

**Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського**

**Факультет філології й журналістики  
імені Михайла Стельмаха  
Кафедра української літератури**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ**  
**ЗБІРНИК НАУКОВИХ СТАТЕЙ**  
**ДО 90-РІЧЧЯ ЛІНИ КОСТЕНКО**

**Випуск 14**

**Вінниця  
2020**

**УДК 821.161.2.09**  
**ББК 83.3 (4 Укр) я43**  
**Л64**

*Літературознавчі студії* : [Текст] : Збірник наукових праць. Випуск 14. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2020. 390 с.

ISBN 978-617-7742-26-4

У збірнику наукових праць підсумовано науково-дослідну роботу кафедри української літератури за 2019-2020 навчальний рік. «Літературознавчі студії» присвячено актуальним проблемам історії української літератури.

Збірник стане в нагоді викладачам і студентам гуманітарних факультетів, а також усім, хто цікавиться рідним словом.

### **Матеріали опубліковано в редакції авторів**

Рекомендовано до друку навчально-методичною комісією факультету філології й журналістики імені М.Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 7 від 21 травня 2020 року).

**Головний редактор** – канд. філол. наук, доц. Ткаченко В. І.

#### **Члени редколегії:**

канд. філол. наук, доц. Поляруш Н. С.

канд. філол. наук, доц. Віннічук А. П.

канд. філол. наук, ст. викл. Крупка В. П.

канд. філол. наук, ст. викл. Зелененька І. А.

**Комп'ютерна верстка** – Король І. М.

В оформленні обкладинки збірника використано репродукції картин «Іхав козак на війноньку» Михайла Кривенка, «Битва під Берестечком» Артура Орльонова.

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ І

#### ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХІХ СТОЛІТЯ

<b>Ярошук Інна.</b> Інтертекстуальність як явище універсальне	9
<b>Ярошук Ірина.</b> Теоретичні аспекти дослідження філософії екзистенціалізму	14
<b>Власова Віта.</b> Сучасні українські народні весільні обрядові пісні на східному Поділлі	22
<b>Герасимчук Артем.</b> Фольклор українських воїнів: традиції та сучасність	27
<b>Міськов Сергій.</b> Фольклор сучасних українських воїнів	32
<b>Мерчук Валентина.</b> Народні герої та лідери визвольної боротьби в героїчних думках	36
<b>Леонтієва Тетяна.</b> Духовна, вільна людина, природа добра у творчості Григорія Сковороди	43
<b>Сошинська Даниїла.</b> Концепція зображення лицарства й вождизму в романі «Чорна рада» Пантелеймона Куліша	51
<b>Черніцька Марія.</b> Способи реалізації образної картини роману «Князь Єрмія Вишневецький» І. Нечуя-Левицького	57
<b>Цінівська Оксана.</b> Тема національної зради в романі «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького	63
<b>Ільченко Яна.</b> Художні особливості інтерпретації теми жінки в романі «Повія» Панаса Мирного	69
<b>Бурчак Анастасія.</b> Історична трагедія у п'єсі «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого	75

<b>Ворона Анна.</b> «Філософія болю» у збірці І. Франка «Зів'яле листя»	80
<b>Колодій Іванна.</b> Новелістика І. Франка: особливості жанру	86
<b>Хавруцька Ілона.</b> Поєднання історизму й художнього домислу в поемі Івана Франка «Іван Вишенський»	91
<b>Гарник Діана.</b> Доля жінки як відображення власного вибору в новелі О. Кобилянської «Ніоба»	98
<b>Мельник Ганна.</b> Особливості художньої реалізації теми природи й людини у творах малої прози О. Кобилянської	104
<b>Кишук Діана.</b> Основні тенденції жіночої прози в другій половині ХІХ століття	112
<b>Мазуркевич Дарія.</b> Метафора у новелах Василя Стефаника як абстрактний мисленневий комплекс	117
<b>Сліпко Оксана.</b> «Камінний господар» як обробка класичної історії зі зміщеними акцентами в характеристиках образів	126
<b>Яковлєва Олена.</b> Естетичний феномен малої прози Лесі Українки	133
<b>Лупол Марина.</b> Драматична поема Лесі Українки «Бояриня»: проблема відповідальності за долю батьківщини у вирішальні моменти історії. Образи Оксани й Степана	138
<b>Волинець Вікторія.</b> Символіка кольору та звуку, імпресіоністичний живопис в новелістиці Михайла Коцюбинського (на матеріалі новел «На камені», «Intermezzo»)	144
<b>Кондрашова Вікторія.</b> «Гра» текстів Володимира Винниченка та Михайла Коцюбинського: порівняльний аналіз	149
<b>Курбатова Марина.</b> Особливості драматургічного мислення В. Винниченка (на матеріалі драми «Брехня»)	155
<b>РОЗДІЛ II</b>	
<b>ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХХ - ПОЧАТКУ</b>	
<b>ХХІ СТОЛІТЬ</b>	
<b>Карнаух Ірина.</b> Образний світ любовної лірики Олександра Олеся	163

