. Що саме і в який спосіб він об’єднує? Як вловити перебіг інтеграції елементів, коли її результатом є нова якість?.. „Мовна діяльність, – підкреслював Ф. де Сосюр, – має дві сторони: індивідуальну та суспільну, причому зрозуміти їх окремо одна від одної неможливо” [6].

Отже, залишається бачити одне в іншому, а головне – через інше. Бачити, як писав В. Блейк, „цілий світ у зернині, небо в польовій квітці, безкінечність у долоні, і вічність у миті” [7]. Таки не мав рації Козьма Прутков, кажучи: „Не можна охопити неохопне”. Розумом і талантом – можна. Звичайно, коли людина свідомо ще й самої себе, свого покликання, коли вона здатна вирватися за межі буденної звички, пересилити свої вади і примхи заради високої мети, коли ту мету формулює собі чітко і ясно.

Пам’ятаючи про це, повернімося до думки Гете, що її тлумачать ще й так: „Перекладаючи, слід добиратися до неперекладного; тільки тоді можна по-справжньому пізнати чужий народ і його мову” [8].

Щоб проспівати гімн, належить строго дотримуватися мелодії. Самий текст вірша П. Чубинського, його граматики й лексика диктують інтонацію і настрій виконавцеві: „Ще не вмерла України ні слава, ні воля...”. Ноти М. Вербицького накладають ще більшу дисципліну на спів. Виразно особистісне соло тут неприйнятне, відхилення від мелодії може справити враження виходу з лави на марші, полишення бойових порядків

– враження невихованості, фрондерства, відмовництва, зради, блюзнірства. Або й просто видати чужинця, що затесався в хор і спільноту. Народна пісня, звичайно, допускає безліч виконавських – ба! навіть текстових – варіантів, але й вона має той мотив, поняттєво-образний і архітектонічно-звуковий, який складає саму її суть і робить легко упізнаваною. Народним, а не лише державним, як засвідчено численними версіями [9], є і наш гімн – таким не був гімн УРСР.

Пісня „Auld Lang Syne“ Р. Бернза, що її М. Лукаш зрозумів як тост „за молоді літа“ (така й назва перекладу), за давню дружбу і любов, насправді чітко визначений мелодією, тим-то вона тяжіє радше до національного гімну. Певна річ, в оригіналі [10]. А що в геніального (це не раз доведено, але тут приймімо це за аксіому) Протея перекладу М. Лукаша [11]?

*Should auld acquaintance be forgot,  
And never brought to mind?  
Should auld acquaintance be forgot,  
And auld lang syne?*

*Не забувається повік,  
Що серце нам 'ята, –  
І дружба перша, і любов,  
І молоді літа.*

*For auld lang syne, my jo,  
For auld lang syne,  
We'll tak a cup o' kindness yet,  
For auld lang syne.*

*Так вип'єм, друже мій старий,  
За молоді літа,  
Іще раз, друже мій, налий  
За молоді літа!*

*And surely ye'll be your pint-stowp,  
And surely I'll be mine,  
And we'll tak a cup o' kindness yet,  
For auld lang syne!*

*Ходили вдвох ми по полях,  
Де золоті жита,  
Та розійшлись у нас путі  
На довгій літа.*

(...)

*We twa hae run about the braes,  
And pu'd the gowans fine,  
But we've wander'd monie a weary fit,  
Sin' auld lang syne.*

*Бродили вдвох ми по річках,  
Де хвиля золота,  
Та розлучили нас моря  
На довгій літа.*

(...)

*We twa hae paidl'd in the burn,  
Frae morning sun til dine,  
But seas between us braid hae roar'd  
Sin' auld lang syne.*

*Подай же руку, як колись,  
Бо дружба нам свята,  
І знову думкою вернись  
У молоді літа...*

(...)

<i>And there's a hand, my trusty fiere,</i>	<i>Так вин'єм, друже мій старий,</i>
<i>And gie's a hand o' thine,</i>	<i>За молоді літа,</i>
<i>And we'll tak a right guid-willie waught</i>	<i>Іще раз, друже мій, налий</i>
<i>For auld lang syne!</i>	<i>За молоді літа!</i>
(...)	

Які підстави дає український текст, щоб називатися перекладом? Спираючись на випрацювані теоретичною думкою засади й критерії [12], насмілимося твердити, що підстав таких небагато. Це навіть не **переказ**. Одну строфу випущено зовсім, від композиції й колориту образів залишився скелет теми. Утім, навряд чи вдасться з'ясувати, чи з наведеного оригіналу перекладав М. Лукаш (твір по смерті Бернза з'явився в кількох варіантах; відомо, що поет 1788 року, опрацьовуючи джерело, дописав третю й четверту строфи). Але М. Лукаш не міг не знати про цей оригінал, не звернути уваги на строфіку оприлюдненої 1932 року версії В. Мисика. Так чи інакше, повтором у кінці твору другої строфи, тобто обрамленням розповіді, замінено приспів (у багатьох виданнях позначений як хоровий – „chorus”), який мав би звучати після кожної строфи. Отже, змінено й жанр. Якщо це **наслідування**, то не вельми точне, причому не тільки в образах і поняттях. Звичайно, „молоді літа”, „старий друг”, „довгії літа”, „свята дружба” – вдалі знахідки, цілком витримані в дусі оригіналу. Вони органічні й ніби напрошуються самі собою. Якщо переміна „молоді літа” на „довгії літа”, і навпаки, видається комусь не зовсім логічною і ритмічно вмотивованою, тлумача-віршувальника вигороджує те, що й в оригіналі чергуються прийменники *for* і *sin'*.

Проте Бернз змальовує інший, гірський пейзаж, де можна босоніж переходити вбрід стрімкі потоки і на узвишші збирати маргаритки. Аж ніяк не „поля”, не „золоті жита”. І не мандри навмання по дну річок – небезпечні й дивні, бо „хвиля” від мулу там „золота” хіба що у зливу, а зазвичай таки чиста. „Burn” – струмок, ручай, рівчак. До його плюскоту озивається ревіння моря. „Kindness” – лексема з місткою і широкою семантикою: вся її сила й чарівність – у нерозщепленості на складники: на доброту, любов, дружбу, приязнь, прихильність, сердечність,

доброчливість, люб'язність, чуйність, ласку, ніжність тощо. Усе це пучкується в одному слові. Звичайно, в іншій мові годі очікувати від тлумача такого синтезу, що його може компенсувати й розбір на елементи значення.

Надзвичайно істотним у пісні є те, що самі по собі її поняття та образи забезпечують скоріше тематичну канву для **емоційно-експресивної домінанти**, яку ще треба вловити в перейнятій від народу мелодії. А на лексичному рівні національну ауру створюють насамперед шотландизми. Вони не просто впадають в око (хоч би як їх писали, бо різнобій тут таки є), не просто милують слух (комусь, либонь, і ріжуть) – вони волають про свою шотландськість. Якраз цієї аури – національної і емоційної водночас (а таке поєднання і є сіль будь-якого гімну) – майже зовсім не залишається при тлумаченні пісні Бернза тією унормованою мовою, якою говорять у Лондоні, Кембриджі й Оксфорді. Чого ж тоді очікувати від української, хай і майстерно віршованої? Тут мимоволі згадуєш драматичну „Розмову з другом-перекладачем” І. Драча, де поет виголошує: „Є щось святотатницьке в перекладі” [13]. Так би переклав і кишеньковий електронний тлумач:

*jo* – dear, sweetheart (дорогий, любий, милий),

*braes* – hills by a river (високий берег, пригірки над потоком),

*stowp* – tankard (високий кухоль для пива),

*gowans* – daisies (маргаритки),

*paidl* – paddle, wade (хлюпатися, іти босоніж по воді, переходити вбід),

*dine* – dinner-time (обідня година),

*fiere* – companion, comrade, friend (друг, приятель, товариш),

*guid-willie waught* – friendly draught, cordial drink (ковток за приязнь, тост за дружбу); *guid-willie* (англ. goodwill) ще – generous (щедрий), *waught* – міцний напій.

Той самий дух самобутності й вольності виражають також шотландизми простіші, які заявляють про себе лише фонетичною і графічною формою. Це ті частовживані слова, що їх англійські відповідники відомі в Україні навіть школярам:

*auld* – old,  
*lang* – long,  
*twa* – two,  
*hae* – have,  
*tak* – take,  
*o'* – of  
*be* – buy,

*monie* – many,  
*pu* – pull,  
*fit* – foot,  
*sin'* – since,  
*frae* – from,  
*braid* – broad,  
*gie* – give.

Якщо, на думку Ф. де Сосюра, „в мові немає нічого, крім відмінностей”, якщо „весь механізм мови... ґрунтується на протиставленнях” і „вона постає у вигляді складної рівноваги взаємозумовлених елементів системи” [14], то хіба не очевидно, бодай на прикладі пісні “Auld Lang Syne”, що мова Бернза системна і що вона відмінна від власне англійської? До речі, англійською “Auld Lang Syne” вже перекладено і то по-різному щонайменше п’ять разів. Навіть коли такий переклад зроблено пояснювальним підрядником [15], без претензій на пісенність, тут є над чим поміркувати. І, зокрема, над тим, чи правдиво віддає дух і настрої Бернза й милої йому Шотландії усереднена мовна норма Байрона й Дікенза. Щоб дати читачеві ширше поле для порівнянь і роздумів, поруч з таким викладом пісні наводимо український переклад під назвою „Давні дні” В. Мисика [16].

*Should old friends be forgotten  
And never remembered?  
Should old friends be forgotten  
And the days they shared together?  
For days now in the past, my dear,  
For days now in the past,  
We'll drink a toast of kind remembrance  
For days now in the past.  
You can pay for your pint tankard  
And I will pay for mine.  
We'll drink a toast of kind remembrance  
For days now in the past.*

*We two have run about the hillsides  
And pulled wild daisies.*

*Забути дружбу давніх літ  
Чи можна зовсім? – ні!  
Забути дружбу давніх літ  
І давні дні!  
Мій друже, за ті дні,  
за давні дні,  
ще чарку вихилимо ми  
за давні дні.  
В горілці міру знаєш ти  
І знаю я в вині.  
Ще чарку вихилимо ми  
за давні дні.*

(...)

*Ми разом бігали в полях  
І грались по весні –*

<i>But now we are far apart in distance</i>	<i>й тяжкий пройшли обидва шлях</i>
<i>From those days now in the past.</i>	<i>за давні дні.</i>
	(...)
<i>We two have paddled in the stream</i>	<i>Ми перебрадили удвох</i>
<i>From morning until noon.</i>	<i>потоки шумляні –</i>
<i>But oceans now lie between us</i>	<i>й моря страшні ревли між нас</i>
<i>Since those days now in the past.</i>	<i>за давні дні.</i>
	(...)
<i>So take my hand, my trusty friend</i>	<i>Ось, друже мій, моя рука –</i>
<i>And give me your hand.</i>	<i>і дай твою мені –</i>
<i>And we will take a hearty drink together</i>	<i>це чарку вихилимо ми</i>
<i>In memory of those days now in the past.</i>	<i>за давні дні!</i>
	(...)

Наш поет-співвітчизник, по суті, лише заримував переказ пісні в доволі рвучких, а то й незрозумілих (як-от у 4-му рядку) інтонаціях. Спантеличує і логіка узагальнень. Чому „тяжкий шлях” двоє пройшли „за давні дні”, а не з тих днів, тоді як в оригіналі спогад про спільні мандри до втоми на природі? Мабуть, тому твір і не увійшов до збірника в серії „Майстри поетичного перекладу” [17]. У В. Мисика приспів скрізь збережено. Проте впадає в око разюча зміна риторики й ритму. А ще й такий істотний момент мисиківського сприйняття: у нього ліричні герої-друзі не піднімають чаші, бокали чи келихи, а „вихиляють чарку”. Сказати б, „по чарці”: ідіоматизація спрощеної до однини граматики аналогічна в цьому випадку виразові „сто грам” замість „сто грамів” і може правити за певну діагностику. Чарка доречна хіба що тому, що з неї п’ють і горілку, і вино. В. Мисик вдався до пропаганди кодексу пиття і заради рими накинув друзям різні смаки, сказавши, що один „знає міру” (з чого б це?) в горілці, а інший – у вині... Це таки тост, проте вже не перший і далеко не такий урочистий та величний, як у Бернза: тлумач надто настійливо – у приспіві й поза ним аж сім разів – пропонує „вихилити *це* чарку”...

Слово „syne” (ago) для шотландця – не просто „давнина”. М. Балла, подаючи його в „Англо-українському словнику” лише як шотландський варіант написання та вимови “since” [18], по суті, підмінює тлумачення етимологією. На користь цього закиду свідчить і те, що в пісні зі значенням “since” вжито слово

“sin” поруч із “syne”. За „Словником шотландської мови” Д. Джемісона, слово „syne” „дуже експресивне” і навіює шотландцям „втіху від спогадів про давні радощі” [19]. Це радше реалія духу, що стремить у майбутнє, спершись на пережите. Тим паче вислів “auld lang syne” не передається без втрат навіть англійськими відповідниками “days of long ago”, “former days and friends”, “time long past”, “the good old days”, “days gone by” (так пояснюють цей вислів) тощо. “Auld lang syne” – це цілий космос, стан душі, квінтесенція минулих радощів, спокійний щемний спогад, але водночас – ідея єднання. Власне – шотландська ідея. Але також і загальнолюдська. Ідея, прийнятна навіть в Англії. Те, що цю народну пісню ще до Бернза зафіксували в різних варіантах [20], що згадки про неї сягають XVI століття і що вона була і любовною, і героїчною, лише додає їй сили. Сам поет писав своїй подрузі п. Ф. Данлоп: „А правда ж, шотландський вислів “Auld lang syne” надзвичайно виразний? Я знаю старовинну пісню і мелодію, яка так називається, вона перевертає мені все в душі... Вогонь народного генія палахкотить у ній яскравіше, ніж у дюжині сучасних англійських вакхічних пісень” [21].

Звичайно, співають її і в пивних, на бенкетах, на Новий рік, на щорічній Бернзовій вечері (міжнародна спілка бернзолюбів, The World Burns Federation, налічує понад 300 асоційованих клубів), але – як славень міцній дружбі і народові, що її викохав, а не Вакхові. Хтось заводить, хтось підхоплює, а приспів співають усі, навіть випадкові чужинці, які чують її вперше, бо не піддатися її щирій магічній мелодії важко. Та й основна ідея пісні проста і близька всім: час минає, але не в’януть цінності, які ми беремо із собою в дорогу життя з дитинства й рідного краю.

На щастя, тлумачення М. Лукаша, де „*іще раз налий*” і „*вип’єм*” звучать лише двічі, – не **пародія** на п’янчуг. В. Мисик зробив сміливіший крок і ледь не послизнувся. Впритул наблизився до пародії у своїй вільній російській версії С. Маршак [22], хоча ритм і мелодію він зберіг блискуче:

*Побольше кружки приготовь  
И доверху налей...*



*За дружбу старую –  
До дна!..*

Не заведено у Європі, крім її сходу, вказувати навіть найближчому другові, скільки йому пити. І взагалі заглядати в чужий келих. Це означало б нав'язувати смак і мірку, посягати на особисту свободу. Та й до природного докільля ставлення у Бернза зовсім не таке, яке намислив тлумач:

*С тобой топтали мы вдвоём  
Траву родных полей”.*

Потоптавши траву, „герої” С. Маршака узялися ще й через ручай перепливати. Мабуть, рачки:

*Перепливали мы не раз  
С тобой через ручей...*

Зі слов'янського боку, а надто з погляду общинної етичної традиції, може видатися дивним, що друг не частує друга, а кожний купує собі випити сам: „Звичайно, ти купиш собі кухоль (пива), а я куплю собі”. Це місце в тлумаченнях С. Маршака і М. Лукаша опущено, щоб у такому яскравому вияві індивідуалізму читач не угледів скупості, нещедрості. Коли М. Лукаш перекладає „налий”, український читач прочитає тут не „собі”, а „обом”, бо так у нас прийнято: чинити інакше не велять правила чемності. А втім, ніде в пісні не сказано, що друзі знову зустрілися після довгої розлуки. Зате на образ часу, що сплинув, накладається просторовий – образ відстані у вимірі „морів між нами” (“sees between us”). Звичай піднімати келих за друга, де б він не був і навіть якщо його вже давно немає серед живих, – синонім дружнього потиску рук. Звичайно, в такому контексті, а особливо завдяки протиставленню морів і гірських потічків, спомин про юні дні набуває особливо щемної ліричності і філософської глибини.

Якщо називати речі своїми іменами, навряд чи можна твердити, що М. Лукаш спромігся саме на **переспів** – при всій його репутації чутливого „фольклориста” й пісняра. Чому? Бо український текст доволі незвично, а тому і трудно співати на відомий мотив: він йому ніби й не чужий, але й не зовсім

рідний: ступінь його метамовної „автономності” таки дається взнаки. Тут скрізь парадокси. У чудовому ямбі криється натяк, що він похідний. Рими оповиті ореолом вторинності, бо в поезії вони не те, що у співі, а передано їх майже звітом – за рахунком, а не на вагу, як перефразувати Цицеронів вислів, що його вподобав ще Св. Ієронім [23]. Флективній мові таки треба більше: відчувши це, С. Маршак наситив кінцеві співзвуччя до суцільних *абаб*. Бездоганний синтаксис М. Лукаша не відбиває цілком настрою пісні. Багатство повторів видалося тлумачеві надмірним, одноманітним і нудним: він вирішив задовольнитися епіфорою та ще паралелізмами (*ходили – бродили, де золоті – де хвиля, та розійшлись – та розлучили*). Що важливо – змінено риторичку. Оригінал починається з подвійного запитання, надаючи інтонації неабияких можливостей, а далі тон у ньому не настільки імперативний, як у версії М. Лукаша, яка закликає: „*так вип’єм*”, „*іще раз налий*”, „*подай руку*”, „*думкою вернись*”. До речі, та сама зміна в англійському підряднику: „*there’s a hand*” на „*take my hand*”. Пам’ять серця – це з української класики, а всі епітети – з нашого фольклору. Але ж в українській пісенній традиції, зокрема застільній, нічого подібного на „*Auld Lang Syne*” немає. А неповне злиття відмінних поетик таїть небезпеку того, що вчені мовники назвали би прагматичною інтерференцією або модальною контамінацією. У такому разі структура пісні розхитана, але не настільки, щоб цілком розпастися: звукова архітектоніка вже не так гармонійно пасує до лексичної семантики, а ця семантика слабо взаємодіє з інтонацією і ще менше з мелодією, яку – якщо її взагалі пам’ятає наш... ні, не співак, не хор, не збір колишніх однокашників, а пересічний читач! – доводиться тексту накидати, позичаючи з першоджерела.

Особливо ж дисгармонію (тобто те, що повного ресинтезу не сталося) видає змінна рима до слова „літа” в епіфорі. У Бернза містке „*syne*” потужно відлунує в *mind – mine – fine – dine – thine*. У М. Лукаша лексема „літа”, що її повтор у приспіві об’єктивно не є магічним, не вбирає в себе так чітко співзвучного ряду *пам’ята – жита – золота – свята*. Наскрізний дифтонг, що осяює семантикою „*syne*” усю пісню, у перекладі слід-у-слід відлунує в кінці кожного парного рядка

звучом „а”. Яка філігранна точність! Чому ж це вокальне „а” слабшає? Через те, що відкрився склад? Аж ніяк – шукаймо потужніший чинник. „Літа” – загальник і саме тому надто бліда паралель до „supе” з його корінням у живильних соках культури краю. Але ж полонинами Карпат, січовим побратимством, славою і волею „від Сяну до Дону” реалію тут не заміниш! Назвав–бо М. Лукаш інші свої переклади „Моє серце в *верховині*”, „Хлопець-*верховинець*”, „Плач удови-*верховинки*”, а скільки було нарікань на українізацію! Зрештою, чи й справедливих? Не ремствуймо – зрозуміймо майстра! Інакше не збагнемо ні суті мистецтва перевтілення, ні його можливостей та завдань.

„Молоді літа” – просто гарний вірш про дружбу та любов, про людське в людях, про всім близькі цінності. Не вина перекладача в тому, що його читачі не каледонці, що його текст не відшліфувався тисячами хорів, а головне – не наситився їхнім почуттям. Щось невловиме, а саме оте „ледь-ледь” залишилося в Шотландії і межі шотландцями по світах. Мабуть, якби ця „дрібка” могла перейти в іншу мову й поетику, пісня втратила би свій сакральний, символічний зміст і новому поетові довелося би писати їй на зміну нову пісню. Як і окреме слово, твір є знак, ревновий до синоніма.

Взагалі чи можуть бути піснею слова пісні? Чи музика – це лише тлумачення слів? Чи, навпаки, слова – тлумачення музики? Виконують–бо мелодію пісні й окремо, без співу. Оркестрові не потрібен хор, щоб зіграти Гімн України, а наша Конституція вшановує лише ім’я композитора М. Вербицького, відлучивши його від поета П. Чубинського. Скільки ж бо українських пісень починається словами „Ой, у лузі калина” або „Ой, у лузі червона калина” – на письмі з першого рядка мотив і не вгадаєш. Невже сама музика пісні і є піснею, хоч би які там були слова? Чи мелодія і слова – складники єдиного цілого? І, окремо подані, вони завжди є знаками іншої половини: в мелодії читається вірш, а в тексті вірша чується мелодія? Ми схильні розглядати пісню як органічне ціле, яке неможливо розчехнути на складові елементи, не завдавши йому шкоди. Те, що слова й музика можуть тлумачити одне одного, означає їхню зчепність і структурованість. У цьому й секрет їхньої гармонії. Кажуть:

слів з пісні не викинеш. Це не зовсім так і це доводять варіанти текстів народних пісень. Нерідко на один вірш пишуть і декілька мелодій. Твір “Auld Lang Syne” мав і різні мелодії, і різні словесні тексти. Але просто гарний вірш не є піснею. Чи не тому чуття підказало М. Лукашеві, що краще зречтисся „одноманітності” суцільних повторів? Тут нам конче слід заспівати чи бодай послухати спів. Адже й книжка, що поєднує узори нот і букв, – також ще не пісня. Слова першого рядка „*Should auld acquaintance be forgot*” відлунюються вже в іншій музичній тональності рядка третього, тож хіба вдруге це ті самі слова? Так само у приспіві тричі звучить вислів „*For auld lang syne*”, але ж дихання його щораз інше, а весь приспів – це не просто повідомлення про намір.

Що залишилося від шотландської пісні в П. Грабовського, який відкрив естафету її версій таким... наслідуванням? Переказом? Переспівом? Солодкаво-сентиментальним тостом? Чи власним спомином із підказки іншого тлумача?

*Згадаймо літа молоденькі,  
Як любо жилось нам на волі;  
Згадаймо години давненькі,  
Години щасливої долі.*

*Згадаймо та вдармо чарками  
За наші думки молодецькі,  
Щоб приязнь зростала між нами,  
Щоб вік прожили по-братецьки.*

*Ми бавились дітками в лузі,  
Квіточки збирали ясенькі;  
Тепер перед нами все в тузі:  
Минули літа молоденькі.*

*Ми хлюпались весело в річці,  
На все пак своя була воля;  
Тепер, як пташинку в тій клітці,  
Обох нас приборкала доля.*

*Що горе подіяло з нами!  
Дай руку, забудьмо пригоди,*

*А вдармо міцніше чарками  
На знак непорушної згоди!*

*Згадаймо літа молоденькі.  
Як любо жилось нам на волі;  
Згадаймо години давненькі,  
Години щасливої долі!*

Ні за яких обставин під цим твором [24] не можна ставити ім'я Бернза. Він – про інше життя, іншу долю, інші стосунки, іншу дружбу. Виправдовує тлумача хіба що викінчена техніка віршування й тяжкий сум заслання до Сибіру, мужньої, нескореної, працьовитої „пташинки в тій клітці”. Саме вони ставлять цей твір у літературний контекст – тутешній, бо з джерелом зв'язок надто слабкий. А ще й контекст доби, за приписами якої поета годиться оцінювати.

Але повернімося до музики, яка не є лишень нотами на папері. Поезія – так само мертва без озвучення. Десять декламаторів – десять прочитань. Хіба в голосі, в особистій інтонації – а вони перекладачем усупільнюються в лексиці, в синтаксисі тощо – нічого немає від музики? Таки щось є і воно істотне, бо підпорядковане законам мистецтва. „Поетичне мовлення створює свої знаряддя на ходу й так само на ходу їх знищує, – писав О. Мандельштам. – ...Поетична матерія не має голосу. Вона не малює барв і не говорить словами. У неї немає форми і так само змісту з тієї простої причини, що вона живе лише у виконанні. Готова річ – це не що інше, як продукт каліграфії, неминучий слід виконавського пориву”. Поет-теоретик наполягав на тому, що художній твір „ні на мить не залишається схожим на самого себе. ...Будь-яке слово – це пучок врізнобіч, і смисл стирчить з нього, а не спрямовується в одну офіційну точку. ...Говорити – значить завжди бути в дорозі” [25].

Мистецтво перекладу часто порівнюють із виконавською майстерністю актора. І те, й інше цілковито залежить від матеріалу і полягає у злитті з волею автора, – підкреслював К. Чуковський, визнаючи, що „переклад – це автопортрет перекладача” [26]. А тим часом перекладач береться

забезпечити простір для тлумачення і вияву особистості читачеві, акторові, декламатору, режисерові. Він має упіймати жар-птицю, не задовольняючись одним пером із хвоста, і обернути її Феніксом, не розвіявши поезію попелом.

Переклад Бернза ускладнюється тим, що його поезію супроводжує не тільки багата традиція власне шотландської літератури – починаючи з поеми Д. Барбора „Брюс” (закінчена 1376 року в 20 книжках), але й глобальне англомовне тло, на якому вона відбивається додатковим значенням. Це приращення змісту можна досягти, опанувавши обидві мови, але його не можна відчутти в найточнішому англійському підрядному перекладі. Теоретично його можна пояснити, виходячи з конотативної семіотики Р. Барта, особливо ж з тієї поправки до схеми Ф. де Сосюра, яку він дає у праці „Міф сьогодні”. За Р. Бартом, завдяки здатності знака означувати ще щось, тобто творити новий знак, стає можливим міф – вторинна семіотична система. Нею є і література чи будь-який концептуальний (образний) продукт, словесний чи й несловесний. Він править за метамову щодо мови-об’єкта: „це друга мова, якою говорять про першу” [27]. Шотландська мова аж ніяк не є вторинною щодо англійської генеалогічно чи етимологічно, але її словник мав би зовсім іншу асоціативну ауру, якби паралельний світ виражальних форм існував не зовсім поруч, з усіх боків (і в деяких творах самого Бернза, який завбачливо подбав про контраст), а десь, скажімо, в Австралії чи Америці. Між мовними формами шотландськими й англійськими в поезії Бернза виникає значуща напруга, передати яку в перекладі надзвичайно важко. Цей випадок цілком протилежний перекладові, скажімо, міжнародних угод, що існують в автентичних, рівнодійних текстах, які передбачають **погоджене** тлумачення. У ліриці, епосі й драмі однакового тлумачення національних настроїв, емоцій, оцінок у принципі бути не може. Тому кожний світовий класик зроду залишається символом своєї країни.

Не дивно, що І. Франко знаходив риси подібності в Р. Бернза і Т. Шевченка, а самий Кобзар вважав Бернза „поетом народним і великим”. Про це нагадує в нас чи не кожний, хто

пише про уродженця села Еловей. Але від того Бернз не змінив нам Шевченка. Закономірно й те, що мотивами любові до рідної природи перегукуються „Ще не вмерла Україна” і “Auld Lang Syne”. Але якби цей перегук був значно дужчим і ближчим, за кожною піснею все одно мало би залишатися своє. Шотландською „Марсельзою” називають „Scots, Wha Hae” Бернза – „Баннокберн” у В. Мисика, „Гей, шотландці” у М. Лукаша. Свою версію дав і П. Грабовський, проте назвав її „Поклик Брюса до дружини”, а не „Жовтими Водами”, „Корсунем” чи „Конотопом”. Реалій інша мова не міняє. З іншого боку, хоч би як правдиво й дохідливо звучали чужі гімни рідною нам мовою, ми їх не співаємо, як не граємося змалку в „шотландців і англійців” (у цій грі одна команда захоплює в іншої м’яч, шапку, інші „трофеї”). Хай молитва „О, великий, єдиний Аллах, нам Палестину храни” викликає в араба ті самі емоції, що й в українця пісня „Боже великий, єдиний...”. Та не можна вважати перекладом твір лише на підставі схожості його естетичного впливу із впливом аналога в іншій культурі. Не гоже й від перекладу вимагати, щоб він мав усі ті самі функції, що й оригінал. Щоб діяв на читача так само, адже читач у нього – інший. У цього читача для своєї іншості є свій поет, який його представляє.

Цим аж ніяк ми не заперечуємо трьох речей. По-перше, принципу функціональної відповідності в лінгвістичній теорії перекладу [28], межі застосування якого все-таки ще належить уточнити. По-друге, перекладності – величини загалом несталої. По-третє, правомірності питання: чи постає перед тутешнім „широким читачем” із доступних йому літературознавчих і перекладацьких тлумачень справжній і непідробний Бернз в усій своїй повноті, своєрідності й цілості? А з ним – і етнічний код тієї Шотландії, яка пам’ятає саму себе, свою історію і героїв, яка, збираючись з okazji, зокрема й по заморських осередках своєї культури, вбирається в кілти, грає на волинках, співає „Auld Lang Syne”, декламує напам’ять свого найулюбленішого поета – як і ми Шевченка? Властиво, питання стоїть так: чи наближається духовно Р. Бернз до сучасних українців вільної країни, як цього слід було б очікувати за естетичним вченням, а

надто за відкритим Гете феноменом всесвітньої літератури, яка, вбираючи в себе й ширячи національні духовні здобутки, утверджуючи у свідомості планети загальнолюдські цінності, об'єднує саме людство в новоякісну спільноту?

Ми знаємо з твору Лесі Українки про короля шотландського Роберта Брюса (1274–1329), а з нашумілого фільму „Хоробре серце” – про провідника повстанців Вільяма Волеса (1272–1305), знаємо (якщо ми не жертви телевізора) світ романів В. Скота, але про Бернза і його Шотландію, а надто про те, що значить цей бард сьогодні для шотландців і чим славний цей „куток” Європи, можна сказати лише те, що нам здається, буцім ми все це добре знаємо. Нам дивно й невтямки, чому найважливішим національним святом шотландців є день народження Бернза 25 січня, а не день Св. Андрія 30 листопада, хоча андріївський навкісний синій хрест на білому тлі – це національний прапор Шотландії. А тому весною 2007 року, рівно через чотири століття після повної унії Англії і Шотландії (що почалася 1603 року, коли „вакантний” трон у Лондоні посів шотландський король), як грім серед ясного неба, ми сприйняли звістку з Британії, що Шотландія на виборах до представницьких органів влади взяла курс на державну самостійність.

Довідка. Першими перекладами з Р. Бернза, дуже вільними, були „Іван Ячмінь” В. Кулика у львівському журналі „Правда” (1874, № 8) і „Нікому” у книжечці „Дэ-що з перекладів і самостійних творів” І. Грінєнка (Кобзарєвого небожа О. Шевченка, 1875). Перекладали Бернза П. Грабовський (з переспівами – 24 твори), І. Франко (6), В. Щурат (3). Останніми – С. Голованіський (1), В. Колодій (1), С. Борщєвський (5 епіграм). Тричі в нас, у 1932, 1959 і 1965 роках, видавали Бернза книжкою [29]. П'ять разів, хоч уже й давно, друкував його поезії чутливий до його музи журнал „Всєсвіт” (1959, № 1; 1978, № 11; 1979, № 6; 1986, № 9; 1987, № 7). Чимало творів Бернза перекладено по 2–3 рази, „Джон Ячмінь” і „Чєсна бідність” – по 5.

Слід гадати, в незалежній Україні нарешті настала доба, коли голос пісняра Шотландії може зазвучати значно потужніше. Він таки лунає гучно – насамперед у перекладах



В. Мисика і М. Лукаша. Коли порівнювати поета в межах тих „обойм”, до яких його зазвичай включають, то значно менше поталанило на український переклад, скажімо, англійцям В. Блейку, В. Вордсворту, С. Кольриджу або ірландцеві Т. Муру. Але впадає в око той факт, що названим майстрам перекладу в новий час не знайшлося гідних суперників, які могли б значно розширити й доповнити їхнє донезалежницьке бачення поезики шотландця, то виразно фольклорне, як у М. Лукаша, то часом і надто підручникове радянське, як у В. Мисика. Та й основний корпус поезії Бернза в нову добу перевидано саме в їхніх книжках – „дуплетом” 1990 року в серії „Майстри поетичного перекладу”, – а не окремим солідним томом, який представив би всю естафету українських перекладів від ХІХ століття до сьогодні. Слід гадати, збірний том на часі і в ньому мають бути нові тлумачення, звершені з огляду на потреби вільної країни, на новій стадії розвитку її мови, що вже й державна, але очікує таких стимулів, як Бернз. Звичайно, доперекласти до 250-літнього ювілею і вмістити в одному томі весь творчий спадок поета нереально. Тут варто нагадати, що англійською мовою витлумачено 624 поезії Бернза [30], тоді як українська представляє десь лише близько чверті назв.

А може, тенденцію актуалізації Бернза переборює в Україні протилежна їй тенденція розглядати поета лише як віддалену, архівну ланку літературного процесу, не тільки британського, але й тутешнього? Прикметно, що чи то через складність мови поета, чи через недомисел нашої словесності, чи через брак фахівців, чи через сон живого інтересу, який нема кому будити, Бернз як зірка і знак поетичного космосу скоріше старіє, аніж молодшає, його дух пульсує від дати до дати. Якихось відкриттів у його творчості останнім часом на землі Тараса не заявлено. Ювілейна, до 200-ліття поета, книжка І. Симоненко „Поезія Роберта Бернса. 1773–1789 рр.”, її брошура того ж 1959 року „Роберт Бернс – народний поет Шотландії”, дисертація О. Нечипорук 1969 року „Роберт Бернс в українських перекладах і літературознавстві” і скорочений виклад цієї праці в буклеті 1973 року „Великий поет Шотландії” вже ідейно застаріли й позовтіли. А серед нових студій помітні

лише недавні дисертації К. Багратіон-Мухранської „Фольклорні джерела творчості Р. Бернса і В. Скота в контексті „антиномія-вигадка” (Київ, 2005) та Н. Янусь „Рецепція Роберта Бернса в Україні, Росії та Польщі” (Тернопіль, 2007).

Проте новий прорив до Бернза міг би зробити не філолог-дослідник, а конгеніальний і вдумливий митець, якби він повному переклав поета, давши поживу й для філології. Адже так не раз бувало, що саме майстер перекладу відкривав поета. У Західній Європі до Ш. Бодлера не знали Е. По, А. Шлегель відкрив німцям очі на В. Шекспіра, а в Росії до С. Маршака, по суті, не чули й Р. Бернза. Працею С. Маршака певною мірою скористалася й Україна, яка, проте, не дуже помічає, що в пострадянській Росії відбувається переосмислення набутків бернзіани. Та хіба світ клином зійшовся на одній країні-сусідці, котра, слід сподіватися, витворила свого Бернза для себе, а не на експорт? Як кожна доба має своє поняття про поета, так і кожна нація.

Здавалося б, де тут проблема? Історики літератури своє діло зробили. Біографія поета – написана й сотні разів переписана. Де і що він почув і віддав перу – ніби давно відомо (хоча текстологам є ще робота). Коментарів до оригінальних текстів теж ніби не бракує. Сьогодні їх можна знайти вже й на сайтах. Художню палітру Бернза розкладено по підручниках і так, і сяк. Українські переклади покривають таки краще з творчого доробку поета, різні версії одного твору не раз і зіставлялися у вчених працях. Відгук музи Бернза в українській поезії і критиці сяк-так ніби теж досліджено. Що ще?

Можна було б тішитися, якби не оця людська звичка – усе порівнювати. Видань Бернза і про Бернза в Україні таки кіт наплакав – значно більше привізної бернзіани, щоправда, не так із Британії та її півночі, як із столиць і повітів Росії, де про поета писали маститі філологи, як-от М. Морозов, Р. Райт-Ковальова, Ю. Левін, А. Єлістратова, Б. Колесніков [31], і де в Бернза досі повпредом С. Маршак. 20 років тому Національна бібліотека в Единбурзі налічувала 3000 книжок різними мовами про життя й творчість Бернза [32]. Сьогодні у Британській бібліотеці в Лондоні лише повних видань творів поета в оригіналі – 75. В ЦНБ ім. В. Вернадського – жодного сучасного, хоч 4 давні

збірки оригіналів там таки є – разом із багатьма перекладними книжками із Росії, а ще й ветхими від часу німецькими. У Науковій бібліотеці ім. М. Максимовича на 3 згадані книжки українських перекладів з Бернза – 23 російських. Подібна картина – в Парламентській бібліотеці, а в менших українського Бернза можна і не знайти. Звичайно, в епоху Павутини світ не бідкається тим, із чого перекладати, як дістатися джерел і різних тлумачень для повнішого сприйняття твору. А все-таки знайомиться з іноземною поезією в основному через книжкові переклади.

Поза сумнівом, Р. Бернз в історичних контекстах, як і в новітніх: шотландському, британському, всесвітньому, українському, – заслуговує на пильнішу увагу. Чужомовні версії навіть своїх поетів завжди цікаві тим, що можуть відкрити якийсь несподіваний ракурс. Скільки їх є – перекладів з Т. Шевченка різними мовами! Але вони не можуть замінити нам власного тлумачення. Як відомо, С. Маршак сам скромно визнав стилістичну одноманітність своїх спроб, написавши якомусь таку автопародію:

*При всём при том, при всём при том,  
При всём при том, при этом  
Маршак остался Маршаком,  
А Роберт Бернс – поэтом.*

Та переконливішим, мабуть, буде такий принциповий коментар Є. Вітковського щодо відмінностей сприйняття Бернза у межах Британії: „Бернз значно важливіший для **шотландського** читача, ніж Джон Мільтон або, прости Господи, Шекспір. **Англійському** читачеві згадуються – як правило – вірші Бернза, написані літературною англійською мовою. Англійський читач стенає плечима: в Лондоні в будь-яку пору року (будь-якого року) знайдеться десяток талановитіших віршотворців. А шотландських віршів Бернза рядовий англійський читач прочитати не може, бо відстань між мовами немала. Власне, така сама доля спіткала поеми Тараса Шевченка, написані російською мовою. Якщо за ними судити про автора „Кобзаря”, то краще вже

не судити зовсім. Весь безсмертний Бернз написаний в Шотландії, про Шотландію і по-шотландському” [33].

Чи жив у Шотландії коли-небудь такий поет – Бернс? Ніколи – сам він називав себе Бернз! Шотландці, на відміну від росіян і в унісон англійцям, не оглушують у кінці слова дзвінкого приголосного після сонанта, тож ми обстоюємо автентичну вимову і відповідне написання родинного імені поета саме як Бернз. Скажуть: є традиція! Навіть бунтівний кумир шістдесятників М. Лукаш не важився ламати її всупереч всюдисущому вуху й цензурному правопису Головліту. Ото ж то й воно! Тут пора нам одним звуком означити тривкість міфів про Бернза, а іншим – заслін із доводів проти поширення їх.

**Першим** міфом, який досі побутує у свідомості українців, є давня байка про те, що Р. Бернз був англійським поетом, не перестаючи при цьому бути шотландцем. Однак Р. Бернз ніколи не вважав себе англійцем, навіть на державній службі, а найкраще це підтверджує його самовизначення у творчості і думка про нього і про самого себе його народу.

Цьому міфові піддався навіть І. Франко. У статті про В. Самійленка він назвав шотландського пісняра „англійцем Бернсом” [34], не відчувши, що через те сам стає... австрійцем. Також 1905 року у Львові за редакцією І. Франка вийшов „Нарис історії західно-європейської літератури до кінця 18 віку” М. Стороженка. Тут є розділ „Англійська (!) лірика 18 ст. Гольдсміт і Борнс”, де свободолюбного барда Шотландії, який писав її мовою, славив героїв-повстанців – борців за її визволення – і на гонорар від перевиданої першої книжки 1787 року їздив збирати народні пісні, балади й легенди по **прикордонню**, а потім і в гори, зокрема в місця жорстоких битв у війні шотландців за незалежність (1296–1314), так-от саме такого Бернза зі згоди редактора зараховано до найбільших **англійських** поетів своєї доби.

У радянський час цей міф розцвів пишним цвітом на ґрунті імперської теорії „(інтер)національної матрешки (мотрійки)”. Ось факти. Речником „англійської літератури”, чий спадок бережно перейняв „робітничий клас Англії, Америки та інших англомовних країн”, улюбленцем К. Маркса, ворожим

„не тільки до короля, лордів, але й усіх багатіїв взагалі” (серед яких, до речі, поет мав приятелів як діяльний масон, фаворит дам і любитель застілля), зображує Бернза Б. Колесников, вважаючи цілком логічним твердити: „Тоді літературне життя Англії (!) зосереджувалося в Лондоні й Единбурзі” [35]. 1981 року в Москві відомі літературознавці М. Алексєєв, В. Захаров, Б. Томашевський видали солідну книжку „англійської поезії в російських перекладах” [36], куди включили і твори шотландців Р. Бернза та В. Скота. У численних підручниках і хрестоматіях з „англійської літератури” так само фігурує Р. Бернз [37]. Навзаєм у Британії до 1991 року означення на кшталт „російський українець” були звичними, бо ж Радянський Союз називали коротко Росією, розуміючи що ніякого „союзнитва” усередині країни нема, як нема його і в межах „об’єднаної” монархії (United Kingdom).

**Другий** міф постулює, що Роберт Бернз писав англійською мовою. Насправді ж він найбільше творив національно-територіальним варіантом англійської мови, відомим серед його носіїв як шотландська мова. Найкраще утверджує її особливість навіть не те, що вона має свої діалекти, а ще й солідні словники, в тому числі згаданий етимологічний Д. Джемісона (1808; 1825), 10-томний національний тлумачник [38] і словник-тезаурус на понад 20 тисяч шотландизмів [39], а той факт, що з потреби подолання мовного бар’єра здійснюються численні англомовні переклади поезій Бернза.

„Енциклопедія Британіка” подаючи Бернза як „національного поета Шотландії”, водночас зазначає, що він писав „шотландським діалектом англійської мови” [40]. Але яка ж нація говорить діалектом? Бернз чітко дистанціював свою мову від англійської літературної і просторічної. Свою першу книжку він назвав „Вірші, написані переважно шотландським діалектом” (1786). Слово „dialect” у мові поета має значно ширше значення, ніж у нашій лінгвістиці: воно підкреслює своєрідність мовлення, і не лише місцевого. Цю **панівну** своєрідність відтінювали у збірці „правильна” мова і класична спенсерівська строфа поеми „Суботній вечір селянина”. До речі, автор 9-томної „Історії Шотландії” В. Скот опублікував ще й

два томи народних пісень і балад, назвавши їх „Пісні шотландського кордону” (1802–1803), чим так само виокремив свій край і його самобутній голос.

Д. Кристал в „Енциклопедії англійської мови” подає переклад не тільки окремих шотландизмів, але й цілих текстів [41]. Хіба це не доводить, що ця мова – окрема? Поміркуймо так: в Україні перекладають із білоруської мови, хоча вона тут цілком зрозуміла. В Англії перекладають із шотландської, тому що шотландська там незрозуміла. Що ж таке тоді мова і навіщо переклад?

**Третім** міфом є стара і, як у випадку з Т. Шевченком, сильно порепана вигадка, що Р. Бернз був мужицьким поетом. Художня викінченість шедеврів його лірики, пісень, балад і епіграм, його ретельна робота фольклориста, численні тлумачення спадщини генія багатьма мовами світу і те, що на батьківщині поет став „тією постаттю, яка була необхідна для утвердження нації” [42], не полишають жодного сумніву, що Бернз – надзвичайно змістовний і самобутній національний класик, який таким і представив Шотландію у світовій літературі. Коли заглибитися у світ його образів і понять, у систему його етнічних кодів, як це зробила, наприклад, на матеріалі вірша „Пригода” М. Новикова [43], вельми сумнівною виглядає так само розхожа теза, буцім тематика Бернза „досить обмежена” [44].

**Четвертий** міф, власне, виростає із невіри в те, що все геніальне є простим. Зазвичай такий песимізм близький до снобізму і поширюється не на одного поета, а на улюблену в народі поезію взагалі. Він не годний пояснити, чому не знаходить відгуку в серцях мільйонів людей заохочуване ним нерідко „супероригінальне” салонне трюкацтво експериментаторів у віршуванні. Простота в поезії аж ніяк не тягне за собою примітивізацію художньої структури чи відмову від асоціацій із традицією. Традиція є тим місткішою парадигмою і тим сильнішим „регентом-подразником”, чим вона давніша і чим легше її упізнати. Простота для поета – це найкращий спосіб донести до читача свій задум, свій космос думок і почуттів.