<b>Бануляк Валентина.</b> Поетичний символізм Миколи Вороного	169
<b>Вишнева Єлизавета.</b> Особливості поезики збірки «Помста» Леоніда Мосендза	174
<b>Верлан Оксана.</b> Вплив імпресіонізму на ліричне «я» Юрія Липи	181
<b>Кокорева Марія.</b> Особливості поетичної творчості Олега Ольжича	191
<b>Галка Ольга.</b> Ліризм як природа гумору Остапа Вишні	198
<b>Бондарчук Катерина.</b> Автобіографізм оповіді в «Зачарованій Десні» Олександра Довженка	206
<b>Гудзовська Юлія.</b> Міф про наддеснянське дитинство Олександра Довженка	214
<b>Небеснюк Валентина.</b> Лесь Курбас – титан модерного театрального мистецтва	222
<b>Нечай Світлана.</b> Новела в творчості Юрія Яновського	230
<b>Головченко Крістіна.</b> Концепція роману «Марія», у центрі якого – жіноча доля на фоні репресій і голоду	237
<b>Токар Яна.</b> Візійність образу геніального народного майстра, творця Софії Київської	244
<b>Брижата Діана.</b> Концепція народного героя-звитяжця в романі Михайла Стельмаха «Правда і кривда»	251
<b>Скрипник Уляна.</b> Джерела філософських міркувань у ліриці відлигівців: тяглість і контекст	258
<b>Самсонюк Тетяна.</b> Форма індивідуального поетичного мислення Дмитра Павличка як відлигівця	263
<b>Івацко Мар'яна.</b> Сонет як екзотична форма в поезії Дмитра Павличка	270

<b>Майданюк Юлія.</b> Тоталітарний пресинг і філософія свободи в поезії Дмитра Павличка	274
<b>Манько Леся.</b> Концентрація філософських переживань у любовних віршах Дмитра Павличка	279
<b>Нечипоренко Вікторія.</b> Осмислення науково-технічної революції в поезії Дмитра Павличка	284
<b>Плоскіна Ірина.</b> Пошук нових засобів художньої виразності на прикладі філософської поезії Дмитра Павличка як відлигівця	289
<b>Швець Марина.</b> Еволюція форми в філософській творчості Дмитра Павличка	294
<b>Яроцька Ірина.</b> Ідейно-тематичні виміри спогадової прози Яра Славутича	299
<b>Дубіцька Наталія.</b> Україна як символ-домінанта у неоромантичній поезії Василя Симоненка	305
<b>Соколовська Тетяна.</b> Чорнобильська трагедія в творчості Ліни Костенко	312
<b>Пуздерко Софія.</b> Екологічні реєстри у поезії Ліни Костенко	318
<b>Сієнко Марія.</b> Модерністська поезія українських емігрантів: від боротьби за УНР до спротиву нацизму	323
<b>Грама Ольга.</b> Художні особливості дитячої прози Анатолія Дімарова	330
<b>Григорович Олександра.</b> Рання історична проза Юрія Мушкетика: Семен Палій та Іван Мазепа в тенетах самодержавства	335