**П'ятий** є антиісторичний образ співця-марксиста, утопія, буцім „тільки в трудових класах суспільства поет вбачає джерело прогресу і майбутнє нації” [45]. Та й не шотландської... Радянські біографи Бернза, які до скону прив'язали багатодітного поета до плуга і примусили вмерти зі злиднів, навіть не поцікавилися, що зводило його з людьми небідними, як, чим і на що він жив, які мав гонорари і платню акцизника.

**Шостим** міфом є міф, що його особливо насаджувало радянське літературознавство, пов'язуючи Р. Бернза з іменем російського перекладача С. Маршака, про те, що Бернз „знайшов у нас (варіант: „знайшов у СРСР” [46]) другу батьківщину” [47]. Творці цього міфу, який є не більше, ніж ідеологічна метафора, так і не втямили, чому згорьований поет відмовився емігрувати на Ямайку, а назавжди залишився в рідній йому Шотландії. Чи став би Бернз тим, ким він є, якби мав батьківщиною ще й Англію? Чи Росію? Дві батьківщини, як і двох матерів, може мати хіба що людина з розчакненою душею – шизофренік.

Гете розрізняв перекладачів, які переселяють автора до себе, і тих, які мандрують із читачем у країну автора. Серед перших дехто хоче бачити й М. Лукаша – на відміну від більш схильного до „мандрів” В. Мисика. Однак самий М. Лукаш в інтерв'ю М. Новиковій чітко показав, що справа сприйняття, тлумачення поета в іншій країні значно складніша. Ось і його оцінка внеску С. Маршака: „Маршак, якщо так можна висловитись, дивився крізь інтелігентську призму на все, що у Бернса йде „від землі”... Погано, що з появою Маршакових перекладів інші шляхи передачі Бернса російською мовою дехто поспішив закрити. Од такої нетерпимості у перекладацтві добре не буває. Німецькою мовою існує, наприклад, близько ста (ста!) повних перекладів сонетів Шекспіра. Зрозуміло, як виграс читач від можливості такого зіставлення й вибору. Головне, сам Маршак цього не потребує, оскільки його авторитет, зокрема як перекладача Бернса, не був штучно створений. Це довели наступні переклади, зроблені за його слідами. Недопустимо лише одне: вважати, що Маршак – „мета і межа”, остання інстанція в інтерпретації Бернса” [48].

Нарешті у світлі сказаного М. Лукашем не можна обійти стороною і **сьомий** міф, ґрунт для якого створює біг часу і який, на щастя, ще не сповна утвердився, хоча й ця студія може його розвіяти лише частково. Це міф про те, що В. Мисик і М. Лукаш остаточно переклали Бернза Україні, а тому нові перекладачі їхню ретельну й майстерну працю не повинні нехтувати новими віршованими тлумаченнями. Мовляв, куди їм тягатися з В. Мисиком і М. Лукашем? Але канонізація тлумачень поетичних творів не йде поетові на користь. Потребу нових українських перекладів Бернза, як це показано у цій розвідці, виявляють не тільки кількісні показники зробленого, але і якісні. Найкращою шанною названим перекладачам, а заодно і їхнім попередникам було б продовження праці над перекладним українським Бернзом.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гете Й.-В. Поезія і правда: Збірник / Упоряд., пер. Б. М. Гавришкова. – Київ: 1982. – С. 97.
2. Білоус Д. Диво калинове: Вірші. – Київ, 1988. – С. 139.
3. Гете Й.-В. Цит. праця. – С. 57.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1989. – С. 385.
5. Блок А. Собр. соч. В 8 томах. – Т. 6. Проза. 1918–1921. – Москва–Ленинград, 1962. – С. 336.
6. Сосюр, Ф. де. Курс загальної лінгвістики. – Київ, 1998. – С. 19.
7. Three centuries of English poetry. Английская поэзия XVIII–XX веков: Аналитическое чтение. Пособие / Сост. Н. И. Дьяконова. – Ленинград, 1967. – С. 74.
8. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – Москва, 1986. – С. 3.
9. Чередниченко Д. Павло Чубинський. – Київ, 2005. – С. 355–374.
10. The Penguin Book of Scottish Verse / Introduced and edited by T. Scott. – London, 1970. – С. 320–321.
11. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади / Ред., упоряд., автор передм. М. Н. Москаленко. – Київ, 1990. – С. 151–152.
12. Брюсов В. Фиалки в тигеле // Весы. – 1905, – № 7. – С. 9–17 (зокрема 12–13); Зеров М. У справі віршованого перекладу: Нотатки // Життя й революція. – 1928. – № 9. – С. 131–146; Лозинський М. Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. – 1955. – № 7. – С. 158–166 (особливо с. 165); Эткинд Е. Поэзия и перевод. –



- Ленинград, 1963. – С. 10–11, 39–40, 68 тощо; Коптілов В. Першотвір і переклад: Роздуми і спостереження. – Київ, 1972. – С. 159–198; Радчук В. На жертovníку мистецтва // „Хай слово мовлено інакше...” – Київ, 1982. – С. 19–40.
13. Драч І. Вибрані твори. В 2 томах. – Т. 1. Поезії. – Київ, 1986. – С. 320.
14. Сосюр де Ф. Цит. праця. – С. 152, 154, 155.
15. [www.robertburns.plus.com/Auldls.htm](http://www.robertburns.plus.com/Auldls.htm). Інші англomовні тлумачення:  
[www.electricscotland.com/burns/langsyne.html](http://www.electricscotland.com/burns/langsyne.html);  
[www.worldburnsclub.com/poems/translations/auld\\_lang\\_syne.htm](http://www.worldburnsclub.com/poems/translations/auld_lang_syne.htm);  
[www.worldburnsclub.com/newsletter/auld\\_lang\\_syne\\_what\\_about.htm](http://www.worldburnsclub.com/newsletter/auld_lang_syne_what_about.htm);  
[www.answers.com/topic/auld-lang-syne](http://www.answers.com/topic/auld-lang-syne).
16. Бернс Р. Пісні та поеми / Пер. і вступна стаття В. Мисика. – Харків–Київ, 1932. – С. 58–59.
17. Мисик В. Захід і Схід: Переклади / Авт. передм. О. І. Никанорова. – Київ, 1990.
18. Англо-український словник: Близько 120 000 слів. У 2 томах. / Склав М. І. Балла. – Т. 2. – Київ, 1996. – С. 481.
19. Аринштейн Л. М. Коментарии. Глоссарий // Бернс Р. Стихотворения: Сборник / Сост. И. М. Левидова. На англ. и русск. яз. – Москва, 1982. – С. 617.
20. Там само. – С. 618; [www.robertburns.plus.com/Auldls.htm](http://www.robertburns.plus.com/Auldls.htm).
21. Цит. за працею Аринштейн Л. М. – С. 617.
22. Бернс Р. Стихотворения: Сборник. – Москва, 1982. – С. 239.
23. Jerome. Letter to Pammachius // *The Translation Studies Reader*. Ed. by L. Venuti. 2nd ed. – Routledge, 2004, p. 23.
24. Грабовський П. Зібрання творів у 3 томах. – Т. 2. – Київ, 1959. – С. 547–548.
25. Мандельштам О. Разговор о Данте. – Москва, 1967. – С. 48, 57, 12, 18.
26. Чуковский К. Высокое искусство. – Москва, 1968. – С. 51, 22.
27. Барт Р. Цит. видання. – С. 78–79.
28. Федоров А. Ще раз до питання про перекладність // „Хай слово мовлено інакше...” – Київ, 1982. – С. 9–10; Федоров А. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). Изд. 4-е, перераб. и доп. – Москва, 1983. – С. 127.
29. Бернс Р. Пісні та поеми / Пер. і вступна стаття В. Мисика. – Харків–Київ, 1932; Бернс Р. Вибране / Пер. М. Лукаша і В. Мисика. – Київ, 1959; Бернс Р. Поезії / Пер. М. Лукаша та В. Мисика. – Київ, 1965. (серія „Перлини світової лірики”).

30. [www.worldburnsclub.com/poems/translations/index.htm](http://www.worldburnsclub.com/poems/translations/index.htm).
31. Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – Москва, 1954. – С. 311–330; Райт-Ковалева Р. Роберт Бернс. – Москва, 1961. („ЖЗЛ”); Райт-Ковалева Р. Роберт Бернс и шотландская народная поэзия // Бернс Роберт. Стихотворения. Поэмы. Шотландские баллады. – Москва, 1978. – С. 5–24; Левин Ю. Д. Бернс на русском языке // Бернс Роберт. Стихотворения: Сборник. – Москва, 1982. – С. 535–558; Елистратова А. Роберт Бернс: Критико-биографический очерк. – Москва, 1957; Колесников Б. И. Роберт Бернс: Очерк жизни и творчества. – Москва, 1967.
32. Колесников Б. И. Роберт Бернс // Бернс Р. Стихотворения и песни. Москва, 1967. – С. 5.
33. Витковский Е. При всем при том! // Бернс Р. Собрание поэтических призываний. – Москва, 1999. – С. 5.
34. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Київ, 1982. – Т. 37.– С. 201.
35. Колесников Б. И. Цит. праця. – С. 8–14.
36. Английская поэзия в русских переводах. XIV–XIX века / Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский. На англ. и русск. яз. – Москва, Прогрес, 1981.
37. Див., наприклад: Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. Изд. 2-е, перераб. и исправ. – Москва, 1985; також цит. посібник: Three centuries of English poetry...
38. Scottish National Dictionary. In 10 volumes. Ed. by W. Grant. – Edinburgh, 1931–1976.
39. The Scots Thesaurus. Ed. by I. Macleod with P. Cairns, C. Macafee, R. Martin. – Aberdeen, 1990.
40. The New Encyclopaedia Britannica. 15<sup>th</sup> ed. Micropaedia. – Vol. 2. The University of Chicago, 1993. – P. 662.
41. Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. – Cambridge University Press, 2001. – С. 52–53, 328–333.
42. Пронін В. Роберт Бернс // Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. У 2 томах. – Т. 1. – Тернопіль, 2005. – С. 134.
43. Новикова М. Пригода з Робертом Бернсом // Всесвіт. – 1989. – № 1. – С. 149–157.
44. Пронін В. Цит. праця. – С. 135.
45. Колесников Б. И. Цит. праця. – С. 12.
46. Колесников Б. И. Цит. праця. – С. 15.
47. Новикова М. Цит. праця. – С. 152.
48. Там само. – С. 150.

ББК 83.3 (4 Укр)

**Світлана КОЧЕРГА,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри Кримського гуманітарного  
університету, м. Ялта

## **АПОЛОНІВСЬКО-ДІОНІСІЙСЬКИЙ ДУАЛІЗМ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Твори Лесі Українки, написані на основі античних сюжетів, – оригінальне і глибокозмістовне звертання поетеси до вічних сюжетів «батьківщини людського духу». Безсумнівно, що увійти в мистецький код порозуміння між народами – це значить прилучити проблеми свого народу до циркуляції актуальних для світу проблем» [5;13]. Але водночас код античної міфології є засобом пізнання особистості автора, своєрідності його художнього мислення.

В українському літературознавстві першими інтерпретаторами міфологічної самосвідомості Лесі Українки стали науковці 20-30-х років: Микола Зеров, Павло Филипович, Олександр Білецький та ін. Однак у подальші десятиліття дослідження антично-римських архетипів, образів, моделей загальнозначимої символіки в доробку поетеси зупинилось на ідеологічно прийнятних спрощених схемах. Наприкінці ХХ ст. в центрі уваги літературознавців, зокрема Т.Гундорової, Я.Поліщука, О.Забужко та ін., знову опиняються глибинні пласти культурологічних знаків художньої думки Лесі Українки. Пізнаючи поетесу як «культурно-інтерпретаційну проблему» (О.Забужко), доцільно розглянути її доробок у світлі аполонівсько-діонісійської матриці, що і є завданням нашої студії.

З легкої руки Фрідріха Ніцше у визначенні різних типів культур почали використовувати міфологічні образи богів грецького Олімпійського пантеону, виділяючи два начала буття і художньої творчості: «аполонівське» та «діонісійське». Митець, за Ніцше, тільки відтворює протилежні сили, які зумовлюють поступальний рух культури. Одна з цих сил, архетипом якої є Аполон, – раціоналістична, розмірена,

ілюзорно-оптимістична, сповнена світла та божественного одкровення. Друга сила, архетипом якої виступає Діоніс, опозиційна за своєю суттю – ірраціоналістична, безмірно-буйна, трагіко-героїчна, пристрасно-палюча, земна. Якщо аполонівське нагадує нам сон, що дарує ілюзію ідеалу, то діонісійське, демонічне за своїм походженням, близьке до наркотичного стану. В образах, які продукує авторське “Я”, здебільшого виразно домінує одне з цих начал або відбувається їх складна взаємодія.

Переважно в художньому мисленні Лесі Українки вбачають риси аполонівські, їй близька логічна гармонія, а не хаос містичного. Зокрема, як і в багатьох поетів, видіння снів, нерідко стимулюють її творчу уяву. Хоча Лесю Українку не можна долучити до співців щасливих снів, її радше можна назвати поетом безсоння. А межа неспання і сну неминуче продукує фантазмагорії. Передсонні видіння (або гіпнагогічні галюцинації) Лесі Українки, сповнені тривожних візій ірраціонального, жажали її та водночас вабили творчу фантазію. Тому питання поетеси «Хто ти, мрія чи сон? я не знаю...» можна вважати дилемою аполонівського і діонісійського в рушійних силах її художнього світу. На розщеплення цього світу, зумовленого різними чинниками, дослідники звертали увагу неодноразово.

Соломія Павличко, наголошуючи на амбівалентній розполовиненості Лесі Українки між народницькою ідеологією та філософією модернізму, підкреслювала: важко уявити, що її поезія й драми, поезія й критика написані однією людиною. А тим більше, що листи писала та ж сама особа, яка підписувала вірші. Проте і в межах одного жанру чи навіть одного твору діалогізм мотивів, позицій, поглядів у Лесі Українки напрочуд виразний, а відтак і протистояння аполонівського і діонісійського начал.

Досліджуючи рукописи Лесі Українка, Лариса Мірошниченко вивела характерний для її художнього мислення «закон оптимізму». Вона доходить висновку: «Чорнові автографи Лесі Українки об'єднує одне типове явище [...] Це рух тексту до оптимізму, подолання скепсису...» [6; 81]. Факти, як відомо, вперта річ, але в рукописах важко відділити

імпульс автора-художника (первісний) і автора-редактора (вторинний), який «вмиває свою дитину», відпускаючи до читача. Та згадаймо, що справжні свої шедеври Леся Українка писала в особливому стані одержимості, несамовитості. Поетеса стверджувала у листі до М. Драгоманова: «...я сливе завжди коли що кінчаю, то несамовито» [9; 217]. Очевидно, «несамовитою» Леся Українка була більше підвладна скепсису, що спонукало її неодноразово докорінно переробляти тексти в оптимістичному (аполонічному) ключі.

Контрапункт аполонівського та діонісійського в творчості Лесі Українки доцільно насамперед розглянути на матеріалі творів, написаних за мотивами грецької міфології. Пантеон олімпійців у доробку поетеси досить значний. Недарма саму Лесю Українку часто називають «українською Іфігенією» або ж «Дочкою Прометея». Остання з цих назв стала класичною літературознавчою парадигмою, яка в умовах посттоталітаризму потребує перегляду, оскільки нищить сутність творця, натомість звівши образ письменниці до моноліту героїні-мучениці, яка в народницькому сенсі пожертвувала собою задля блага людей. Вогненосність Лесі Українки справді пронизує весь її творчий доробок, але не можна не погодитись з Григорієм Грабовичем, який зауважує: «Дочка Прометея» – тільки гіпертрофоване гасло, яким наш іроніст вдало наголосив добрячу дозу пафосу, що так злився з постаттю письменниці» [2; 577]. Якщо ж шукати за образним світом Лесі Українки її спорідненість з архетипами богів-олімпійців, то першість слід віддати Сізіфу, який і є тією ланкою, що забезпечує комплементарність оптимізму і скепсису, які пронизують всю творчість письменниці. Образ каменя в творчості письменниці є наскрізним: і нерідко він асоціюється з Сізіфовою працею – від ранньої програмної поезії «*Contra spem spero*» до драматичного шедевру «Камінний господар», де мотив каменя стає центральним і відзначається вельми багатим змістовим аранжуванням. Сама поетеса стверджує генетичну спорідненість її образного сполучення «камінь-гора», скажімо, рядками одного з листів: «*Resurrexi!*\* От

---

\* Я воскресла (лат.)

і знов беруся здіймати «сізіфів камінь» дороги!.. Позволь при нагоді навести тобі цитату з мого безнадійно-надійного вірша

*«Я на гору круту крем'яную  
Буду камінь важенький здіймать  
І, несучи вагу ту страшную,  
Буду пісню веселу співать.  
Я співатиму пісню дзвінкую,  
Розганятиму розпач страшний, -  
Може, сам на ту гору крутую  
Підійметься мій камінь важкий».*

До М. П. Косача 30 травня 1890 р. [9; 58-59].

Як бачимо, один із перших варіантів поезії «Contra spem spero» не лише стверджував безнадійно-надійний пафос, який служив поетесі камертоном творчої праці впродовж життя, але й поєднував мотив Сізіфової праці з силою мистецтва, яка на Олімпі була у владі інших богів. Микола Рябчук влучно зауважив, що за великим рахунком усяку творчість можна розглядати як намагання захистити свій космос від хаосу, що насувається зусібіч; зменшити довколишню ентропію; покотити ще один камінець угору задля короткого відчуття свободи, поки він скочується униз.

Зауважимо, що Прометей, якого цілеспрямовано поєднували з сутністю Лесі Українки в радянський час, до таїни мистецтва безпосереднього відношення не мав. Надмірна спекуляція прометеїзмом Лесі Українки стала штампом, що, як і будь-який штамп, є спробою багатовимірне явище підмінити одновимірністю. Канонізація Лесі Українки як «Дочки Прометея» та фетишизація цього поняття, як вважає Григорій Грабович, призводить до монополізації трактування і врешті-решт звужує та збіднює постать письменниці до невпізнання.

«Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!» – цим рядком завершується драматична сцена Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді». «Спадок Прометея» тут можна розуміти по-різному. Загалом спектр тлумачень міфу про Прометея навіть в античні часи дуже нерівний. Гомер про нього як доолімпійського божества не згадував, у Гесіода він хитрий, але добрий до людей, і тільки у Есхіла він стає символом людської цивілізації

(«Прометей прикований»). Однак у римлянина Горація Прометей став уособленням підступності, злоби, безумства, який у своїх діях турбувався тільки про тіло, і саме цей «спадок Прометея» спричинив усі життєві негаразди та ворогування між людьми.

У глибоку давнину рештки культу Прометея зберігались тільки серед ремісників, зокрема гончарів. У драматичній поемі Лесі Українки устами неофіта-раба висловлюється пріоритет у пантеоні божеств титана Прометея – насамперед як богоборця, що постраждав за людей, але не вимагав від них жертви. Сам твір дає чимало матеріалу, який активно використовували апологети атеїзму Лесі Українки, отожд образ Прометея, що сприймався запереченням Христа та його вчення, цілком відповідав ідеологічним засадам радянської доби. Проте зауважимо, що героїчна характеристика Прометея Кассандрою мимоволі викликає асоціації з образом Христа:

*Життя й вогонь дав людям Прометей  
І з н а в, що муки ждуть його за тес,  
Провидець мук не відвернув від себе...*

У наш час радше наголошують не на атеїзмі Лесі Українки, а на її принциповому антитеїзмі, що був органічний для порубіжжя XIX та XX століть, і, як зауважує Євген Сверстюк, «дуже мало хто тоді шукав у старих річищах. І особливо мало хто шукав у ділянці релігії з-посеред поетів нації поневоленої. Тому що шукали нової дороги і активної праці, активної боротьби» [7; 225]. Спроби наукового осмислення прометеїзму Лесі Українки нерідко зупинялись порогом, який М.Гудзій, а за ним О.Бабишкін називає «відступом від історичної вірогідності». Варто наголосити, що Ліна Костенко вважає: Неофіт-раб міг знати про Прометея, хоч він і «не акліматизувався серед богів римського пантеону», проте на художній ємкості прометеївського коду не зупиняється.

Сучасна Лесі Українці епоха висунула своє розуміння цінностей, маркованих іменами героїв античних міфів. Зокрема, як узагальнив Франц Кафка, прометеївський код має чотири ключі розуміння, однак розв'язка цього міфу є непрямою.

Мислителі ХХ століття побачили у стародавньому міфі про Прометея віддзеркалення самосвідомості людської культури і її трагедію. Скажімо, Ганс-Георг Гадамер стверджує, що з плином історії людство породжує нове тлумачення переказу про прометеївську звитягу і віддаляється від його первісного і раніше однозначного змісту. Ода Гете «Прометей», на його думку, «у сенсаційний спосіб довела [...] відчуття мистецької всемогутності до його антихристиянського завершення»[1; 245]. Слідом за Гете визначні поети доби романтизму Шеллі та Байрон у своїх творах про Прометея зробили цей символ знову значущим, оскільки відкрили свій героїчний ідеал моральної свободи, який заперечував авторитет вчення християнської церкви. До цього ж таки пафосу прилучається і Леся Українка, що формувала і сповідувала неоромантичні цінності в мистецтві слова. Прометеївський словник ще довго експлуатували представники наступних панівних ідеологій, наприклад, К.Маркс називав Прометея «найбільшим святым і мучеником у філософському календарі». Але наприкінці ХХ століття стає очевидним, що міф про Прометея з його обожненням людини неухильно вів до культу особи. Польська дослідниця Марія Яніон наголошує, що нині завершується процес прощання з Прометеєм, натомість відроджуються діонісійські міфи. Погляд на модерністичну літературу з висоти нашого часу підтверджує, що дороги народу й інтелігенції розійшлися: еліта вибрала шлях Сізіфа, а народ, що завжди потребує оптимізму, «шукає оптимістичної опори в Церкві і в своєрідному месіанстві» [10; 125]. Не викликає сумніву, що ембріон прометеївсько-сізіфівського дуалізму у творчості Лесі Українки є тим спадком, який отримало ХХ століття від ХІХ-ого.

Наскрізним мотивом у творчості Лесі Українки дослідники визнають багатобарвність зради та покарання за неї. Як відомо, Прометей був покараний за зраду богам задля людей. Для Лесі Українки тягар «спадку Прометея» – це той божественний вогонь «в одежі слова», який вона передавала на службу людям. Її вибір був продиктований світоглядною авторитарністю гуманістичних пріоритетів, але він повсякчас піддавався випробуванням, викликав внутрішню полеміку,



сумніви, які продукувало напівусвідомлене відчуття зради божественному, тобто своєму мистецькому покликанню.

Славу верховного покровителя мистецтв на Олімпі здобув Аполон, образ якого «неприсутньо присутній» в художньому світі Лесі Українки. Стосунки у героїв поетеси з «тінню» Аполлона склалися не кращим чином. Іфігенія – жриця храму Артеміді, сестри Аполлона, просить прощення за нещирі молитви до богині. Кассандра, героїня однойменного твору, – жриця Аполлона, але вона демонструє непокірну, прометеївську вдачу, що підтверджує хоч би такий діалог:

*«Гелена: Се ж тільки ти змагаєшся з богами, // за те вони тебе й карають.*

*Кассандра: Що ж, // їх сила в карі, а моя в змаганні» [8; 48].*

Але і в цьому творі свої благання Кассандра адресує Артеміді (а не Аполону). За зухвальство супроти Аполлона донька царя Пріама була покарана тим, що її пророчим словам не вірять. Можливо, завдяки отій невидимій присутності образу Аполлона у драмі «Кассандра» стає особливо виразним перехрещення аполонівської і діонісійської символіки сил життя і сил духу, справжнього розуміння цінностей, яке відкриває завісу над таємницею буття.

Одна з перших підкреслила дихотомію аполонівсько-діонісійського в драмі Лесі Українки «Кассандра» Тамара Гундорова, яка пише про головну героїню драми: «Вона загалом поставлена на межі між владою Діоніса та Аполлона. Хаос і безумство образів-видінь – це сфера діонісійства, яку бачить Кассандра. Натомість вона говорить лише «кінцевими словами», тими аполонівськими словами, які оформляють і впорядковують образи-видіння» [3; 81]. Діонісійсько-аполонівський розрив, репрезентований трагедією Кассандри, спричинений тим, що «мітологенна», «правдива» мова, відлучена прокляттям Аполлона від наївної віри, для глухих до міту людей звучить незрозуміло й жахно» [3; 81]. Кассандра глибоко переконана, що світ облаштований за аполонівськими законами, підпорядкованими Правді, яку уособлює Мойра. Нагадаємо, що Аполон відомий не лише як Музагет, але і як Мойрагет. Наївними здаються Кассандрі спроби брата уникнути всюдисущого контролю:

*А Мойра, брате, неблаганна Мойра?  
Її ж бо воля світом всім кермує,  
а ти се мав би кермувати нею?*

Кассандра, відкрита перед навалою діонісійських сил, відкриває для себе небачені іншими істини, але ні передати їх, ні визнати до кінця свою вибраність для них не спромоглась, тому й не підносить свій меч на зрадника, засвідчуючи владу материнського родового інстинкту й аполонівського над нею. Цікаво, що в трагедії Евріпіда «Гекуба» Кассандра постає тільки наложницею Агамемнона, що дарує останньому солодкі ночі кохання, а її мати, Гекуба, здатна на безжалісну помсту Поліместрові, не зупиняючись навіть перед вбивством дітей ворога, оскільки фанатично вірить у непорушність світопорядку, де верховодить закон «кров за кров».

Отже, загалом «аполонівська» (за визначенням Гундорової) драма Лесі Українки «Кассандра» водночас показує героїню, яка не може вийти «у сферу чистого аполонізму». Покара Кассандри Аполоном за непослух обмежила для неї світло аполонівського, але не допустила і абсолютної влади тьми діонісійського, а водночас його конструктивного імпульсу. Таким чином, у цьому творі слід вбачати не лише «трагедію правди» (О.Білецький), але й трагедію «аполонівської жінки, яку сам Аполон позбавив права бути творцем культури» [2; 227].

Слід додати, що давньогрецька міфологія зберегла такий переказ: коли переможці Трої ділили здобич, Кассандра кинула їм до ніг скриню. Евріпіл не злякався репутації одержимої пророчиці і відкрив цю скриню, де при світлі пожеж побачив образ Діоніса та вмить втратив розум. А повертає його лише тоді, коли змінює жертвоприношення, погодившись на більш милосердні жертви, та запроваджує культ Діоніса. Цього епізоду, відтвореного Павсанієм, Леся Українка не використовує в своєму творі. Однак у його закодованих симпатіях ми також можемо побачити страх перед Діонісом, пошуки захисту та покровительства в Аполона, але врешті-решт підспудним відкриттям діонісійських святинь, які тільки на перших порах відлякують і паралізують свідомість своєю парадоксальністю у порівнянні з монументальними аполонівськими цінностями.

Трагедія розв'язки у Лесі Українки несподівано набирає оптимістичного звучання, оскільки героїня гине, та її дух, пригнічений суцільними розчаруваннями, власним безсиллям, очікуванням поразки у безглуздій війні, воскресє. Розв'язка твору та остання репліка жриці Аполлона «Немає смерті! Є життя! Життя!», яка нерідко сприймається як невмотивована, насправді вітає силу Діоніса-покровителя, що, за В'ячеславом Івановим, і в смерті давав радість божественного усвідомлення непереможної сили.

Як вважав М.Бахтін, культура завжди твориться там, де є межа, є гострота порубіжжя. Опозиція аполонівського та діонісійського – це протиставлення гармонійного начала хаосогенному. Та позитивним у культурі Діоніса слід вважати те, що він покликаний звільнити людину від гніту свідомості, від обов'язку творити розумне, добре, вічне. Вбачаючи культурний ідеал у рівновазі аполонівського та діонісійського, Ніцше схилявся до діонісійської іпостасі культури. Однак цілком закономірним є подив, чому він оминув орфічний тип культури. Після втрати емоційної та релігійної сили ритуалів Діоніса, виникло прагнення до звільнення від їх зосередженості насамперед на природніх символах життя і любові. Більш аскетичні натури, очевидно, діонісійський культ з його приреченістю на чергування власне фізичного та духовного, сприймали як надто дикий і неспокійний.

Вважається, що Орфей, вірогідно, був реальною особою – співцем, проповідником, учителем, що прийняв мученицьку смерть за віру. Недарма ранньохристиянська церква знаходила в Орфеї прототип Христа, який убачав у людині покликання знищити в собі титанічні рештки і розвинути божественні та пророчив посмертну винагороду новим щасливим життям найморальнішим із людей. Збереглися численні міфи про Орфея, зокрема про його драматичні стосунки з Діонісом. Досі для філософів становить інтерес **орфізм**, що виник на основі аполоно–діонісійського синтезу. Літературні обробки вчення Орфея відносять до 6 ст. до н.е. Орфізм мав неабиякий вплив на розвиток грецької та римської культур, зокрема на систему поглядів піфагорців та неоплатоніків.

Сюжети орфічних і діонісійських містерій відрізняються насамперед тим, що в культурі Орфея акцент робиться на ідеї гармонії, світла свідомості, єдності, а не на хаотичну множинність почуттів. Якщо діонісієць існує поза собою, в природньому світі, але відчужений від себе як від особистості, то орфік – шанує мораль і знання, він – максимально особистісний, суб'єктивний, протиставляє себе зовнішньому світу. Діонісієць сприймає об'єкт як безсилу матір, що уникає відповідальності і хизується імморалізмом, а орфікові треба засобами моралі, розуму, творчості умилювати Батька, який карає його повсякчасно страхом і комплексом вини. Позицію діонісійця можна назвати екстравертованою, орфічний тип культури – інтровертований, спрямований до обоження. У діонісійській естетиці помітне прагнення до деструктивності, хаотичності, «нігілізму», в орфічній домінують ідеї прекрасного-доброго, людини–мікрокосму, вищості людського розуму.

Всі прикмети орфізму, зокрема пристрасна віра в краще майбутнє, аскетизм, знайшли нове продовження в християнстві, а відтак орфічна парадигма суттєво вплинула на пріоритет внутрішнього світу людини в європейській культурі.

Епоха модернізму відзначається новим інтересом до орфічного типу культури. Можна погодитись з нинішньою оцінкою тогочасної культової фігури Ніцше: за натурою орфік, він «насилно схиляє себе до діонісійської традиції імморалізму». Запізнілий бунт ранніх українських модерністів також можна назвати швидше орфічним, ніж діонісійським, адже ідея служіння генетично передавалась українським літераторам з покоління в покоління. Леся Українка зі своїм лицарським кодексом проявляє всі прикмети орфіка, якщо не завжди у творчому процесі, то напрочуд послідовно у пафосі своїх творів. Для неї особливо близькі орфічні тези на кшталт: свобода як пізнана необхідність, щастя – неможливе без страждання, різна вартість поривів душі і тіла і т.п.

Показово, що Леся Українка в зрілому віці звертається до образу Орфея. Її легенда «Орфесове чудо» стала складовою триптиху, присвяченого 40-річчю письменницької діяльності

Івана Франка. У центрі уваги авторки опиняється винятковий хист давньогрецького співця, про який Проперцій писав:

*Кажуть, Орфею, що ти звірів зачаровував співом  
І зупиняв течію диких тракійських струмків;  
Скелі з гірських верховин, порушені струнами ліри,  
Йшли у долину до Теб – на підмурівок до стін [4; 38].\**

Свого часу Микола Вороний у вірші «Іван Франко» порівняв з Орфеєм великого українського поета. Твір Лесі Українки – замальовка дивовижної мистецької сугестії, водночас його можна осмислити як закодовану недосяжну мрію поетеси про читача, якого так не вистачало їй у житті, – реципієнта, здатного відчуту всю естетичну глибину і спонукальний потенціал її творчості. «Орфееве чудо» Лесі Українки не користувалось особливою увагою дослідників, позаяк здебільшого його сприймали як народницький твір, просякнутий певністю в непереможність творчих сил народу. Однак Ліна Костенко називає «Орфееве чудо» Лесі Українки «маленьким шедевром», найсумнішою з легенд. Суть твору вона вбачає в репліці: «Такий митець – і був у нас як раб». У цій фразі – квінтесенція усвідомлення того, що спонукало поетесу до написання однієї з найвідоміших драм Лесі Українки «У пущі». Художній світ цього твору заслуговує подальшого вивчення і виваженої оцінки у світлі аполонівсько-діонісійського конфлікту. Ліна Костенко підкреслює, що в «Орфеевому чуді», як і в ряді інших творів, поетеса виразно постає «великим Будівничим нашого національного духу» [5; 54].

Будівничим не міг бути діонісієць, який весь у полоні стихії, що виключає розрахунок зодчого і монотонну цілеспрямованість, самообмеження. Така роль до снаги лише орфіку, аполонізованому діонісійцю.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. – К., 2001. – 280 с.

---

\* Переклад Миколи Зерова.

2. Грабович Григорій. До історії української літератури. – К., 2006. – 632 с.
3. Гундорова Тамара. *Femina melancholica*. Стаття і культура в тендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2002. – 272 с.
4. Зеров Микола. Антологія. – К., 1990. – 64 с.
5. Костенко Ліна. Поет, що йшов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989. – 634 с.
6. Мірошніченко Лариса. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. – К., 2001. – 272 с.
7. Сверстюк Євген. На святі надій. – К.: Наша віра, 1999. – 538 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1976. – Т.4. – 352 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т.10. - К., 1979. – 542 с.
10. Яніон Марія. Зупинити Прометея // 12 польських есеїв. – Критика, 2005. – С. 114-126.

**ББК 83.3 (4 Укр)**

**Валентина СОБОЛЬ,**  
доктор філологічних наук, професор  
Варшавського університету

## **УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО: ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Національна честь – це керма  
корабля,  
Держить її в руках могутих,  
Аж поки в усміхах блискучих  
Не зацвіте свята земля.*

*Національна честь – це зірка  
провідна.  
Ідіть вночі лише за нею,  
Доки над рідною землею  
В красі не спиниться вона.*

**Олександр Олесь**

Цим рядкам поета майже століття. Твір символіста Олександра Олесь, поезія якого також вивчається в курсі історії

української літератури ХХ-ХХІ ст. у третьому класі ліцеїв, орієнтує на найвищу цінність, яка зазнавала неймовірної наруги упродовж чи не всього найбільш кривавого століття в історії. Таким століттям було двадцяте. Поразка в національно-визвольній боротьбі, втрата Україною державності і новий, ще більш підступний колоніальний режим, дві світові війни і штучно сплановані більшовизмом голодомори, Чорнобильська катастрофа, розпад імперії під назвою “Радянський Союз” і, врешті, здобуття Україною незалежності. Всі ці події дуже виразно позначилися на розвитку українського письменства. Та й чи могло бути інакше? Після яскравого піднесення у 20-х роках ХХ ст. українські митці зазнали нечуваних репресій у 30-х роках (література “розстріляного Відродження”), а згодом – арештів та переслідувань у застійні роки після короткочасної відлиги та появи в літературі покоління шістдесятників. Кінець 80-х - початок 90-х років ХХ століття – нове піднесення, нові імена і твори.

Але завданням підручника для 3 класу не є з’ясування певних історичних подій у літературі, а вивчення самої літератури як самодостатнього явища, орієнтуючись на естетичні засади, на красу й велич таланту Автора-Майстра. Можна було б вивчати літературу, орієнтуючись на зміну визначальних літературних напрямків, течій, стилів ХХ століття – реалізм, неоромантизм, необароко, неокласицизм, модернізм (імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм, імажинізм, акмеїзм, сюрреалізм), соцреалізм (30-80-і рр. ХХ ст.), постмодернізм. Та сьогодні утверджується дещо інший принцип, який нам видається найбільш оптимальним, - вивчати літературну історію за культурно-історичними епохами, а вже “в їхніх межах виявляти культурно-естетичні стилі, течії, панівні, визначальні і відмираючі та новонароджувані культурно-стильові напрямки, які в наступній епосі будуть домінантними і визначатимуть зміст та форму цих епох”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Яременко Василь. Панорама української літератури ХХ століття // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – Київ: Аконіт, 2001. – Кн. перша. - С.18.

Вчення про культурно-історичні епохи має свою поважну історію в працях Михайла Максимовича, Михайла Драгоманова, Миколи Петрова, Миколи Зерова, Миколи Гнатишака, Дмитра Чижевського та ін. Сьогодні над концепцією “культурно-стильові епохи” плідно працює Валерій Шевчук. “Ранній український модернізм фіксуємо певно й чітко, - пише Валерій Шевчук у “Розмислі про культурно-стилістичні епохи”, - це перші два десятиліття ХХ ст. - то була література досить вироблена, із системою своїх архітектурів та й особливостей. І от, коли придивитися: література 20-х – початку 30-х в Україні Східній і література 30-х діаспорна та західноукраїнська і складає період розвинутого українського модернізму, його й справді знищено російськими комуністами. І тут сталася річ, якої не знала ще історія: культурно-стилістичний період силовими методами політичних сил знищується, а натомість утворюється ерзац-література, яку найточніше назвати тоталітарною, її культивують комуністично-фашистські деспотії та диктатори в Європі та Азії. Відтак у нормальний культурний розвиток ніби врізалось клином цілком штучне утворення, упроваджене терористичними методами. Таким чином, українська література перестає бути одноцільною, а розпадається на дві: одна тоталітарна, друга – на продовження розвинутого модернізму (галицька, празька школа, нью-йоркська група, емігрантська). Саме в цьому середовищі починає творитися, з одного боку, різновид тоталітарної літератури не на комуністичній, а на націоналістичній основі (“вісниківці”, наприклад) , а з другого – антитоталітарна література, яка складає супротивно заряджений полюс в одному літературному тілі. Водночас не вмирає й розвинутий модернізм (наприклад, цікаве продовження неокласицизму в діаспорній літературі), хоч певною мірою й одмінний, ніж у літературі 20-х років. Саме таку літературу: антитоталітарну із продовженням традицій 20-х років - й було створено в діаспорі, і саме вона явила нам своїх великих письменників: Уласа Самчука, Івана Багряного,



Тодося Осьмачку, Докію Гуменну, Галину Журбу, Віктора Домонтовича, Юрія Шереха і ряд інших менших, але значних талантів. Із закінченням війни тоталітарна література насильно впроваджується на території всіх земель України й на землях радянських сателітів, де жили й творили українці, саме її опонентом і стала відтак література діаспорна. Відповідно, поява шістдесятників була реальною спробою повернутися до засад модернізму: поезія почала творитися на основі неоромантизму, а проза – неореалізму, згодом увівши у свій арсенал умовні форми (химерна проза, фольклорно-фантастична тощо). Цілком можемо назвати цей новий період пізнім модернізмом, який загалом протягся до появи постмодернізму, тобто до кінця 80-х років”<sup>1</sup>.

У другому класі ліцею ви глибше відкрили для себе творчість Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Івана Франка, які стояли біля витоків українського модернізму. Власне, можна говорити про предтечні явища модернізму в творчості І. Франка, Л.Старицької-Черняхівської, М.Славинського, І.Стешенка, А.Кримського, М.Вороного, М.Чернявського. Перші два десятиліття ХХ ст. знаменують утвердження модернізму ХХст., на початку панорами якого стоїть культурно-стильова течія неоромантизму, підготовлена і утверджена творчим доробком Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської, Михайла Коцюбинського, Марка Черемшини. У неоромантичному стильовому ключі працювало багато митців, які належали водночас до таких різноманітних стильових течій, як імпресіонізм, символізм, неореалізм. Перед вами - насолода вивчення імпресіоністичних творів одного із найбільших українських поетів - Євгена Плужника, поезії Богдана Лепкого, прози Миколи Хвильового. Найвищим здобутком символізму, генетичні витoki якого ідуть від філософії Григорія Сковороди, є поезія юного Павла Тичини, Олександра Олеся. На жаль, обсяг

---

<sup>1</sup> Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. – Київ: Аконті, 2001. – Кн. перша. - С. 22-23.

підручника не дозволить нам досягнути яскраву сторінку творчості неокласиків, “п’ятірного грона співців нездоланних” - поетів Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Павла Пилиповича, Освальда Бурггарда (Юрія Клена), Максима Рильського. Саме неокласики “принесли в українську літературу високу культуру поетичного слова, а своїми перекладами присвоювали їй шедеври світової поезії. Микола Зеров не без іронії відносив себе до категорії митців-книжників, “тугих бібліофагів”, у яких культурологічні мотиви переважають над безпосередністю ліричного переживання. Звернення поета до давніх епох, зокрема до античної, свідчило про його прагнення співвідносити реальність з досвідом століть. Ідеальний естетизований світ Зерова виступає антитезою до казарменої дійсності, в якій йому довелося жити”<sup>1</sup>.

Так само на ваше самостійне вивчення чекає вишукана мітософічна поезія одного із найталановитіших українських поетів Володимира Свідзінського, яку радимо відкрити для себе, як у підручнику для 3 класу - мітософічну лірику Богдана-Ігоря Антонича. Уявімо собі тільки, якою могла б бути історія українського письменства, коли б не небачені досі страшні репресії проти української духовної еліти упродовж чи не всієї історії українського письменства.

Талантом світового масштабу визнаний був український драматург Микола Куліш. Це про його “Патетичну сонату” режисер із Берліна Фрідріх Вольф відгукнувся як про найбільшу українську драматичну поезію в світовій літературі, яку можна порівнювати хіба що з такими перлинами, як “Фауст” чи “Пер Гюнт”. Оскільки матуральна програма передбачає для обов’язкового вивчення комедію “Мина Мазайло”, нам залишається тільки побажати щасливого прочитання й талановитого осмислення

---

<sup>1</sup> Ільницький М. На перехрестях віку // A hundred years of youth. A bilingual antology of 20 th century ukrainian poetry - Сто років юності. Антологія української поезії ХХ ст. в англomовних перекладах / Упорядники Ольга Лучук і Михайло Найдан. – Львів, 2000. - С. 45-57.

правдивого шедевр, яким є Кулішеві драма “Патетична соната”, а ще – багато інших творів, яких несила нам охопити в підручнику, але які дарують найдопитливішим високе прозріння, насолоду, імпульс до досягнення інших вершин: не лише драматургії Миколи Куліша, а й генія українського театру Леся Курбаса, а в кіно - найбільшого слов'янського митця Олександра Довженка з його „чистим золотом правди”... Французький дослідник Жорж Садуль назвав довженківський кінофільм “Земля” – шедевром німого кіно ХХ століття, наголосивши на величезному його впливі на кінематографів Англії, Франції.

ХХ століття було багате на трагедії. Трагедії мільйонів людей і на трагедії сотень мистецьких доль: нерідко було так, що за можливість фізичного вціління письменники платили духовною смертю. Більшості із них довелося творити, як влучно визначила Ліна Костенко, в умовах “заблокованої культури”, протистояти тоталітаризмові, мужньо й безкомпромісно реагувати на нівелювання, а часто зумисне викривлення цінностей у суспільстві. Безкомпромісні Василь Стус, Алла Горська поплавилися життям, Ліна Костенко та Валерій Шевчук пішли у внутрішню еміграцію, ще інші пішли на компроміс із владою, але в такий спосіб реалізували свою творчу потугу і прислужилися своєму народові, розбудовуючи власні пошуки в галузі індивідуальної майстерності, у всебічному збагаченні жанрів українського письменства.

Провідним жанром великої прози у ХХ столітті завдяки своїй синтетичності став роман. Ви познайомитеся із блискучою орнаментальною прозою Валер'яна Підмогильного, ім'я та твори якого після довгих років заборони й забуття повернули читачеві Валерій Шевчук, Володимир Мельник. На жаль, знову ж таки на превеликий жаль, за межами досяжного залишиться для вас проза молодого Юрія Яновського, Докії Гуменної, Івана Багряного, Уласа Самчука, Григорія Косинки, Тодося Осьмачки, Віктора Домонтовича. Натомість доля дарує вам шанс завітати із філософською розвідкою Ліни Костенко, властиво викладом,

прочитаним нею в Національному університеті “Києво-Могилянська академія”, - “Гуманітарна аура нації”; із дивовижною необароковою прозою Валерія Шевчука; з творчістю “метеора ширості” Василя Симоненка; шістдесятників Івана Драча, Дмитра Павличка, з модерною поезією Василя Голобородька, із творчістю постмодерністів Юрія Андруховича та Остапа Лапського.