<b>Шалаєва Світлана.</b> Жіноча проза в аспекті сучасних жанрових прочитань	341
<b>Кльоц Маргарита.</b> Особливості композиції монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль»	347
<b>Салюк Максим.</b> Концепція української самоідентичності в історичній романістиці Василя Шкляра	355
<b>Максімова Юлія.</b> Внутрішній психологізм як художня домінанта новели «Анна-Марія» Марії Матіос	360
<b>Загурна Валерія.</b> Проблема батьків і дітей у новелі «Признай свою дитину» Марії Матіос	365
<b>Лялюк Дарія.</b> «Ти був відлунням голосу...» (про збірку «Постать голосу» Грицька Чубая)	370
<b>Ковалюк Богдана.</b> Чоловіче й жіноче начало в романній прозі В. Мастерової	376
<b>Яхно Анастасія.</b> Жанрові особливості збірки «Парасоля на кожен дощ» Людмили Тарнашинської	382

**РОЗДІЛ І**  
**ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХІХ СТОЛІТТЯ**



*Інна Ярошук*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Поляруш Н. С.*

## **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЯВИЩЕ УНІВЕРСАЛЬНЕ**

Поняття інтертексту пояснюють як явище «присутності» в тексті інших текстів і відоме воно у світовій літературі з давніх-давен. Факти текстуальних запозичень виявлені вже у Старому Завіті. «Чужий текст» досить широко використовувався в античній і середньовічній літературах та в епоху Відродження. На той час включення інших текстів у власний без спеціальних посилань було звичною практикою, однак теоретичне обґрунтування явища інтертекстуальності здобуває тільки у ХХ столітті.

На думку Н. Ніколіної, інтертекстуальність становить один із присутніх аспектів функціонування художнього тексту, поруч із референційним і комунікативним. Якщо референційний рівень виникає внаслідок відношення тексту до «того чи іншого реального або уявного предмета (референта) або ситуації» [6, с. 223], а комунікативний розгортається в процесі реалізації діалогу між автором і читачем, враховує можливу точку зору адресата, моделює його образ тощо, то інтертекстуальний (міжтекстовий) передбачає «виявлення «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у складі аналізованого твору й визначення їх функцій» [6, с. 225]. Ю. Лотман зауважує: «Завдяки інтертекстуальним зв'язкам текст одночасно виступає і як «конденсатор культурної пам'яті», і як «генератор нових смислів», які виникають в результаті перетворення цитат, діалогу з літературною традицією, нових комбінацій уже відомих в історії культури елементів...» [5, с. 125].

Інтертекст як одне з центральних понять постструктуралістського літературознавчого аналізу було

введено Ю. Крістєвою у 1967 році й здобуло у світоглядній картині постмодернізму досить широке значення, в цілому характеризуючи постмодерністську чуттєвість [3, с. 100]. К. Ковальова називає серед джерел теорії інтертекстуальності теорію анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тиньянова, концепцію діалогічності М. Бахтіна; зауважує, що значний вплив на розробку поняття інтертексту у філологічній науці ХХ ст. мали історична поетика А. Веселовського, праці російських формалістів П. Мєдведева і В. Волошинова, а також науковий доробок В. Жирмунського, Б. Томашевського, В. Шкловського, в якому обґрунтовано теорію еволюційного розвитку літературного твору. Універсальність явищ інтертекстуальності підтверджується концепціями американських дослідників Дж. Стіла та М. Уортона, які відносять виникнення цього феномену до початку писемної цивілізації й викладають історію інтертекстуальної теорії, починаючи від діалогів Платона [4, с. 140].