Як відомо, ще Іван Франко назвав перекладацьку справу “золотим мостом між народами”. Дмитро Павличко, почувши заклик свого великого вчителя Івана Франка, наблизив світову, в тому числі й польську поезію до України, дарувавши переклади 50 (!) польських поетів українською... У ХХ столітті, особливо ж у часи “залізної завіси” України від світу, цей золотий міст виконував духовно-життєдаєне призначення. Тому в підручнику для 3 класу ми приділяємо особливу увагу перекладам, передусім польськомовним перекладам української літератури, яка сьогодні значно краще znana в Польщі і світі, аніж у минулому столітті. Українська діаспора чимало зробила для того, щоб світ знав українських митців Слова. Як тут не сказати про подвижницьку діяльність перекладача на німецьку мову сотень українських авторів Анни-Галі Горбач, про численні переклади на польську Олі Гнатюк, Катерини Котинської, Єжі Литвинюка, Василя Назарука, Флоріана Неуважного, Тадея Карабовича і багатьох-багатьох інших. Свою участь у спробі перекладу творів українських майстрів Слова можеш зреалізувати і ти, юний читачу. Бо ж усе велике розпочинається з малого першого кроку. Зроби його, відкривши для себе світ – дивовижно багатий, складний, високий. То не буде легке “чтиво”, а буде наполеглива праця душі і серця. Хай до нього, до юного серця, постукають імена знищених і репресованих, невисловлені думки й пориви тих, що змушені були замовкнути... І хай осяє душу світло високого покликання - як тих, хто високе Слово дарує, так і тих, хто його приймає.

**Світлана ОЛІФІРЕНКО,**  
*учитель вищої категорії, учитель-методист,  
заступник директора Донецького  
міського ліцею “Меркурій”*

## **ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ НА УРОЦІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ПЕДАГОГІЧНІ Й МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЗАСТОСУВАННЯ**

Учені стверджують, що в найближчій перспективі провідне місце в світовому розвитку займуть ті країни, які зможуть продукувати або більш-менш ефективно використовувати інформаційно-комунікаційні технології. А без оновленої освіти, яка б, окрім іншого, широко використовувала ці технології, Україна не матиме майбутнього [1].

Серед таких сучасних технологій, що сприяють активізації пізнавальної діяльності школярів, найважливіше місце сьогодні займає Інтернет. Цього, власне, і не треба особливо переконливо доводити. Цей інтерактивний засіб одержання інформації практично з усіх галузей знань стає останнім часом в Україні надзвичайно актуальним.

Найрізноманітніша інформація, яка зосереджена у світовій павутині й яка величезними темпами незмірно збільшуються з кожним днем, чекає на свого споживача. За один місяць, наприклад, лише українська пошукова система Google пропонує користувачам вихід більш ніж на 1 млрд сайтів і 26 млрд веб-сторінок.

Школа прагне до залучення учнівства до комп'ютерних технологій, зокрема до Інтернету. Достатньо переглянути програми з такої навчальної дисципліни, як інформатика, щоб пересвідчитись у цьому. Ці програми передбачають засвоєння учнями знань про можливості мережі Інтернет, її ресурси, різні способи приєднання комп'ютерів до глобальної мережі, про Інтернет-конференції та їхні типи, про різні вітчизняні та зарубіжні пошукові системи. Крім того, учні засвоюють поняття про інтерактивне спілкування в Інтернеті, вчаться підключатися

до електронних конференцій, розміщувати і читати там необхідну інформацію та багато іншого.

Розвиток в учнів умінь володіти мультимедійними засобами засвоєння знань не є самоціллю. Сьогодні акценти на засоби освоєння можливостей комп'ютера пересуваються з інформатики на інші шкільні предмети, зокрема і на зарубіжну літературу.

В усьому світі мільйони шанувальників художнього слова, користуючись сучасними електронними інформаційними технологіями, за лічені секунди можуть знайти в Інтернеті текст літературного твору або тільки потрібну цитату із тексту; відвідати бібліотеку, погортати сторінки різних електронних енциклопедій і довідників або замовити потрібну книжку в Інтернет-магазині, не виходячи з дому ...

На гострій необхідності застосовувати комп'ютерну техніку, зокрема ресурси Інтернету при вивченні зарубіжної літератури, наголошують рекомендації Міністерства освіти і науки України щодо вивчення шкільних дисциплін.

Дійсно, в Інтернеті є багато чого: він надає користувачам безмежні можливості. Однак тут можна шукати одне, а знайти зовсім інше, адже в мережі є тисячі або й десятки тисяч сайтів і документів. Що ж є пріоритетним із огляду на педагогічні й методичні аспекти в роботі вчителя зарубіжної літератури, який працює з Інтернетом?

Звичайно, насамперед, слід враховувати, що сайти несуть користувачам тексти виучуваних творів, які легко доступні завдяки Інтернету.

По-друге, учитель знаходитиме в Інтернеті допоміжні літературні матеріали, такі, наприклад, як електронні версії журналів чи газет, певні архівні матеріали, реферати, курсові, дипломні, дисертації, сайти літературних музеїв, авторські сайти письменників, матеріали, які забезпечують здійснення міжпредметних зв'язків на заняттях із зарубіжної літератури тощо.

Треба відзначити, що Інтернет у значній мірі може інтенсифікувати використання вчителями цікавих форм проведення уроків зарубіжної літератури. Разом з тим ми закликаємо враховувати специфіку літератури як виду мистецтва та її методику як особливу галузь педагогіки.

## I. Критерії відбору інформації в Інтернеті

Український сегмент у міжнародній інформаційній павутині зростає практично кожного дня: з'являються як різноманітні “саморобні” сайти, так і електронні вироби за сприяння і підтримки науковців. Часто основним продуцентом матеріалу – статей на сайті – виступають відомі вчені, викладачі, вчителі.

Звичайно досвідчений користувач шукає на знайдених ним сайтах позначку “офіційний сайт” і тоді вже приступає до споживання потрібної йому інформації. Для користувача, який працює з сайтами літературних музеїв, наприклад, потрібно довідатись, який державний музей підтримує даний сайт, хто бере відповідальність за достовірність поданого матеріалу тощо.

Якщо мова йде про вибір учителями в мережі Інтернет навчальних матеріалів, то вони повинні відповідати критеріям науковості, тобто їм можна було б довіряти. Довіряти у широкому сенсі: тут не повинно бути помилок у мовному оформленні текстів; бажано, щоб до біографічних відомостей про того чи іншого письменника були посилання на сучасних літературознавців чи провідних істориків літератури тощо.

Коли користувач бачить, що сайт створено на навчальних базах Міністерства освіти і науки, Інституту літератури ім. Т.Шевченка або при сприянні відомих вчених, – довіра до таких документів зростає. Тоді викладачі можуть рекомендувати своїм вихованцям користуватися таким матеріалом, звичайно із власними коментарями та рекомендаціями і конкретними завданнями.

Тільки ретельно ознайомившись із сайтом і з'ясувавши його науковий рівень, викладач може використовувати його у навчальному процесі і пропонувати його учням.

## II. Педагогічно-методичні засади використання на уроках літератури Інтернет-ресурсів

Зрозуміло, що термінологічно-понятійний апарат і методика використання Інтернет-ресурсів на уроках зарубіжної літератури тільки починає створюватись. Разом із тим технологія їх використання базується не на порожньому місці: в

методичній науці вже протягом десятків років активно функціонують поняття і терміни з близькою до них методикою використання технічних засобів навчання та наочності.

За основу методики використання Інтернет-ресурсів і термінологічно-понятійного апарату ми беремо положення і наукову лексику, розроблені у методичних працях щодо використання технічних засобів навчання і наочності на уроках літератури українських вчених І.І.Соболева, Є.А.Пасічника, А.П.Коржупової і Л.П.Кулінської [2].

У галузі застосування Інтернет-ресурсів, понять і термінів ми спираємося також на здобутки вітчизняних вчених В.Д.Руденка, О.М.Макарчука, М.О.Патланжоглу, В.М.Кухаренка, О.В.Рибалка, Н.Г.Сиротинка [3] та ін.

Важливими для нас є й науково-методичні настанови, які осмислюються і функціонують у зв'язку з вивченням зарубіжної літератури як виду мистецтва [4].

Настановчими можуть стати ідеї провідного вченого-методиста Є.А.Пасічника, який стверджував, що “наочність у навчанні може забезпечити успіх лише тоді, коли вона диктується логікою навчального процесу, коли наочні образи (читаємо: образи-картини, що спливаються перед учнями на дисплеї комп'ютера, – С.О.) на уроках розумно поєднуються зі словом учителя” [5, 355].

На підставі вищевикладеного у процесі розробки методики застосування Інтернету на уроках із зарубіжної літератури було враховано ряд положень і застережень педагогічної науки:

- надмірність у використанні наочності веде до певних диспропорцій у розвитку конкретного і абстрактного мислення учнів;

- робота з комп'ютером не повинна сприйматися як розважальна “вставка” у процес вивчення літератури, а має розглядатися як органічна активізуюча складова частина пізнавального процесу;

- Інтернет може застосовуватись на всіх етапах вивчення зарубіжної літератури, під час розгляду всіх тем і розділів шкільної програми;

- необхідна практична реалізація основних ергономічних та дидактичних принципів навчання.



Пріоритетними у галузі впровадження Інтернет-ресурсів ми вважаємо також такі положення:

– вчителі залишаються головними особами в організації пізнавальної діяльності учнів, а комп'ютери з можливістю виходу в Інтернет є лише допоміжними інструментами їх педагогічної діяльності;

– бажано, щоб відповідно до пізнавальних можливостей учнів передбачалися диференційовані завдання;

– ресурси Інтернет застосовуються для раціоналізації та інтенсифікації навчальної діяльності учнів при виконанні дослідницьких і самостійних робіт учнів.

Серед пріоритетних напрямків використання Інтернет-ресурсів із зарубіжної літератури ми обираємо такі, де вони застосовуються для:

- пошуку та отримання додаткової інформації;

- розширення та поглиблення знань учнів, зокрема для реалізації варіативного компонента навчальних програм, більш повного задоволення особистісно-орієнтованих запитів дітей;

- формування та закріплення навичок самоосвітньої діяльності школярів та ін.

Специфіка літератури як мистецтва слова обумовила й своєрідні підходи до методики використання ресурсів Інтернету. На широкому і безмежному його просторі користувачі можуть знайти безліч потрібної інформації, яку стосовно професійних завдань учителів зарубіжної літератури ми умовно поділяємо на такі блоки:

- електронні бібліотеки;

- літературні періодичні видання;

- електронні підручники і посібники в Інтернеті;

- педагогічний досвід впровадження новітніх технологій навчання;

- науково-освітні сайти;

- колекції рефератів та учнівських творів;

- сайти мистецького характеру та ін.

Ми називаємо тут блоки, які за своїм призначенням традиційно знаходяться у колі уваги викладачів зарубіжної літератури. Однак тепер, крім паперових носіїв інформації, вони можуть бути знайденими і в Інтернет-просторі.

### III. Методичні засоби застосування Інтернету на уроці зарубіжної літератури

Для навчання починається нова епоха, яка характеризується перенесенням інформації з паперових носіїв на електронні. Традиційні методи навчання активізуються і поглиблюються завдяки різноманітним комп'ютерним технологіям, зокрема використанню Інтернет-ресурсів.

Матеріали літературних сайтів, електронних бібліотек, електронних літературних періодичних видань тощо допоможуть учителю долучити учнів до написання їхньої власної дослідницької роботи, рефератів, доповідей, повідомлень, творчих робіт про життєвий шлях того чи іншого письменника, проведення віртуальних літературних екскурсій та ін.

Слід зазначити, що сьогодні найважливішою складовою професійних вмінь учителя будь-якого предмета, і зокрема зарубіжної літератури, має бути володіння програмним забезпеченням комп'ютерів, засобами інформаційно-пошукових систем і баз даних, призначених для непрофесійних користувачів [6]. Необхідно оволодівати й технологією розробки дидактичних матеріалів, заснованих на мережевих джерелах інформації. Розроблена нами структура таких матеріалів включає наступне:

- адреси сайтів та веб-сторінок, які мають безпосереднє відношення до програмного матеріалу з зарубіжної літератури: до життєвого шляху того чи іншого письменника, що вивчається, до виучуваних творів;
- анотації до сайтів та веб-сторінок;
- різноманітні види завдань і питань, пов'язані з вимогами програм, за змістом сайтів та веб-сторінок.

Наведемо приклади подачі матеріалів для учнів 9-11 класів та вчителів, які працюють у цих класах.

#### 9 клас

Назва сайту, веб-сторінки: Країни світу / Визначні особистості / Письменники та поети: Жан-Жак Руссо

Адреса в Інтернеті: <http://svit.ukrinform.com/ruso.shtml>

Анотація	Питання та завдання для учнів
<p>Статтю присвячено життєвому і творчому шляху видатного французького філософа й письменника Жан-Жака Руссо. Це він уперше в історії суспільної думки заговорив про розбіжність між науково-технічним прогресом і станом людської моральності. Це він ще у XVIII ст. висунув ідею “природного права”, тобто наголошував на невід’ємності права людини на життя, волю і власність.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Про які цікаві факти з життя та творчості Ж.-Ж. Руссо ви дізналися з даної статті? Запишіть план своєї відповіді.</li> <li>- За матеріалами сайту складіть питання до теми “Що ви знаєте про Ж.-Ж. Руссо?”, які будуть починатися словами: “Чи знаєте ви, що...”.</li> <li>- Чому, на вашу думку, Ж.-Ж. Руссо називають енциклопедистом? Свою відповідь запишіть у формі тез.</li> </ul>

### **10 клас**

Назва сайту, веб-сторінки: “Коянніскаці”. Кілька запізнілих зауваг

Адреса в Інтернеті: <http://ktm.ukma.kiev.ua/2001/6/skurativsky.html>

Анотація	Питання та завдання для учнів
<p>Це роздуми письменника В.Скуратівського про аналогію між збіркою В. Вітмена “Листя трави” і фільмом американського режисера-документаліста Годфрі Реджіо “Коянніскаці”. Фільм з’явився рівно через 130 років після появи збірки Вітмена. На думку Скуратівського, “Коянніскаці” – це екранний відповідник “Листя трави”. На жаль, до попереджень, що містяться у творах Вітмена і Годфрі Реджіо, люди вчасно не прислухалися. Матеріал статті ілюстровано світлинами кадрів із фільму.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- На які “запізнілі зауваги” надихнули В.Скуратівського збірка В.Вітмена “Листя трави” і фільм Годфрі Реджіо “Коянніскаці”?</li> <li>- Напишіть анотацію до диска, в який увійдуть збірка В.Вітмена “Листя трави” і фільм Годфрі Реджіо “Коянніскаці”.</li> <li>- Складіть колаж, в якому буде передано основні ідеї збірки В.Вітмена “Листя трави” і фільму Годфрі Реджіо “Коянніскаці”.</li> <li>- Підберіть до світлин, що містяться на сайті, рядки віршів В.Вітмена.</li> </ul>

## 11 клас

Назва сайту, веб-сторінки: У пошуках непідробності.  
Джером Девід Селінджер  
Адреса в Інтернеті: <http://salinger.narod.ru/index.htm>

Анотація	Питання та завдання для учнів
Сайт, присвячений Селінджеру, має такі розділи: “Біографія”, “Творчість”, “Повний список творів”, “Бібліографія”, “Дослідження та статті”, “Легенди і чутки про творчість”, “Символіка імен” та ін. Тут є оригінали всіх творів письменника, а також україномовний переклад роману “Над прірвою у житті” (перекладач О.Логвиненко) та кількох оповідань.	- Чому, на вашу думку, сайт, присвячений Селінджеру, має назву “У пошуках непідробності”? Аргументуйте свої висновки. - Напишіть анотацію до розділу сайту “Дослідження та статті”. - Розкажіть про головного Героя роману “Над прірвою у житті” від імені його самого, від імені автора, однокласників, учителів, членів родини (за вашим вибором).

Питання та завдання для учнів можуть бути, наприклад, такими:

- порівняння перекладів творів, зроблених різними перекладачами;
- підготовка та проведення заочних екскурсій по музеях (літературних, художніх тощо);
- збір матеріалів до науково-дослідницьких робіт;
- написання творів, рефератів, повідомлень, оглядів тощо;
- поповнення кабінету літератури різноманітним ілюстративним матеріалом;
- створення шкільних електронних бібліотек за матеріалами Інтернету (тексти літературних творів мовами оригіналу та у перекладах українською мовою, портрети письменників, фотоілюстрації, музичні твори та твори образотворчого мистецтва різних епох і народів із музеїв різних країн світу, матеріали сайтів літературних музеїв тощо) та ін.

Отже, за допомогою Інтернету сучасний учитель зарубіжної літератури може не лише сам за лічені хвилини знайти найсвіжішу інформацію та ілюстративний матеріал з теми, яка його цікавить, але й повинен сприяти учням у використанні мережі Інтернет для швидкого та максимально ефективного пошуку навчальної інформації.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кремень В.Г. Інформаційно-телекомунікаційні технології в освіті й формування інформаційного суспільства // Інформаційно-телекомунікаційні технології в сучасній освіті: досвід, проблеми, перспективи. Збірник наукових праць. – Львів: ЛДУ БЖД, 2006. – С.3-6.
2. Див.: Соколов І.І. Типи уроків і засоби активізації викладання літератури в школі. – К., 1963; Пасічник Є.А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах. – К., 2000; Коржупова А.П. Наочність на уроках української літератури. – К., 1965; Кулінська Л.П. Екранні та звукові посібники на уроках літератури. – К., 1975; Кулінська Л.П. Звукозапис на уроках української літератури. – К., 1973; ін.
3. Див., напр.: Руденко В.Д., Макарчук О.М., Патланжоглу М.О. Курс інформатики. – К., 2001; Кухаренко В.М., Рибалко О.В., Сиротинко Н.Г. Дистанційне навчання. Умови застосування. – Харків, 2002 та ін.
4. Е.Волощук, В.Бегун. Технэ майевтике. На допомогу вчителю зарубіжної літератури // Тема, 1997.-249 с.
5. Пасічник Є.А. Методика викладання літератури в середніх навчальних закладах. Навчальний посібник. – К.: Ленвіт, 2000. – 384 с.
6. Коломієць А.М., Коломієць Д.І. Використання інформаційно-телекомунікаційних технологій у підготовці майбутніх педагогів // Інформаційно-телекомунікаційні технології в сучасній освіті: досвід, проблеми, перспективи. Збірник наукових праць. – Львів: ЛДУ БЖД, 2006. – с.550-554.

## ПОВІДОМЛЕННЯ І РЕЦЕНЗІЇ

ББК 78.552.8

*Олена БАШУН,*

*кандидат педагогічних наук, заступник директора  
Донецької обласної універсальної наукової бібліотеки*

### **БІБЛІОГРАФІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА**

*З іменем Івана Франка – діяча з колосальним духовним доробком, рівного якому за різноманітністю і широтою творчого діапазону та його багатством немає в історії України, – пов'язана ціла епоха української культури.*

Як дослідник історії літератури, фольклорист, історик та мовознавець, він постійно звертався і до вивчення попередніх епох культурного розвитку, він вивчав літописи й архіви, щоб досягнути велич української історії та культури. Проте його глибоко цікавило і «Слово о полку Ігоревім», і діяльність Івана Вишенського, і творчість Тараса Шевченка, і поезія Лесі Українки. До українського читача він доносив Данте, Шекспіра, Гавлічка-Боровського та ін. І. Франка захоплювали всі кращі досягнення світової літератури й наукової думки, на їх основі все своє життя він збагачував скарбницю української культури.

І. Франко був першорядним письменником, виключно талановитим поетом, видатним перекладачем, чудовим публіцистом, журналістом, організатором українського літературного процесу, невтомним редактором. Сьогодні поза спадщиною Івана Франка, цього, за влучним визначенням ще його сучасників, “справжнього велетня думки і праці”, неможливо уявити української культури, неможливо вивчати історію літературного процесу й суспільної думки.

Зі сказаного зрозуміло, яке важливе значення має вичерпна бібліографія творів і праць І. Франка та літератури про нього. Науковий огляд бібліографічного забезпечення франкознавства

показує і певні досягнення, і проблеми. Відсутність повноцінного бібліографічного забезпечення вносить значну складність у роботу не лише дослідників-літературознавців, але й учених усіх інших ділянок суспільних наук в Україні. Ця складність обумовлена особливо тим, що Франкова спадщина розкидана по найрізноманітніших виданнях, журналах і газетах різними мовами: українською, польською, німецькою, російською, чеською, болгарською, англійською тощо. Багато його статей з'являлось під псевдонімами, криптонімами і взагалі анонімно. Ряд праць і творів Франка опубліковано в різних періодичних виданнях після його смерті. Критичні праці про нього і переклади художніх творів письменника з'являлись у багатьох країнах світу. Усе це повинна б розкрити повна бібліографія з франкознавства, потреба в якій сьогодні відчувається виключно гостро. Проте здійснення її вимагає ґрунтовної підготовки і великих зусиль дослідників та бібліографів. Чимала підготовча праця в цьому напрямі вже здійснена. Проведений аналіз свідчить, що бібліографічна та й дослідна робота переважно поживляється перед ювілейними подіями. Можна констатувати циклічність такої роботи. До огляду включено тільки ґрунтовні бібліографічні посібники.

Першою серйозною спробою бібліографії Франка був «Спис творів Івана Франка за перше 25-ліття його літературної діяльності (1874–1898)», складений товаришем та ідейним однодумцем письменника Михайлом Павликом з нагоди ювілею І. Франка і виданий у Львові в 1898 році. Цей покажчик є виключно цінною бібліографічною франкознавчою працею, бо він розкриває багато анонімних статей І. Франка, авторство яких було добре відоме М. Павликові. До того ж при складанні «Спису творів І. Франка» він консультувався з останнім. Проте ця бібліографія не вичерпала всього, що написав І. Франко за 25 років своєї діяльності; немає в ній і бібліографічних вказівок на літературу про Івана Франка.

Наступною ширшою бібліографією з франкознавства був «Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензій на його писання», складений В. Дорошенком. Вийшло лише два випуски цієї бібліографії (перший – у 1918 і другий –

у 1930 р. у Львові). Вони охоплюють художні твори І. Франка, критику й публіцистику та наукові праці до 1914 року. У наступних випусках мала з'явитись бібліографія рецензій І. Франка і статей про нього, але ці випуски не були здійснені. На жаль, ця бібліографія не може задовольнити вимог дослідників-літературознавців, бо, по-перше, є далеко неповною і, по-друге, незручною в користуванні. В одному з розділів її «Красне письменство» надзвичайно важко знаходити першодруки творів І. Франка, бо тут подані вони впереміш з численними передруками; розподіл статей між наступними підрозділами цієї бібліографії «Критика й публіцистика» і «Наука» часто зроблений чисто механічно і суб'єктивно. У бібліографії надзвичайно багато нерозкритих скорочень і відсилок «*ibid.*», що значно ускладнюють користування нею.

Поруч з цими двома ширшими загальними бібліографіями з франкознавства було кілька спроб підійти до створення бібліографічних покажчиків з окремих питань та рекомендаційних бібліографій. Так, у десятиріччя з дня смерті І. Франка – в 1926 році – Українським науково-дослідним інститутом книгознавства в Києві був складений бібліографічний покажчик за редакцією К. Довганя на 616 назв. Покажчик мав рекомендаційний характер.