К. Ковальова виділяє дві глобальні концепції: широку (Р. Барт, М. Бахтін, Б. Гаспаров, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Ю. Крістєва, Ю. Лотман та ін.) і вузьку (І. Арнольд, П. Ван ден Хевель, Л. Деленбах, Н. Фатєєва та ін.). Вчена зауважує, що ці концепції не суперечать одна одній, а відрізняються об'єктом дослідження. Перша трактує інтертекстуальність як надзвичайно широкий спектр вербальних і невербальних засобів текстуальної взаємодії, що охоплює рівні змісту і його мовного втілення. Ця концепція дозволяє значно розширити «міжтекстовий простір, що об'єднує претексти (тексти-попередники) і «новий», «молодший» текст», залучаючи до нього «не тільки власне тексти літературних творів, а й стійкі жанрові форми, сюжетні схеми, архетипні образи й образні формули, «чужі» висловлювання, пов'язані з тим чи іншим культурним кодом» [6, с. 224–225]. Друга (вузька) концепція інтертексту полягає «у свідомому й маркованому

використанні міжтекстових зв'язків між певним текстом і текстом або групою текстів, що передують йому» [4, с. 140]. Широка концепція інтертексту співвідноситься дослідниками з постструктуралізмом (К. Ковальова) і літературознавчим аналізом тексту (В. Чернявська), вузька – відповідно – зі структуралізмом і лінгвістичним аналізом.

Концепція Ю. Крістєвої, яка поклала початок постструктуралістським науковим рефлексіям довкола міжтекстуальних зв'язків, у свою чергу, постала на основі положень праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). Звертаючись до фундаментальних проблем естетичної своєрідності літератури, взаємодії її функцій змісту і форми, М. Бахтін зауважує, що митець у процесі творчості має справу не тільки з безпосередньою даністю реальної дійсності, а й з сучасною йому літературою й творами-попередниками. Взаємодія з полем літератури, як класичної, так і сучасної митцю, окреслюється поняттям «діалогічності», що полягає в подоланні письменником наявних літературних форм.

Художній твір, розглянутий як висловлювання, за концепцією М. Бахтіна, не тільки характеризується певною завершеністю, а й орієнтований на відповідне сприйняття й виникнення реакції реципієнта, тієї чи іншої «репліки у відповідь». Формою існування твору виступає текст, що розглядається науковцем широко – як «будь-який пов'язаний знаковий комплекс» і «первинна даність гуманітарних дисциплін» [1, с. 314].

Помітний внесок у розвиток теорії інтертекстуальності зробили представники тартусько-московської семіотичної школи Ю. Лотман і П. Тороп. Семіотики також висувають думку про текстуальний характер людської культури, трактуючи текст надзвичайно широко. Як прояви тексту розглядаються не тільки вербальні, а й вторинні семіотичні системи, наприклад, фотографія, предмети матеріальної культури тощо.

Середовищем творення й існування тексту завжди є семіотичний простір, який становить складний багатоплановий перетин інших текстів і характеризується складністю внутрішніх зв'язків [5, с. 42].

В основі поглядів на інтертекстуальність І. Смірнова лежить мовна концепція структуралізму. Учений наголошує на її процесуальному й смислопороджувальному характері. Згідно з концепцією вченого, значення художнього твору виникає внаслідок посилення на тексти-попередники і тексти-сучасники. Відповідно, інтертекстуальність розглядається науковцем у вимірах синхронії й діахронії [7, с. 191]. Як «обов'язкову й принципову відкритість матеріалу, який пронизує собою текст» [4, с. 141], розуміє інтертекстуальність Б. Гаспаров, ще не вживаючи при цьому відповідний термін. У праці науковця «Мова. Пам'ять. Образ», як і в концепції І. Смірнова, особливо акцентовано категорію пам'яті, наділеної мовною природою. Відповідно, мовна діяльність людини розгортається як «безперервний потік «цитації», що живиться ресурсами вербальної за своєю природою пам'яті [2, с. 134].

Н. Фатєєва зауважує, що, незважаючи на значний інтерес, який викликало у дослідників явище інтертекстуальності, мало хто з наковців запропонував докладні класифікації проявів інтертексту. Найбільш послідовні спроби узагальнення випадків інтертекстуальності здійснені П. Торопом і Ж. Женеттом.

Незважаючи на авторитетність класифікацій П. Торопа і Ж. Женетта, Н. Фатєєва зауважує, що обидві мають доволі загальний характер, і пропонує власну, яка враховує досвід попередників і водночас охоплює ті випадки інтертекстуальних зв'язків, які лишилися поза увагою В. Торопа і Ж. Женетта. Концепція Ж. Женетта стає основою для класифікації Н. Фатєєвої, «а принципи, запропоновані В. Торопом (виділення способів і рівнів прилягання), стають точкою відліку для таких категорій, як

атрибутованість – неатрибутованість запозиченого тексту або його частини, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і обсяг представлення вихідного тексту в тексті-реципієнті» [8, с. 121]. Крім того, як зауважує дослідниця, у своєму підході до класифікації текстової взаємодії вона врахувала здійснене І. Смірновим розмежування конструктивної і реконструктивної інтертекстуальності.

Отже, результатом аналізу й узагальнення попередніх підходів у концепції Н. Фатєєвої стає така доволі розгалужена система інтертекстуальних зв'язків.

Отже, множинність поглядів на явище інтертекстуальності, яка в найзагальнішому розумінні може бути зведена до двох концепцій міжтекстових зв'язків – широкої і вузької, – засвідчує складність цього феномену. Ряд дослідників (Н. Фатєєва, Н. Ніколіна та ін.), навіть пропонуючи розгорнуту типологію випадків інтертекстуальності, наголошують на існуванні й інших прикладів цього явища, не охоплених виробленими класифікаціями.

### Література

1. Бахтін М. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
2. Гаспаров Б. Язык. Память. Образ. Москва, 1996. 352 с.
3. Ильин И. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение*. Энциклопедический справочник. Москва : Интрада, 1996. С. 218.
4. Ковалева К. Интертекстуальность и аспекты ее изучения. *Наукові записки. Сер. «Філологічна»*. Національний університет «Острозька академія», 2013. С. 140–143.
5. Лотман Ю. Культура и взрыв. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», 2000. С. 112–146.
6. Николина Н. Филологический анализ текста :

учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.

7. Смирнов И. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. Изд. 2-е. Санкт-Петербург, 1996. 191 с.

8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. С. 301.

**Ярошук Інна** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література ХХ – початку ХХІ століття.

*Ірина Ярошук*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Поляруш Н. С.*

## **ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ**

Екзистенціалізм є однією з філософських течій, передумовою якої став поступ філософської думки, що не міг знехтувати загадковою людською сутністю. Людині кінця ХІХ – початку ХХ століття ставало тісно в рамках Абсолюту, для неї були вагомими вибір та пошук сенсу або причин беззмістовності власного існування. А останнє усвідомлювалося як боротьба зі світом та із власним «Я». Виникла гостра необхідність осмислити «найсокровенніше ядро людини» [1, с. 68] – її екзистенцію.

Екзистенціалізм швидко знайшов своє місце в системі поглядів та філософських концепцій ХХ століття, яке кваліфікується як час втрати чітких орієнтирів, руйнування традиційних морально-етичних норм та борсання людини в потоці власної невизначеності. Сучасні

вчені відзначають цей напрям як сукупність філософських ідей про буття людини, які вилилися у різноманітні художні явища. Скерування до екзистенції, відображення суперечностей всередині людського «Я» найбільшою мірою виявляються у мистецтві слова, адже література є найефективнішою формою пізнання людського буття та осмислення його трансцендентального характеру.

Все частіше сьогодні здійснюються покликання до екзистенційних вимірів мистецтва. Літературознавчі дослідження, зауважимо, займають у цьому контексті вагомe місце. На думку І. Луцишин, можна стверджувати, що «цей філософський напрям є важливим в осмисленні духовного розвитку людства» [6, с. 166]. Така традиція бере свій початок від виникнення самої філософії існування, бо ще М. Гайдеггер у праці «Навіщо поети» виклав свої філософські погляди, аналізуючи творчість Гельдерліна [3, с. 241]. Дослідники вважають, що «Буття і час» також стоїть біля витоків «вторгнення» літератури у філософію, тобто біля витоків постмодерну. Йдеться не про проблему викладу філософських проблем міфологічною чи літературною мовою, а про злиття мови філософії та мови літератури [1, с. 69].