Цікавою є пам'ятка читачеві «Іван Якович Франко», присвячена 85-річному ювілею від дня народження І. Я. Франка, видана під час Другої світової війни у м. Сталіно. Ця невеличка за розміром і змістом книжка була видана на самому початку Другої світової війни (здано в набір 16.06.1941 р., підписано до друку 1.07.1941 р., накладом 400 примірників). Замість передмови використано офіційний матеріал РАТАУ про організацію ювілейного комітету та його склад, тим самим підкреслюючи основну ідею видання – увічнення пам'яті письменника і поширення його творів. Це і є своєрідним ключем до розуміння принципів відбору і структурної організації матеріалу.

Матеріал згруповано за трьома розділами: “Дати життя і творчості”, “Тематичний розподіл творів І. Франка”, “Література про Івана Франка”. У першому розділі “Дати життя



і творчості” відображено хронологію життя і творчості письменника, вказано джерело, звідки взято інформацію. Розділ “Тематичний розподіл творів І. Франка” фактично є рекомендаційним, покликаним допомогти читачеві визначати необхідні твори за темами, скористатися ними з метою самоосвіти, навчання. У цьому розділі опрацьовані не окремі видання або збірки творів Франка, а за кожною темою надано перелік творів з поданням року написання. До розділу “Література про І. Франка” включено такі підрозділи: “Життєвий шлях І. Франка”, “І. Франко – співець праці й боротьби”, “І. Франко і російська література”, “І. Франко і українські письменники”, “І. Франко і світова література”, “Художня література пам’яті І. Франка”. До цього розділу, в основному, включено статті з газет та журналів.

Оскільки цей тип видань розрахований на широкий загал читачів, то складачем використано метод поступового вивчення літератури, тому розташування матеріалу в тематичних розділах подано від статей загального характеру до конкретних. Отже, видання в цілому відповідало принципам відбору та систематизації матеріалу для рекомендаційних посібників. В останньому підрозділі “Художня література пам’яті І. Франка” вміщено інформацію про твори М. Бажана, Л. Дмитерка, П. Карманського, В. Лебедева-Кумача, А. Малишка, М. Рильського, Л. Смілянського, Л. Шеремета, Ю. Яновського та ін., які присвячені І. Франку. Складачем цього видання була Ніна Євгенівна Співачевська, перший бібліограф обласної бібліотеки та перша завідувачка бібліографічного відділу. Слід констатувати той факт, що видання цієї пам’ятки є прогресивним кроком для Донецької області, спробою наближення творчості великого українського письменника до читачів, населення.

До створення бібліографічних покажчиків з окремих питань належить бібліографія видань творів І. Франка в Радянській Україні, надрукована в харківському журналі «Червоний шлях» (1926, № 5), а в журналі «Плужанин» (1926, № 4–5) – стаття бібліографічного характеру на подібну тему: «Що видано з творів Ів. Франка на Радянській Україні?».

Позитивне значення для створення майбутньої вичерпної бібліографії про І. Франка мають і оглядові статті, що розповідають про І. Франка в інших літературах. Серед них заслуговують на увагу праці Ю. Жатковича «Мадярські переклади творів І. Франка» (Львів, 1916), І. Брика «Ivan Franko» («Slovansky Prehled», 1926, ч. 7–8), у якій дана бібліографія на тему зв'язків Франка з Чехією, І. Борщака «Франко у Франції» («Українські вісті», Львів, 1927, 13/VIII), М. Пархоменка «Іван Франко на сторінках російської преси» («Радянський Львів», 1948, № 12), Петко Атанасова «Иван Франко и България» («Славяни», Софія, 1956, кн. 2). У 1952 році Варшавська «Biblioteka Narodowa» здійснила бібліографію творів І. Франка і праць про нього польською мовою, машинописний примірник якої має також Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук України.

Значне пожвавлення бібліографічна робота в галузі франкознавства набула у зв'язку з широким розгортанням досліджень спадщини Івана Франка напередодні 100-літнього ювілею від дня його народження. У 1954 році видавництво Академії наук УРСР видало важливий бібліографічний покажчик «Іван Франко», складений І. З. Бойком, який подає всі головні видання творів І. Франка і найбільш цінну з наукового боку літературу про письменника періоду 1941-1953 років. Цей покажчик далеко не вичерпує всього, що стосується І. Франка, і в цьому його чималий недолік. До того ж до покажчика зовсім не були включені матеріали про Франка та видання його творів, що побачили світ у цей період за межами СРСР.

У 1956 році виходить друге видання цього бібліографічного покажчика, яке порівняно з першим значно розширено. До покажчика введено нові розділи «Твори І. Я. Франка в перекладі на мови народів СРСР», «Твори І. Я. Франка в перекладі на іноземні мови», «Світова література в перекладах І. Я. Франка». Утворено новий розділ «Перші видання І. Я. Франка». У цьому розділі подано книги Франка, видані ним самим або за його безпосередньою участю. Художні твори, переклади, розвідки про письменників світової літератури, наукові праці, книги на суспільно-політичні та інші теми, зібрані тут, свідчать про

широкий діапазон творчих інтересів Франка. Розділ «Видання творів І. Я. Франка» доповнено збірками творів письменника за довоєнні роки, у яких є додаткові матеріали для творчої характеристики Франка, особливо як перекладача. Цей розділ поповнився значною кількістю нових видань тих років. У розділі «Твори І. Я. Франка в перекладі на російську мову» подається рубрика «Перші видання І. Я. Франка російською мовою». Це окремі видання перекладів у дореволюційні роки. Відомості про переклади, друковані в російській періодичній пресі до 1917 року, представлено в інших розділах покажчика. Значно доповнено розділ «Література про життя і творчість І. Я. Франка», тематичні розділи «Іван Франко і українська література», «Іван Франко і російська література», «Іван Франко і світова література». Доповнено розділ «Хронологічні дати життя і діяльності І. Я. Франка». Докорінно перероблені допоміжні покажчики. Зокрема у покажчику художніх творів І. Я. Франка подано відомості про час написання кожного твору і зазначено, де він уперше опублікований. Це складне завдання розв'язано в тій мірі, у якій це дали змогу зробити бібліографічні джерела та стан вивчення текстів творів І. Франка. Окремо дається покажчик творів І. Я. Франка, перекладених на російську мову.

У 1955 році в четвертому збірнику Львівського університету «Іван Франко» з'явилась бібліографічна робота О. Дея «Публікація рукописної спадщини Івана Франка на Радянській Україні». У 1956 році Одеська державна наукова бібліотека ім. О. М. Горького видала методичні та бібліографічні матеріали про І. Франка до 100-річчя від дня його народження.

Львівська бібліотека Академії наук Української РСР до 100-річного ювілею підготувала «Каталог» франкознавчої літератури. До нього включена література, що знаходиться у фондах Львівської бібліотеки Академії наук УРСР. Матеріал згруповано за такими розділами: 1. «Твори та переклади І. Франка». В цьому розділі виділені підрозділи: «Загальні збірки та вибрані твори», «Проза», «Поезія», «Драматичні твори» та інше. 2. «Переклади творів І. Франка». Матеріал розміщений за мовами перекладів. 3. «Видавнича та редакційна діяльність І. Франка». У розділі вміщені збірки, альманахи, книги та брошури

окремих авторів, у виданні або редагуванні яких брав участь І. Франко. Тут відображені також передмови, вступні статті та коментарі, написані Франком до різних видань. На початку розділу розміщені видання окремих книг, потім – вступні статті, передмови в алфавітному порядку авторів книг або назв видань. Журнали і газети, у виданні або редагуванні яких брав участь Франко, вміщені в розділі «Основні періодичні видання та збірники, у яких друкувались твори І. Франка». 4. «Література про життя і творчість І. Франка». Матеріал розміщений в алфавітному порядку авторів або назв книг. 5. «Бібліографія». В розділі відображені бібліографічні роботи про І. Франка. 6. «Основні періодичні видання та збірники, в яких друкувались твори І. Франка». Матеріали цього розділу виділені у дві окремі групи: Прижиттєві видання до 1916 року; Посмертні видання після 1916 року, у яких, в основному, публікувались вперше раніше недруковані твори І. Франка.

У 1966 році видано семінарій «Іван Франко», що є першою спробою створення посібника, який всебічно охоплює творчу і суспільно-політичну діяльність одного з найвидатніших українських письменників. Автором розкривається понад 100 тем, є анотації, бібліографія. Семінарії складається з п'яти розділів. У першому розділі дається огляд найважливішої критичної літератури про письменника дожовтневого і радянського періодів і висвітлюються основні проблеми, над вирішенням яких працювали й працюють дослідники творчості письменника і над якими ще слід працювати. Крім того, у цьому розділі автор намагався показати ту гостру боротьбу, яка точилася й точиться зараз навколо спадщини Франка. Матеріали, що стосуються хронології життя й творчості Франка, читач знайде в другому розділі – «Життя і творчість Івана Франка в основних датах і документах». Основні відомості з франківської бібліографії про перші видання творів Франка, посмертні видання, твори російською мовою, в перекладах мовами народів СРСР та іноземними мовами, біографічні матеріали, покажчики творів письменника і критичної літератури про нього, список авторефератів докторських і кандидатських дисертацій, у яких

досліджувалась творчість Великого Каменяра, – подано в третьому розділі. Центральним розділом книги є четвертий. У ньому визначені теми для самостійної роботи. Кожна тема анується і супроводжується основною бібліографією. До складних, мало розроблених тем аноації даються поширені; простіші теми і краще висвітлені в літературі ануються дуже коротко. Завершується книга п'ятим розділом, у якому містяться науково-методичні поради щодо організації і проведення спеціального семінару з літератури.

Таким чином, сторічний ювілей Івана Франка показав всю велич українського письменника. Ця дата дала поштовх для подальшого розгортання дослідницької роботи над вивченням життя і творчості письменника. Почався новий етап у розвитку франкознавства. Важливими для франкознавства в цей період були такі роки: 1966, 1971, 1976, 1981, коли відзначалися 110, 115, 120 і 125-ті роковини з дня народження І. Франка. Вони сприяли появі нових видань його творів, перекладів та досліджень. У цей час видається покажчик «Франкознавство у Львівському університеті: Хронологічний покажчик літератури» (1945–1981).

Для повного розкриття франкознавства саме цього періоду, тобто від 1956 до кінця 1985 року, треба згадати видану М. О. Морозом бібліографію «Іван Франко», яка є продовженням бібліографічного покажчика, складеного І. З. Бойком. Зазначимо, що праця М. О. Мороза є продовженням бібліографічного покажчика, складеного І. З. Бойком, тільки за хронологічними межами. За структурою, відбором матеріалів та читацьким призначенням обидві роботи мають певні відмінності. До бібліографічного покажчика включені всі книжкові видання творів І. Франка українською мовою. Також повно подається інформація про публікацію рукописної спадщини, здійсненої за цей час. Упорядник намагався зібрати максимум відомостей про переклади творів І. Франка російською мовою, мовами народів СРСР та іноземними. У 1956–1985 роках з'явилася друком велика кількість критичної літератури, а також хронікальних матеріалів про різні форми вшанування письменника. Основною проблемою був відбір, виявлення всьо-

го вартісного й пропуск менш істотного. Критична література про І. Франка, друкowana за цей час, а також хронікальні замітки подаються вибірково. При доборі бібліографічного матеріалу критерієм були не обсяг та місце публікації, а наукова вартість статті або замітки, цінність наявної в ній інформації. У тематичному порядку подаються всі проблеми франкознавства тридцятиріччя (1956-1985), за винятком розділу «І. Франко в художній літературі і мистецтві», де не вказуються тексти художніх творів, нот та праць художників, а лише критична література до теми, оскільки художні твори, присвячені І. Франкові, музичні композиції на слова поета, твори образотворчого мистецтва вже взяті на облік в інших бібліографічних покажчиках.

Матеріали, зібрані в розділах «Література про І. Франка, яка надрукована в союзних та автономних республіках СРСР» та «Зарубіжне франкознавство», об'єднані не за змістом, а за формальною ознакою – місцем публікації. Проте відповідні відсилання та допоміжні покажчики дадуть змогу і їх приєднати до певного розділу за темою. Тематичний порядок упорядкування матеріалів, система відсилання та допоміжні покажчики становлять одне ціле й дозволяють легко знайти потрібний матеріал.

Цей бібліографічний покажчик, як і згадані вище покажчики І. З. Бойка, дозволяють підбити підсумки досягнень радянського франкознавства до 1986 року, відобразити його стан і на цій основі виявити теми, які ще недостатньо опрацьовані або в окремих випадках ще й не поставлені. Було також завершене найповніше і найдосконаліше за рівнем підготовки текстів і їх коментуванням видання творів Івана Франка у 50-ти томах, що має непересічне значення для франкознавства.

Усі ці бібліографічні праці відіграють серйозну роль у справі популяризації спадщини І. Франка серед широких кіл читачів, з них багато скористаються дослідники-літературознавці, студенти, лектори. На жаль, після 1986 року ґрунтовні бібліографічні покажчики, присвячені І. Франку, не видавались, і тому, починаючи з цього періоду і до сьогодні, бібліографічне

забезпечення франкознавства відсутнє. Разом з тим, наявна бібліографія є певним кроком на шляху до створення повної бібліографії франкознавчої літератури.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Іван Якович Франко (1856–1916): Пам'ятка читачеві / Склала Н. Співачевська; Сталін. держ. обл. б-ка. – Сталіно: Донбас, 1941. – 25 с.
2. Іван Франко: Бібліогр. покажч. / АН УРСР, Держ. публ. б-ка УРСР. Склад. І. З. Бойко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – 200 с.
3. Іван Франко: Бібліогр. покажч. / АН УРСР, Держ. публ. б-ка УРСР. Склад. І. З. Бойко. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – 288 с.
4. Іван Якович Франко 1856–1916: Короткий бібліогр. покажч. / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка, Наук. б-ка. Склад. Н. Р. Бережна. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1956. – 24 с.
5. Іван Якович Франко: Каталог творів письмен. та л-ри про нього. До сторіччя з дня народж. / Львів. б-ка АН УРСР. – Склад.: М. П. Гуменюк, В. К. Гумецький, С. А. Даревич та ін. – Львів, 1956. – 174 с.
6. Іван Якович Франко – великий український письменник: Метод. та бібліогр. матеріали до 100-річчя від дня народж. / Одес. держ. наук. б-ка ім. О. М. Горького. Упоряд. Кравченко Ж. М. – Одеса, 1956.
7. Іван Франко і Закарпаття: Корот. бібліогр. покажч. / Закарпат. обл. упр. культури, Держ. обл. б-ка для дорослих. Склад. В. І. Негочаєв, Ю. Ю. Качій. – Ужгород: Карпати, 1966. – 16 с.
8. Мороз О. Н. Іван Франко: Семінарій. – К.: Рад. шк., 1966. – 368 с.
9. Франкознавство у Львівському університеті: Хронол. покажч. л-ри (1945–1981) / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка, Каф. укр. л-ри, Наук. б-ка. Уклад. М. Л. Бутрин, М. П. Гордій, Г. М. Домбровська, Наук. ред. І. І. Дорошенко. – Львів, 1984. – 126 с.
10. Іван Франко і світова культура: Каталог вист. / АН УРСР, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. Уклад. С. В. Канчалава. Авт. вступ. ст. М. А. Вальо. – Львів, 1986. – 92 с.
11. Іван Франко: Бібліогр. покажч. 1956–1984/ АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Упоряд. М. О. Мороз. – К.: Наук. думка, 1987. – 522 с.
12. Академія в одній особі: До 145-річчя від дня народж. та 85-річчя від дня смерті І. Франка: Реком. бібліогр. покажч. / ЦБС

Поділ. р-ну ім. І. Франка (м. Київ); Уклад. Г. А. Брагарник. – К., 2001. – 88 с.

13. Іван Франко в Одесі: До 145-річчя від дня народж.: Бібліогр. покажч. л-ри / Упоряд.: Г. Д. Зленко, О. І. Кравченко; Ред. І. С. Шелестович. – Одеса, 2001. – 103 с. – (Літ. Одеса; Вип. 8).

14. Каменяр поступу: Метод. рек. б-кам до 150-річчя від дня народж. І. Я. Франка (1856–1916) / Івано-Франк. обл. універс. наук. б-ка ім. І. Я. Франка. Уклад. Г. М. Колотило; Ред. М. А. Альба. – Івано-Франківськ, 2006.

*Доповідь проголошена на XXV щорічній конференції української проблематики в Урбані-Шампейн в Іллінойському університеті. Участь у конференції здійснена за підтримки Слов'янської і Східно-Європейської бібліотеки і Центру Росії, Східної Європи та Євразії Іллінойського університету Урбані-Шампейн (США).*

**Зенон ГУЗАР,**

*професор Дрогобицького державного університету*

## **ДУХ НАШОЇ ДАВНИНИ І ВГЛЯД УВ ОЧІ СЛОВА**

**(СОБОЛЬ В. НЕ БУДЬМО ТІНЯМИ ЗНИКОМИМИ. -  
ДОНЕЦЬК, 2006.- 256 с.)**

Пригадую слова одного літературознавця (свідомо не називаю прізвища, бо це стосується багатьох науковців), сказані десь півстоліття тому. Він говорив, що ми, котрі займаємося наукою про літературу, винні перед численною вчительською громадою, бо мало пишеться праць науково-методичного характеру. А на цю пору таку прогалину вельми успішно заповнює відома українська дослідниця Валентина Соболев. Вона є автором понад 200 наукових та навчально-методичних праць, зокрема книжок: “З глибини віків” (1995, 2002), “Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко”(1996), “12 подорожей у країну давнього письменства” (2003), “Пам’ятна книга Дмитра Туптала” (2004), підручника з



давньої української літератури “До джерел” (2006), рекомендованого Міністерством освіти Польщі для ліцеїв з українською мовою навчання. Заголовки вказаних книжок виразно окреслюють коло наукових та навчально-методичних пошуків ученої. Зараз вона перебуває в розквіті творчих сил. А що вона здійснила пильний вгляд і ув очі сучасного літературного слова – свідчить рецензована найновіша книжка Валентини Соболю. Підкреслимо гриф: рекомендована Міністерством науки і освіти України як навчальна для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів. Основна проблематика посібника полягає у розкритті своєрідності українського модерну і його коріння в сивій давнині, зокрема в слові доби бароко. У книзі йдеться про ранній і розвинений український модернізм, пізній модернізм письменників, що живуть в Україні і поза її межами. Рекомендована книжка має своєрідну побудову. Окрім змістовних шкідців про різних митців Слова, маємо коротку хрестоматію з творів Юрія Липи, Василя Пачовського, Володимира Сосюри, Марії Матіос, Остапа Лапського, Володимира Яворівського, Володимира Дрозда, Михайла Стрельбицького, Віктора Савченка, Дмитра Павличка, Василя Стуса.... Окремий розділ становлять переклади уривків з праць Еви Томпсон “Трубадури імперії. Літератури російська і колоніалізм” та Джонатана Куллера “Теорія літератури. Самототожність, ідентифікація, суб’єкт”. І хоча посібник має конкретного адресата, найновішу книгу Валентини Соболю з цікавістю прочитає кожен, хто цікавиться історією української літератури, взагалі мистецтвом слова, книжка, зокрема, вістить низку викладок теоретичного характеру. “З вірою в читача” – це слово Авторки, яким відкривається книжка. Тут засигналізовано кілька моментів. Передусім, Авторка хоче сказати, що її увага зосереджувалась на джерелах націо- і державотворчого художнього послання – від митрополита Іларіона, Володимира Мономаха, далі – козацьких літописів, Пилипа Орлика, “Історії Русів”, зазначає також, що митці слова, калейдоскоп яких розглянуто в книзі, об’єднані тим, що своїм словом утверджували національну і державницьку ідеї. “І в самій

Україні, і поза її межами, - пише Валентина Соболев, - однаково болить доля українського слова – видання творів та наукових розвідок про них, які здійснюють видавництва, наукові щорічники та часописи “Кур’єр Кривбасу”, “Київ”, “Березіль”, “Дзвін”, “Вітчизна”, “Донбас”, “Бахмутський шлях”, а в широкому світі “Сучасність”, “Варшавські українознавчі зошити”, “Український альманах”, “Література на світі”, “Наше слово”, врешті, альманах українців Європи “Зерна” на чолі з невтомним І.Трачем”, - наочно це засвідчують” (С.5-6).

Перший розділ має назву „Із раннього і розвинутого модернізму”. Він відкривається розвідкою про Варшавський період творчості Юрія Липи. Авторка зазначає, що саме цей період був особливо плідним у творчості одного з лідерів українського інтелектуального життя у міжвоєнній Польщі – автора понад 200 праць з різних галузей знання – історіософії, економіки, антропології, права, фітотерапії тощо. Особливу увагу Авторка приділяє праці Юрія Липи „Бій за українську літературу” (Варшава, 1935), не обминаючи праці „Призначення України”, книг „Чорноморська доктрина” і „Розподіл Росії”. Юрій Липа – автор збірки вибраних поезій „Вірую”, збірок новел „Нотатник” та драматичних творів „Корабель, що відпливає”, „Вербунок”, роману „Козаки в Московії”. Книгу „Бій за українську літературу”, - писав у рецензії на неї Святослав Доленга, - „треба пережити. Книга ця - велика мандрівка автора в скарбницю світової духовності”. Дослідниця зупиняється на есеях Юрія Липи „Розмова з наукою”, „Організація почуття”, „Боротьба з янголом”, а також тих, у яких ідеться про „генеральний бій”, – „Campus Martius”, „Боротьба з дев’ятнадцятим” та ін. Юрій Липа розробляє положення рецептивної естетики з урахуванням сучасних йому досягнень психології та медицини, процес формування незмінних, одвічних, елементарних людських почувань, проблеми ритму, „існування ритму в відчутті літератури”. Підкреслимо тут, що Юрій Липа випередив майбутні дослідження в цій царині, що припадають уже на другу половину ХХ ст. Окремі висловлювання Юрія Липи такого характеру вражають своїм точно поставленим діагнозом:

„Неорганізовані ділянки почуття – це є одно з найбільших духовних нещасть людини, суспільства, нації” (С.15). Авторка звертає увагу на проблеми „напруження почуттів” в образі „золото синтези” в творі, на те, що „...змістом мистецької творчості є не заспокоєння, а велике схвилювання”, а воно, це схвилювання, - це стан душі, „вищий від самого життя” (див. С.15). Після приміток та контрольних запитань у рецензованій книжці подано текст самого Юрія Липи - „Лист до літераторів”. Ось деякі цитати з нього: „Не сміють маршу державності забути українці – пройняті мають бути до глибини душі тим маршем”. „Не диво, між іншим, що в нас військові відділи називаються „ім. Т.Шевченка”, „ім. І.Франка”. Юрій Липа прагнув якнайбільше це „людство чину”, „людство державности, сього синтезу героїзму, господарности і волі” (С.20). Хотілося б, щоб Авторка кинула свій погляд на полеміку Юрія Липи з Донцовим і щоб були згадані брошура Олега Багана, видана до 50-річчя від дня загибелі письменника, а також збірник „Лицар духу” (Дрогобич, 1996), в якому є розвідка того ж Олега Багана про поезію Юрія Липи та вибрані вірші зі збірок „Суворість” та „Вірую”. Наступний розділ книжки „Не будьмо тінями зникомими” – „Праобрази Василя Пачовського”. Праслова у творах В.Пачовського „Дзвін слави князям”, „Сонце Руїни”, „Золоті Ворота”, „Гетьман Мазепа”, „Сріберний дзвін”, „Міт Срібної землі”, поемі „Князь Лаборець”- заголовки творів говорять самі за себе. Василь Пачовський був зачарований легендами срібної землі, як пише В.Соболь, над В.Пачовським „тяжела не лише тема, а й дух епохи” (С.24). І далі: „Київську Русь Василь Пачовський вважав правдивою українською державою [...] У світлі зазначеної вище особливості мусимо поцінувати і вшанувати спрагу поета до сили-силенної алюзій, ремінісценцій, парафраз із „Слова о полку Ігоревім”, Іларіонового „Слова про закон і благодать”, творів Володимира Мономаха, житійної літератури, дивовижних наших літописів” (С.76). Розділ завершується передруком сорокової пісні з поеми „Марко Проклятий” – „Сторожа Граля України”. Мета розвідки „Поетичне слово в історичній прозі Богдана Лепкого” – осмислення ролі поетичних шедеврів давньої української

літератури в цій прозі та їх вплив на поетику прози. Авторка докладніше зупинилася на повісті „Вадим”, в якій описано епоху Святослава. Однак Б.Лепкий, „зміщуючи” хронотоп твору, щільно переплів „...фольклорні мотиви та ремінісценції з давньоруських „Слів”, що з’явилися пізніше. Б.Лепкий перекладав „Слово о полку Ігоревім” і висунув гіпотезу про авторство поеми (поет Данило). Творчий світ Богдана Лепкого репрезентує тяглість, безперервність творчої національної традиції і „...водночас впевнено вписує її в контекст духовних надбань світової культури” (С.35). У натхненному слові Богдана Лепкого ми відчуваємо невтомний пошук „душі тисячоліть”. Стане в пригоді, зокрема вчителіві, показовий текст Богдана Лепкого „Відень: „Зів’яле листя” з його книжки „Три портрети”. Зовсім, або майже зовсім, розкривається нова грань творчої постаті Володимира Сосюри в розвідці про його зорову поезію. Цікаво, що найдавніші поетичні тексти з використанням зорової форми сягають у сиву давнину, вони зафіксовані в „Псалмах Давидових”, їх презентують і „Вавілонський акровірш”, і багатопланова семантика античної літератури (С.40). Сосюра і бароко... Графічна семантика окремих творів Володимира Сосюри (20-і роки) висвітлює нові акценти художнього мислення поета, актуалізуючи історичний контекст. У цьому зв’язку розглядається вірш “Маки”, а також ”Пролог до невідомої поеми”, “Од вечірнього синього снігу...”, “Над селом туман, дим з димарів”. Подаються два приклади зорової поезії В.Сосюри з 1928 р. В.Соболь досить високо поціновує твори Марії Матіос, удостоєної лаврами Шевченківської премії, розглядаючи такі твори, як “Нація”, повість-мелодрама “Детектор” та ін. Бажано було б, щоб авторка докладно дослідила “Солодку Дарусю”, твір, сказати б, дещо проблематичний з погляду форми. На берегах хочу сказати, що деякі “постмодерністичні” тексти сучасних українських письменників певною мірою вторинні, неорганічні як явище мистецтва і як явище українського менталітету. У прикладах з творчості Марії Матіос зазвучали “Балада про власні поминки” та уривки з “Солодкої Дарусі” – “Михайлове чудо”.

Про визнаного метра сучасної української поезії пише дослідниця в статті “Етапи творчості Дмитра Павличка”. Починаючи від збірки “Гранослов”, вона переходить до збірки “Наперсток”. Читаємо: “Шістдесят поезій, представлених у мові оригіналу і паралельно – перекладених Богданом Задурою польськи, - то сад. Не божественних пісень, як у Сквороди, хоч саме із ним пов’язаний основний мотив збірки – мотив пам’яті, насамперед пам’яті культурної, історичної, а значить, і вибореної тяжко свободи. “Що то за вольність? Добро в ній яке?”- крізь віки звучить сквородинівське. А Дмитро Павличко немовби відповідає, ведучи “діалог” крізь віки нашого буття:

*Свобода, як молитва.  
В серці віруючого відкриває Бога,  
А в серці безвірника – диявола.*

“Діалог” зі Сквородою продовжується в низці віршів - “Муха”, “Кроти”, “Павич”, “Собаки”, “Дантист”, “Солов’ї і жаби”, “Дракон” та ін. Саме притчевість “... стає концентратом вибухової енергії нового сенсу, свіжого підтексту [...]. Алегорична інакомовність часто навмисне прозора” у ”байках” Дмитра Павличка з їх філософічністю. Мою увагу особливим чином привернула проблема “краси-прикраси”, коли все зводиться лише до прикраси, то...що далі – зрозуміло. Авторка називає багато творів, підкреслюючи, що це “поезія якісно нового плану (а як же інакше, скажемо ми), попри її спорідненість з вітчизняною і світовою інтелектуальною лірикою, “вибух поетичного атома”, як сказав би Юрій Шерех. Поезія, виткана з “куделі серця”...Самоіронія, “безсмертно-вишневий” хронотоп рідного дому... Шкода, що розмір рецензії не дає мені змоги говорити про Дмитра Павличка ще і ще... І маємо добірку віршів із збірки “Наперсток”, що вийшла в 2000-му (разом з польським перекладом) і лише в мові оригіналу перевидана в Києві 2003 року. Наголос хочеться зробити на всіх віршах, але я обмежуся посланням “Не зрадь!”. “Народе мій воскреслий, що з тобою? – запитує поет, відштовхуючись від Франкового “Прологу” (тут підкреслимо

особливу значущість наукового і вельми принципового прочитання Франкового “Мойсея” – дивись, зокрема, видання поеми з передмовою Дмитра Павличка, що вийшло в Дрогобичі до Великих Роковин). Поезія написана тим же розміром, що і “Пролог”.

“Листування Василя Стуса в контексті української епістолярної традиції” – ця розвідка розкриває глибинний зміст текстів Василя Стуса, передусім офіційних та листів апостолічного типу, котрі несуть важливу інформацію про поета та його адресатів, про опір шістдесятників в цілому. У розвідці йдеться про епістолярний образ автора, дух доби. Маємо високої проби сповідально-самодостатній документ. Це, як писала Михайлина Коцюбинська, “біографія душі”. Епістолярій Василя Стуса – то також своєрідний збірничок афоризмів з високою патріотичною гравітацією. Немає української інтелігенції – “український інтелігент на 95% чиновник і на 5% патріот [...], його патріотизм і неглибокий, і ні до чого не зобов’язує. Бо на Україні не створено патріотичної гравітації”, - цитує Авторка Василя Стуса. Листи його близькі до щоденникових записів з їх потужною морально-етичною еманациєю та літературно-критичним аспектом, близькістю до творів полемічного спалаху, фразеологічністю: “Травми віри ведуть до маразму, до підлості”, “Історія розглядається як будинок розпусти, кожен раз підкрашуваного під смак”, “Чесність виростає на ґрунті свободи”, Росія – “країна класичного лицемірства”. А вивчення епістолярію В.Стуса бачиться Авторці “в найбезпосереднішому зв’язку з теорією агіографії” (С.80). Маємо тут листи до дружини і сина. Лист про “земну течію часу”, міркування про сучасну фізику, “Енеїду”. “Учися жити – то високе мистецтво”, “Кризи бувають у всіх, а коли розпросториш себе на інших людей, то легше перебутися”, “Згармонізуй якомсь набуване і віддаване...”

А тепер – про пізній український модернізм. Цей розділ книжки починається від роздумів над поезією Івана Іова “Чому “калина по краплині в серце крапле?” У розвідці йдеться про чинники індивідуальної майстерності одного із грона творців новочасної “*carmina curiosa*”. Чи відбувається у нас “прорив у

бароко?” – запитує авторка. Так. Його здійснюють”творці необарокової плеяди – Микола Мірошніченко, Іван Іов, Михайло Стрельбицький, Анатолій Мойсієнко, Костянтин Шишко, Михайло Луговик, Анатолій Мойсієнко, Анатолій Ткаченко та ін.” (С.91). Далі дослідниця розглядає останню прижиттєву збірку Івана Іова “Словопис”, яка “увінчує гроно попередніх”. Ця збірка – крок до праукраїнської сутності, позначена вона багатючими фонетичними асоціаціями (цитуються, зокрема, уривки, в яких звучить у таких асоціаціях образ “моєї Січі”, ідеться у названому шкіці про “небесну домінанту”), зорово-замкнуті паліндромні одиниці. Приветрас увагу твір “Таємна вечерея з абеткою, задивленою ув очі слова”, в якому поет очікує спрагло “словозміни”, від якої значною мірою залежить доля України. Читаючи вірші Івана Іова, треба пильніше придивитися до лише позірно легкої гри “звуком-словом” і осягнути невичерпні можливості, зокрема “Абетки із наснаженим лицем”: у кінці “шкіцу” наводиться добірка з останніх віршів поета, надрукованих у “Зернах”, літературно-мистецькому альманасі українців Європи, що його підготував Ігор Трач.

Остап Лапський... патріарх української поезії у Польщі. Митець рідного слова, який давно вже заслужив на солідну монографію. Авторка ж підкреслює, що в його великому доробку роль давньоукраїнських джерел є особливо вагомою. До 70-річчя поета (1996) у Варшавському університеті була підготовлена збірка “Моє самовизначення”. Це, власне, є перше видання його творів в окремій книжці (нарешті!), а вже згодом постали збірки “Мій почитачу”, “Себе розшукую”, “...”, “...” і до 80-ліття поета маємо готовий до видання макет “...”

Остап Лапський органічно вживається в барокову добу нашого слова. Коли читаєш ці вірші, перед очима душі немовби постають щоденники Дмитра Туптала чи Пилипа Орлика. А відомий літературознавець Степан Козак свого часу відзначав, що поет – “...у постійних пошуках різноманітних мовних утворень, нюансів та словесних і образних трансформацій з використанням діалектизмів, архаїзмів, жарго, колоквіалізмів та залюбки створених неологізмів” (С.107). Поезія Остапа

Лапського, попри всю її барвистість, виразно медитативна. “Poeta niewygodny” – так сам себе визначав Остап Лапський у поетичній збірці “Себе розшукую”, з якої в рецензованій книжці Валентини Соболь уміщено твір “Постпостереження”, “Поетам України: в Польщі сущим і творящим?!”, нові вірші поета “Наша незалежність”, “Трудність”, “Побільшало” та ін.

“Не будьмо тінями зникомими” – так називається розвідка про Валерія Шевчука, в якій Авторка аналізує один із творів пізнього Шевчука - роман “Тіні зникомі”. Почути голос сумління, голос предків, щоб досягнути власну самототожність, йдучи дощовою дорогою до таїн роду... Валентина Соболь звертає увагу на 9-ту главу роману (“Історична довідка до описаних подій у родинній хроніці Теодора Темницького”), пишучи: “Маємо справу з бароковим (чи постмодерним) змішуванням несумісних, здавалося б, стилів, тобто з вкрапленням у текст роману дуже присутнього коментаря з боку “художнього інтерпретатора” про ті історичні події, яких не міг знати Темницький. Валерій Шевчук у своєму романі поставив художню гіпоетзу щодо авторства “Історії Русів” (її немовби написав брат Темницького Петро, а Теодор її завершив). Дослідниця не приховує свого захоплення прозою Валерія Шевчука. Однак шкода, що вона не бере до уваги твору, який має назву “Початок жаху”... Завершення “шкіцу” – публікація 12 –го розділу з “Тіней зникомих”.

У розділі “Мандруючи поверхами самого себе, він “душу лишив на насіння” Авторка звертається до збірника творів Володимира Дрозда, в котрому представлено роман “Убивство за сто тисяч американських доларів” та понад двадцять новел. “Люди прагнуть подиху чудесного”... Володимир Дрозд “...сміливо вирушає зі своїм героєм на пошуки незвіданих чудес, щоб пересвідчитися в тому, що немає більшого дива, аніж сама людина на шляху до пізнання самої себе” (С.137). Герой роману “Убивство за сто тисяч...” розмірковує про те, що людина в щоденній суєті і не підозрює, яка вона багатоповерхова. “Почути голос Творця” ...А “казочка про Бога та Диявола на одній призьбі – підступна казочка...” Тут хочеться пригадати один із знакових творів Івана Франка –



повість-новелу “Як Юра Шикманюк брів Черемош” з її надзвичайно виразною антиманіхейською спрямованістю. Жінка – як диво. Її “...душа – це уже світло, небесне світло, осяння душі, божевілля душі, солодка кара Господня і гірке благословення Господнє” І ще. Принцип маятника – радість – горе... “Добро творить людям”. Наскрізна тема екології душі в названому романі (сміхотерапевтично-карнавальному) набуває тут особливої гостроти – поданий у розділі уривок із роману дозволяє відчувати це.

“Універсум світу під знаком української долі” – такий заголовок розділу про Володимира Яворівського. Тут поставлено мету: розкрити змістоформу та прогностичний потенціал творчого доробку письменника останніх років (книжки “Вовча ферма” та “День переможених”). Знову алюзія до барокової доби, бо ж “вкотре українське слово стає стрілою Касандри, дзвоном на сполох і посланцем у вічність, тільки почути його дано не всім”, - наголошує Авторка (С.157). Два брати... український патріот і відступник, з якого московські “колеги сміялися” через те, що “зайнявся українською мовою, щоб не говорити суржилом”, отримавши призначення на дипломатичну роботу в Україні (новела “День переможених”). Українському офіцерові за наказом полковника-росіянина “мішенню” має стати старовинна покалічена церква на землиці, звідки сотні людей вивезли у Сибір (повість “Мішень”). “Кривий танець” українського національно-історичного буття (повість “Кривого танцю...”). Кожне слово в повісті Володимира Яворівського “Кривого танцю” ятрить і кровоточить “болем великої Руїни-України”... Володимир Яворівський в останні роки творить у нетрадиційному ключі, висловлюючись потмодерністичною термінологією (“розсіпані тексти”). Читач, беручи в руки книжку Валентини Соболю, матиме змогу прочитати один із таких творів – прогностичну новелу “День переможених”.

Як добре, що в рецензованій книжці маємо розвідку про Михайла Стрельбицького, вельми оригінального поета – “необароковіста-постмодерніста” Він заслуговує на багато більшу увагу з боку критики. Але я признаюсь, що з певним

застереженням ставлюсь до сатири і “гумору” (на зразок, скажімо, Павла Глазового), поділяючи відоме твердження, що це “наочний” жанр чи спосіб утілення позиції (кредо) митця слова. Та це інша тема. Однак, читаючи поезію Михайла Стрельбицького, бачу справжнє. Має певну рацію Авторка, що *carpen* курйозна – це теж *carpen* образна, поважна. “Вибудована Михайлом Стрельбицьким концентрація трирівневого змісту “Кобзаря” - триєдності автобіографічного, епохального, вічного - органічна, має стати призмою, крізь яку поцінуємо творчий доробок поета. А ще – твори М.Стрельбицького останнього часу стають у пригоді, коли глянеш на цей доробок ретроспективно. “Прощаючи вік двадцятий” - тринадцять “саркастично-наснажених, дальнобійних віршів” щойно названого поетичного циклу. Цикл – дивовижно близький до поезики бароко – бароковим баченням людиною себе самої” (С.181). А “Дюжина віршів для перманентної революції” – це те, що називається *ekfrasis figuratum* - поетичний переклад барокової музики і малярства. Читаючи вірші про князя Олега Віщого, короля Данила, Байду Вишневецького, Івана Мазепу, на думку спадають слова М.Драгоманова: “Всі гріхи простяться, окрім гріхів проти народу і розуму”. А також серця, додамо ми. Вже говорилося про зорову поезію – тут укажемо, що М.Стрельбицький теж цікаво розкриває цю традицію. Філософія універсальності, понадчася істини поет проектує в площину національних, гостро болючих проблем. Дві книжки “Під небом Коновалюка” – своєрідний бароковий діалог слова і малярства. А ще “маршовані пісеньки” - дар барокового поезомалярства. Ще раз підкреслимо, що поезія М.Стрельбицького чекає свого розлогого дослідження. Прониклива дослідниця духу нашої давнини Валентина Соболев, не вимикаючи з кола своїх наукових зацікавлень загалом, звернула увагу і на сучасну українську фантастику. Багатство фантастичної прози Віктора Савченка стало предметом розгляду останнього в книжці шкіца. Авторка зупиняється на романах ”Монолог над безоднею”, “З того світу - інкогніто” та “Під знаком цвіркуна” (згадуються

й інші твори цього письменника, зокрема п'єса “Народжений під знаком Скорпіона” та ін.), як і його есеїстика.

“Монолог над безоднею” – з його двома сюжетами – подієвим (у аристотелівському сенсі) і сюжетом самопізнання своєрідно озвучує думку Геракліта, який колись повів: “Знання багатьох речей ще не вчить духа”. А герой роману Коваленко стверджує: “Воістину велика вченість – це ще не мудрість”. Або такий афоризм: “Що розумніша людина, то менш агресивніша”. Слушним є зауваження, що основна ідея роману “З того світу - інкогніто” (розвітлення і поновлення в чужій плоті) розбудовується в езотеричних працях Віктора Савченка “І бачив я звірину”, “Пророцтво четвертого звіра: Даниїл” та ін. Щойно названий роман “... бере в полон необароковим спіритуалізмом” (С.204). Інсекти – інсекта-гомо, люди-комахи з роману “Під знаком цвіркуна” нагадують роман “Перевтілення” Ф.Кафки. Фантастика В.Савченка – явище і відрадне, і перспективне. Вона, як пише Авторка, маючи глибокі, “як світові, так і національні традиції, відкрита на утвердження певної школи” (С.207). Поданий після розвідки 12 розділ із роману “Під знаком цвіркуна” підтверджує сказане вище, активізує інтерес до творчості Савченка-фантаста загалом.

Останні два розділи - то переклади Авторки з польської двох праць: Еви Томпсон та Джонатана Куллера. Ева Томпсон указує, що російський імперіалізм у світі агресивності набув “постаті імперіальної спраги”, а російська література була посередницею в процесі оволодіння територіями, які прилягають до імперії, “нав'язуючи підкореним територіям нарацію російської присутності, яка витісняла серцевинну проблематику і нарацію”(С.215). Е.Томпсон підкреслила, що “жіночий аспект російської самототожності не пом'якшує агресивності російського націоналізму”. Багатьом сучасним українцям варто було б прислухатись до слів знаної в світі дослідниці Еви Томпсон: “Національне прагнення окремішності є формою волі буття”, а імперіальна спроба витворити лояльність колоніальних народів є безуспішною. А що ж із численними нашими (українськими) відступниками? - тут запитаємо ми.

Ева Томпсон пише про “зрежисерований радянською владою голод 1932-1933”; ”...націоналізм як необхідний стан, аби вилікувати хворобу колоніалізму” (С.230). Немає змоги зупинитися на всій повноті проблематики праці Еви Томпсон, тому є дуже бажаним, щоб читачі звернулися до неї самі. Наступна праця, важливий розділ котрої (“Самототожність, ідентифікація і суб’єкт”) у перекладі Валентини Соболев наведено в рецензованій книжці, є праця Джонатана Куллера. Автор пише по шляхи самоствердження. Поєднання в собі винятковості та універсальності нехай стане правилом нашої шляхетності.

Насамкінець ще раз укажемо на своєрідність та гостру актуальність рецензованої книжки та побажаємо їй широкі дороги до читача.

**Феня ПУСТОВА,**

*кандидат філологічних наук, доцент  
Донецького національного університету*

## **НОВЕ ЯВИЩЕ У СЛОВНИКАРСТВІ**

*Новизна щойно виданого лексикону передусім у назві – "Універсальний літературний словник-довідник". Створили його два кандидати філологічних наук – Вадим Оліфіренко та Леся Оліфіренко і вчитель вищої категорії – Світлана Оліфіренко. На енциклопедію ця книжка не претендує, бо ж має 430 сторінок. Новизну її змісту легко збагнути, якщо пригадати, що "Українська літературна енциклопедія" почала видаватись в 1988 р. Вона засновувалась на тодішній панівній ідеології, немало літературних явищ в ній замовчувалися або ж інтерпретувались необ’єктивно. Крім того, енциклопедія не могла охопити такі важливі літературні явища, які тільки-но зароджувалися або ж виникли децю пізніше.*

За статтями, вміщеними в "Універсальному літературному словнику-довіднику" (далі УЛСД), передусім можна скласти уявлення про український літературний процес. Укладачі лексикону починають його із "Велесевої книги", а закінчують сьгоднішніми лауреатами державної премії імені

Т.Г.Шевченка. "Велесова книга" – писемна пам'ятка ще дохристиянського періоду, виконана передкириличною абеткою. Вона відбиває деякі історичні події і релігію наших пращурів, для яких Велес був таким же головним богом, як і Перун, бо відповідав за достаток, худобу і торгівлю. "Велесової книги" немає навіть в "Українській енциклопедії".

Історія українського письменства в персоналіях в УЛСД починається з Теодосія Печерського (бл. 1036-1074), який залишив нащадкам два послання до князя Ізяслава Ярославича, вісім повчань й одну молитву. Чи не він перший у нашій історії розпочав характеристику народу, до якого належав, формував, так би мовити, його менталітет. На думку Т.Печерського, розумна душа живиться "внутрішнім словом серця". Пізніше мандрівний філософ Г.Сковорода теж визначав, що головне в людині серце, а письменник XIX ст. О. Кониський був переконаний, що душа української людини сповнена інтелектуальної любові. Його сучасник М.І. Костомаров доводив це, зіставляючи у спеціальній праці менталітет українського і російського народів. Багатогранно геніальний А. Кримський уже в XX ст. запевняв, що "в українському менталітеті не було гострого розриву між інтелектом та почуттями, між духом та тілом, вірою та раціональною сферою". На жаль, жорстока до нашої нації історія внесла розлад у серця і свідомість багатьох нинішніх українців, хоча зрадники були завжди. Всі названі вище автори представлені в УЛСД.

Заслугою творців рецензованого лексикону є й те, що вони подали статті про видатних діячів національного письменства з усіх материків, з багатьох країн Європи, де живуть українці. Тільки із Зеленого Клину (Далекий Схід) нікого немає. З Кубані походять письменники Я. Кухаренко (друг Шевченка) і В. Мова, який пропагував Т. Шевченка і поширював "Кобзар". Кількома майстрами слова й науки представлена Північна Слобожанщина (в радянський час ця територія увійшла до складу Курської, Білгородської і Воронезької областей), зокрема В. Єрошенко – різносторонньою особистістю. Сліпий з дитинства, він використовував есперанто, оволодів японською мовою і став класиком японської літератури.

Старший сучасник В. Єрошенка – Б. Лепкий працював у Ягеллонському університеті в Польщі, видавав свої поетичні збірники, літературознавчі праці і монументальний цикл романів про Мазепу та його сподвижників.

Лексикон Оліфіренків засвідчує, що в результаті еміграційних хвиль 20-40 років ХХ ст. утворилися могутні осередки української культури з великою кількістю видатних діячів у різних сферах письменства і літературознавства. В далекій Австралії півстоліття працював літературознавець, видавець, педагог Д. Чуб (Нитченко). В заокеанській Бразилії його молодша співвітчизниця В. Вовк пише оригінальні твори, перекладає українських письменників іноземними мовами, переклала українською П. Неруду, Р. Тагора, Г. Лорку та інших, видала твори наших ув'язнених дисидентів.

Щоб показати вартісність УЛСД, доречно назвати ще декількох митців, чії здобутки породжували в зарубіжних культурних колах наміри висувати їх на Нобелівську премію. Але для всіх обставини були несприятливі, як і для І. Франка та В. Стуса, що померли до можливого обговорення їхніх кандидатур у Комітеті. Це передусім У. Самчук, який залишив багатющу спадщину і написаний ще в 1933 р. шедевр художнього слова – роман "Марія", в якому вперше було відображено антилюдський процес колективізації, розкуркулювання та голодомору. Другий автор – Т. Осьмачка, який ще в 1916 р. за свою першу поему антицарського спрямування мав бути розстріляний воєнно-польовим судом (революція врятувала), а в радянських умовах у 20-30-і роки пройшов через арешти і садистські допити. Крім поезій, писав романи, у яких малював образ України з її національним характером ("Старший боярин") і розтерзану колективізацією та голодомором ("План до двору"). Літературознавець з діаспори І. Кошелівець відзначав: "Здібність нації давати таких органічно народних поетів, як Осьмачка, – свідоцтво її безсмертя".

До творців епохального масштабу із діаспори належать також В. Барка та І. Багрянний. Перший залишив багату поетичну, прозову, літературознавчу і перекладацьку спадщину, в якій виділяється роман "Жовтий князь" про геноцид 1932-1933 рр. І. Багрянний у своїх романах ("Людина біжить над прірвою",

"Тигролови", "Сад Гетсиманський") зобразив долю української інтелігенції, яку масово катували і знищували у кадебістських в'язницях. Це були попередники шістдесятників. І. Багряний сам пройшов через заслання, втечі, тортури. Унікально багатогранний і С. Гординський як митець.

Укладачі УЛСД подали статті і про деяких письменників-емігрантів з Донеччини: Е. Андієвську, В. Гайворонського, В. Біляйва. Останній заповів, щоб його поховали в Донецьку. А хто виконав цей заповіт, якщо така ж справа з О. Довженком тягнеться десятиліттями. У словнику є також стаття про літературу греків Приазов'я.

Історія письменства в УЛСД постає також із статей про творчі спільки, угруповання, які склалися за історичними ознаками ("Празька школа"), за генераціями (80-тники), за мистецькими уподобаннями ("Нью-Йоркська група"). Названі також літературні течії, видавництва, літературні музеї, літературні часописи, зокрема донецький "Кальміус", який, можна сказати, підняв свій імідж, відкривши оригінального автора історичних романів – Д. Білого. Щодо музеїв, то укладачам словника слід було б подати інформацію про Донбаський історико-літературний музей В. Стуса.

Не залишаються поза увагою укладачів УЛСД великі бібліотеки (зокрема бібліотека конгресу США, в якій майже 70 тисяч українських книжок), літературні премії – державні, міжнародні, різних громадських і приватних фондів.

У довіднику названі імена тих, хто писав історію української літератури, творив історію українського літературознавства. Окрім того, УЛСД містить майже всі терміни і поняття з теорії літератури й фольклористики. Щодо імен фольклористів, то слід було назвати німця Боденштедта, який у 1845 р. видав збірку українських народних пісень у перекладах німецькою мовою "Поетична Україна" і віщував: "Україна стане новою Елладаю". А наш сучасник Г. Нудьга зібрав величезну кількість доказів щодо поширення українських мелодій серед народів світу. Його теж немає у словнику.

Звичайно, УЛСД задуманий в одному томі, тому до нього не можна підходити з мірками енциклопедії. Не міг він, наприклад, відобразити всю багатовікову історію заборон

української мови, але Валуєвського циркуляру 1863 р., який гласив: "Украинского языка не было, нет и быть не может" – випускати не слід було, бо ж і сьогодні у власній країні маємо таких недругів.

Ще одне суттєве міркування. В УЛСД подано лише єдине тлумачення поняття "міф", яке дозволялося в радянський час, бо матеріалістична наука не визнавала участі підсвідомості у творчому процесі. Сьогодні чи не всі літературознавці визнають, що міф – це інтуїтивно-емоційне мислення, і застосовуючи підходи зарубіжних учених до наших митців, припускаються грубої помилки: вони ігнорують такі важливі чинники, як етнопсихологія та етностетика. Це, зокрема, характерно для книжки "Шевченко як міфотворець" Г. Грабовича, стаття про якого є теж у довіднику.

Позитивними рисами УЛСД є і такі елементи: до багатьох статей вказуються адреси сайтів у Інтернеті, завершується лексикон алфавітним покажчиком.

А загалом "Універсальний літературний словник-довідник" – це те, що сьогодні конче потрібне старшокласникам, студентам і вчителям-філологам.

**Тетяна ОСТАПЕНКО,**  
*учитель – філолог ЗОШ № 30 м. Донецька*

## **ПОСІБНИК З УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ “СЛОБОЖАНСЬКА ХВИЛЯ” ДЛЯ ШКОЛЯРІВ- УКРАЇНЦІВ І РОСІЯН ПІВНІЧНОЇ СЛОБОЖАНЩИНИ**

Нещодавно у Донецьку побачив світ посібник-хрестоматія з української літератури “Слобожанська хвиля”. Книжка вийшла у серії посібників з української літератури для українських та російських школярів у місцях компактного поселення українців у Російській Федерації. Ініціатором видання стало Донецьке відділення Товариства “Україна-Світ”.

Як відомо, українська література створювалася і створюється не тільки в Україні, але й у діаспорі – місцях



компактного поселення українців у світі. Тому плідною стала ідея вивчення школярами-українцями на уроках літератури у місцях компактного проживання українців творчості українських письменників, які мали відношення до цього краю і відобразили його у своїх художніх творах. Такий літературно-красназничий підхід має важливу навчально-виховну перспективу, не підмінюючи, звичайно, здобутків “великої” української літератури, представленої іменами Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Михайла Коцюбинського та інших видатних майстрів художнього слова.

Російські школярі, користуючись названою книжкою, зможуть на уроках літератури рідного краю (такий розділ уведено до програм в загальноосвітніх школах РФ з кінця минулого століття) відчутти різноманіття культурних взаємовпливів російської й української літератур.

Українські літературні традиції склалися впродовж багатьох століть не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Зокрема у східній діаспорі: на Зеленому Клину, Нижній Волзі, Малиновому Клину (Кубань), на Північній Слобожанщині та в ін. краях компактного поселення українства, – успішно розвивалося художнє слово багатьох відомих українських письменників. Їхні імена стали окрасою нашої літератури XVIII, XIX і XX ст. Пригадаймо лише Юсафа Горленка, Левка Боровиковського, Миколу Костомарова, О.Коваленка, Василя Єрошенка, Костя Буревія, Євгена Плужника та ін. Отже, для вивчення у загальноосвітніх школах східної діаспори літературної спадщини українських письменників-земляків є вагомі об’єктивні підстави.

Практика створення навчальних посібників із творчістю українських письменників у східній діаспорі має відлік із 1998 року, коли Донецьким Українським Культурологічним Центром для школярів середніх класів Кубані було видано посібник-хрестоматію “Козак Мамай” /укладачі В. Оліфіренко (Україна) і В. Чумаченко (Краснодарський край РФ), Київ – Донецьк – Краснодар/. До посібника увійшли нариси про А. Головатого, Я.Мишковського, Я. Кухаренка, В. Мову (Лиманського), Я.Жарка, Д.Чуба І.Варавви та ін., а також твори цих авторів.

Враховуючи відсутність на Кубані шкіл з українською мовою навчання, нариси про життєвий і творчий шлях письменників та методичний апарат у цьому посібнику були подані російською мовою, а тексти художніх творів – українською. Крім того, у книзі є деякі відомості про українську граматику, а також переклади малозрозумілих для учнів слів.

Аналогічний підхід до створення посібника-хрестоматії з української літератури Північної Слобожанщини було реалізовано і у видавничому проєкті “Слобожанська хвиля”. Методичний апарат посібника, матеріали про письменників подаються переважно російською мовою. Тексти та допоміжний літературно-культурологічний матеріал – українською. Окремий розділ посібника присвячено правилам української граматики, після кожного українського тексту подається невеличкий словничок (переклад на російську мову складних для розуміння слів).

Відомо, що історія Північної Слобожанщини – етнічних українських земель – невідривно пов’язана з історичною долею всієї України. Протягом віків на Воронежчині, Білгородщині і Курщині оселялися сотні тисяч українців, а жива народна українська мова продовжує тут і сьогодні активно функціонувати. На цих землях розгорталася діяльність українських етнографів і фольклористів І. Дикарева, М. Ертеля, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін., а також творчість письменників Г. Сковороди, І. Горленка, М. Костомарова, А. Животка, О.Коваленка, В. Єрошенка, І. Череватенка, Є. Плужника, К. Буревія, А. Паніва, Г. Михайличенка та ін.

З’ясовано, що вчителі Воронежчини, Білгородщини і Курщини мають практичну потребу в посібнику, який би знайомив школярів із літературними здобутками українських письменників, які народились і жили на Північній Слобожанщині, а також із творчістю тих майстрів українського художнього слова, які певний час перебували на цих землях і писали про цей край.

Автори-укладачі посібника-хрестоматії за підтримки “Українського культурологічного центру” (Донецьк) влітку

2004 р. здійснили літературну експедицію на Північну Слобожанщину. Подорож була насиченою зустрічами з науковцями Білгородського і Воронежського державних університетів, журналістами місцевих газет, письменниками, краєзнавцями, вчителями, керівниками освіти.

Метою відрядження став збір фольклорно-літературних матеріалів та цікавих фактів до опису життєвого і творчого шляху українських письменників-слобожан для посібника “Слобожанська хвиля”.

Під час експедиції автори-упорядники посібника зібрали багатий фольклорний матеріал, зробили аудіозаписи українських народних пісень, уточнили деякі біографічні факти про життєвий шлях таких письменників, як Іоасаф Горленко (єпископ Білгородський), Микола Костомаров, Митрофан Дикарев, Павло Барвінський, Іван Череватенко, Кость Буревій, Євген Плужник, Олекса Коваленко та ін.

Під час зустрічі з єдиним у РФ українським письменником, що є членом Спільки письменників Росії, Віктором Череватенком (Білгородська письменницька організація), дослідили біографічний матеріал про нього, відібрали його вірші та прозові твори для посібника “Слобожанська хвиля”.

Взяли інтерв'ю у голови письменницької організації Білгородщини В.Ю. Молчанова про сучасний літературний процес у краї, про перспективи розвитку українського письменства на північнослобожанських землях, про жанрове і тематичне багатство українського письменства на сучасному етапі.

Під час перебування у Білгороді автори-упорядники зробили фотографії пам'ятників письменникам, старовинної архітектури тощо. Для уточнення біографічних даних про П.Барвінського і М.Дикарева відвідали краєзнавчий музей у Борисівці (Білгородщина).

Недалеко від Старого Осколу знаходиться с. Обухівка, де працює музей письменника Василя Єрошенка, українця за походженням, що став класиком японської літератури на початку минулого століття. Побувавши у будинку-музеї

В.Єрошенка, уточнили деякі факти його біографії, зробили фото музею, з'ясували історію його створення, уточнили витoki творчості письменника, а потім поклали квіти на його могилі.

Під час перебування у м. Воронежі автори відвідали місцевий історико-краєзнавчий музей, ознайомились із станом пропаганди творчості відомих українських письменників М.Костомарова та Є.Плужника, які народилися на Воронежчині, а також з'ясували деякі маловідомі сторінки біографій цих письменників. У цьому місті відбулася плідна зустріч з членами воронезького українського культурологічного об'єднання "Перевесло". Зробили фото літературних пам'ятників Воронежа, потрібних для посібника "Слобожанська хвиля".

Під час перебування в м. Воронежі виникла необхідність відвідати місто Розсош та прилеглі до нього села, в яких народилися такі письменники, як Іван Череватенко (Розсош), Кость Буревій (Велика Меженка, зараз с. Євстратівка), Микола Костомаров (с. Юрасівка) та Євген Плужник (м. Кантемирівка). Але обмеженість у часі та у коштах, велика кількість зустрічей з цікавими і зацікавленими у нашій справі людьми, інтенсивність пошуків фактичного матеріалу для посібника не дозволили повністю реалізувати цю програму.

Таким чином, експедиція до культурних центрів Північної Слобожанщини – Білгорода, Воронежа, Старого Осколу та інших населених пунктів цього краю – дозволила уточнити і скорегувати зміст посібника "Слобожанська хвиля", виявити нові теми, які поглиблюватимуть уяву старшокласників про українські літературні традиції північнослобожанського краю, структурувати весь наявний фактичний та дидактичний матеріал.

Видання посібника-хрестоматії із використанням зібраних під час відрядження матеріалів – важлива справа у плеканні патріотичних почуттів молодих мешканців етнічних українських територій РФ та посиленні їхніх духовних зв'язків з культурними надбаннями української культури. Разом з тим посібник має сприяти зміцненню порозуміння між Українською Державою і Російською Федерацією.

У вступній статті до "Слобожанської хвилі", звертаючись до школярів, видатний український поет, голова Товариства

зв'язків з українцями за межами України “Україна-Світ” Іван Драч зазначив:

“Цей навчальний посібник, що підготовлено вченими-філологами, вчителями-словесниками і журналістами України й Росії, адресовано вам, старшокласникам, шанувальникам художнього слова. В ньому розповідається про українських письменників, які народилися чи певний час жили на Курщині, Білгородщині і Воронежчині.

Ваш край ще з XVII ст. українцями традиційно називається Слобожанщиною чи Слобідською Україною. Звідси і назва посібника – “Слобожанська хвиля”, що символізує найкращі здобутки духовного життя слобожан у фольклорі та в художній літературі. Як могутня хвиля єдиного океану української літератури, котиться від давнини до сучасності художнє слово, пройняте палкими людськими почуттями, мріями та сподіваннями...

Кожний автор, творячи свій неповторний художній світ, широко використовує образи малої батьківщини. Це надає особливого колориту епічним полотнам та ліричним переживанням письменників...

Плине час... Зароджується нове покоління українських письменників, піднімається нова українська літературна хвиля в Російській Федерації. І сьогодні тут створюються десятки проникливих і талановитих творів, у яких бринить душа сучасної української людини, хвилюючи читача неперебутніми людськими почуттями.

Отже, дорогі друзі, знайомство з книжкою “Слобожанська хвиля” доповнить та поглибить ваші знання про літературу рідного краю, про українських письменників-слобожан, які збагатили світову літературу новими темами, жанрами та ідеями, що хвилюють читачів високою мораллю, любов'ю до людини, до рідної землі”.

Книжка поділяється на розділи, кожен із яких має таку структуру: “Короткий біографічний нарис”, “З творчого доробку” (тексти творів або уривки з них, матеріали із фольклорно-етнографічних зібрань), “Юним краєзнавцям” (есе, нариси, статті сучасних науковців, краєзнавців, журналістів, вчителів), “Для допитливих” (список джерел, рекомендованих

для самостійної дослідницької роботи учнів, зокрема адреси Інтернет-матеріалів). Наприкінці посібника для вчителів-словесників подаються рекомендації з використання “Слобожанської хвилі” у навчально-виховному процесі.

У хрестоматійну частину увійшли такі унікальні матеріали, як оповідання Павла Барвінського “Мазепа”, водевіль Івана Череватенка “Чорноморець” (у скороченні), історична драма Костя Буревія “Павло Полуботок” (у скороченні), вірші Олекси Коваленка, казки Василя Ярошенка та ін. Більшість із названих творів була видана або дуже обмеженим накладом і тому загубилась у часі і просторі, або свідомо замовчувалася у радянські часи з ідеологічних міркувань.

Для прикладу згадаємо про деякі факти із біографії драматурга, літературного і театрального критика Костя Буревія. Він народився у 1888 р. у с. Велика Меженка на Воронежчині. Після першої російської революції вступив до партії есерів, тричі був на каторзі. Після 1917 р. виступав проти узурпації влади більшовиками, пропагував ідею національного відродження України. За це його переслідували, а восени 1934 р. заарештували, обвинуватили “в організації підготовки терористичних актів” і розстріляли.

Хоча у 1957 р. Буревія було реабілітовано, його твори в СРСР не видавалися (він автор театральних ревію, поем, п’єс, монографій про творчість українських поетів, про історію українського театру тощо). Особливе місце у його творчому доробку належить історичній драмі “Павло Полуботок” (1928 р.), у якій висвітлено трагічний період в історії України після виступу гетьмана Мазепи проти колоніальної політики Петра I. В Україні цей твір вперше було надруковано лише у 1991 р.

Прикро, але і досі на батьківщині письменника, в його рідному селі Велика Меженка (зараз – с. Євстратівка Розсошанського району) про талановитого земляка навіть вчителі місцевої школи нічого не чули. Автори посібника “Слобожанська хвиля” намагаються виправити цю історичну помилку і повернути пам’ять про патріота України Костя Буревія його землякам.

Цікавою сторінкою в літописі літературного життя Північної Слобожанщини є і незаслужено забуте ім’я

письменника Івана Яковича Череватенка. Він народився у 1865 році у слободі Розсош Воронезької губернії і прожив лише 28 років. У його творчому доробку були твори різних жанрів: вірші, оповідання, драми, однак зберігся лише один водевіль (“Чорноморець”) та одне оповідання (“Не так склалося, як бажалося”). Помираючи, І. Череватенко заповів тисячу карбованців на українське книговидання. На ці гроші письменник Б. Грінченко започаткував видавництво і надрукував 50 книжок накладом 200 тис. примірників, а потім віддав таку ж суму грошей львівській “Просвіті” для продовження роботи Фонду І. Череватенка з підтримки української книги.

Легендарною людиною є уродженець Обухівки (Білгородщина) Василь Єрошенко – мандрівник, етнограф, поліглот, класик японської літератури, хоча пишуть про нього нечасто. В чотири роки втратив зір, навчався у Москві та Лондоні, знав 20 європейських та східних мов, довгий час жив у Японії, Китаї, Бірмі. Користуючись есперанто та японською мовою, він писав в основному легенди та казки, в яких відображав загадковий світ Далекого Сходу. А ще на все життя він зберіг у своїй пам’яті образ рідної землі, чудовий український фольклор, яким так багата Слобожанщина.

Рідна сестра Єрошенка М.Я. Безуглова так відгукувалася про його національну самосвідомість: “Вася завжди писав про себе “українець”, бо дідусь і батько були українці і завжди вдома розмовляли по-українськи. І на вулицях у селі Обухівці завжди розмовляли простою українською мовою...”.

Духовні шукання Єрошенка співзвучні філософії таких видатних мислителів Сходу, як М. Реріх, Р. Тагор, Лу Сінь. У своїй творчості він звертався до загальнолюдських проблем та цінностей життя. Його ім’я включено до японських енциклопедій, у 1959 р. в Японії було видано три томи творів Єрошенка. Портрет письменника роботи японського художника Накамура Цуне – візитна картка Національного музею сучасного мистецтва у Токіо.

Коли у 1952 р., змучений хворобами, Єрошенко повернувся в рідну Обухівку, він привіз із собою багато книжок

і архівних матеріалів. На жаль, всі вони після його смерті були спалені. А ще говорять, що рукописи не горять...

До посібника “Слобожанська хвиля” включено і розділ “Російські письменники-класики Олексій Кольцов і Іван Бунін про Україну”. Обидва вони – уродженці Воронежа, тому їхній талант живила й українська культура, й українська мова, серед яких вони зростали й які любили. В хрестоматійну частину цього розділу ввійшли твори О.Кольцова та І. Буніна, в яких звучить тема України.

Імена, імена, імена... Відомі, маловідомі, зовсім неznані...

Посібник “Слобожанська хвиля” може бути використаний учнями 9-х, 10-х та 11-х класів російських загальноосвітніх шкіл Північної Слобожанщини і в українських школах цього краю на факультативних заняттях і курсах за вибором.

Безперечно, що для учнів північного сходу України, Донецької, Луганської, Харківської, Сумської областей цей посібник стане у великій нагоді: він розширить уявлення про велич української літератури, про її життєдайні корені, які ведуть свій початок і з їхнього рідного краю – Слобідської України.

Зазначимо, що сьогодні в українства існують вагомі культурно-літературні надбання, які пора інтенсивно спрямувати на відродження української духовності в східній українській діаспорі. Один із засобів для вирішення цього завдання – знайомство російської шкільної молоді з досягненнями української літератури, що створювалася і продовжує створюватися на території сучасної РФ.

Саме цими ідеями і пройнята “Слобожанська хвиля”, нове слово у навчальній літературі про вагомі здобутки українського красного письменства.

Для широкого залучення громадськості: вчителів, учнів, студентів, усіх тих, хто цікавиться розвитком рідної літератури, - рекомендуємо ознайомитись із “Слобожанською хвилею” в Інтернеті за такими адресами:

[HTTP://VESNA.ORG.UA/TXT/OLIFIRENKOV/UKRLIT1.DOC](http://VESNA.ORG.UA/TXT/OLIFIRENKOV/UKRLIT1.DOC)

[HTTP://VESNA.ORG.UA/TXT/OLIFIRENKOV/UKRLIT1.ZIP](http://VESNA.ORG.UA/TXT/OLIFIRENKOV/UKRLIT1.ZIP).