Основні філософи напряму, будучи відомими письменниками, переймалися естетичною проблематикою. Цей зв'язок мав глибокий характер, оскільки започаткував розгляд проблематики, що більше була притаманною літературі, а згодом висловилася новою мовою у філософії [8, с. 121].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» (за редакцією Р. Гром'яка та Ю. Коваліва) зазначається: «Екзистенціалізм у літературі (лат. existential – існування) – течія, що виникла після 1-ої світової війни, сформувалася в 30-40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50-60-ті ХХ ст. Джерела її містилися у працях данського мислителя ХІХ століття Е.-С. К'еркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції» та «системи» (гегелівського

панлогізму). Ця течія сформувалася в працях німецьких (М. Хайдеггер, 1889–1976; К. Ясперс, 1883–1969) та французьких (А. Камю, 1913–60; Ж.-П. Сартр, 1905–80) філософів та письменників. Екзистенціалізм у художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висувають категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Для них трагічне начало – ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті» як єдиної мети та підсумку існування» [10, с. 225–226]. Особливо екзистенціалізм відокремився у літературу в своїй французькій версії, спонукаючи творити та експериментувати тих, які раніше були лише письменниками, передусім Ф. Достоєвського та Ф. Ніцше. Екзистенціалізм створював специфічний тип персонажа, відчуженого та непристосованого, який заперечував різні явища сучасної йому культури та стояв перед принциповими виборами [9, с. 121]. Зі становленням літературного екзистенціалізму утверджувався новий тип героя, який відповідав світоглядній системі свого часу та вирізнявся буттєвою амбівалентністю.

Зачинателем філософської течії екзистенціалізму слід вважати данського мислителя, письменника, містика і теолога Серена К'єркегора (1813–1855). Його екзистенційно-психологічне обґрунтування християнської релігійності сьогодні трактується як основа європейського екзистенціалізму.

Людина наодинці з собою та в стані вибору стала наріжним каменем К'єркегорової онтології. У праці «Гармонійний розвиток естетичних та етичних начал у людській особистості» філософом сформульована проблема фундаментального вибору людиною (Entweder-Oder («або-



або»)) себе самої і свого морального самовдосконалення. Його концепція – це не вибір між добром і злом, ці поняття для філософа пов'язані взаємовключенням і взаємовиключенням. «Моє «або-або» в основному означає не вибір між добром і злом, лише акт вибору, завдяки якому вибирають чи відкидають добро і зло разом. С. К'єркегор стверджував, що для перемоги над тваринним у собі людині досить звернутися до духовного (етичного), та щоб здолати диявола цього недостатньо, бо зла воля – це перемога над етичним законом. Людині, що перебуває у полоні страху і слабкості, потрібен Бог. Спасіння для к'єркегорівської особистості, що усвідомила власну скінченність, – у каятті та вірі в Бога.

Ідеї С. К'єркегора знайшли своє продовження у працях німецького філософа, психіатра, доктора медицини і психології, професора Гейдельберзького та Базельського університетів Карла Ясперса (1883–1969). Вплив данського філософа дуже відчутний у вченні К. Ясперса, у нього, зокрема, він запозичив термін *екзистенція*. Мислитель писав, що «філософія без К'єркегора здається йому неможливою взагалі» [11, с. 58]. Обґрунтування терміну *філософської віри*, введеного К. Ясперсом, також спиралося на релігійно-антропологічну концепцію С. К'єркегора.

Окремим явищем є філософія німецького інтелектуала Мартіна Гайдеггера (1889–1976), хоч її зараховують до екзистенц-філософії. Проте свою відокремленість від цього напрямку (й екзистенціалізму взагалі) та новоєвропейського гуманізму філософ обґрунтував у «Листі про гуманізм» ще у 1942 році. Про відірваність філософії М. Гайдеггера від течії екзистенціалізму пише у праці «Поступ сучасних ідей» Жаклін Рюс, стверджуючи, що, незважаючи на намагання віднести книгу філософа до екзистенціалістської когорти, вона є екзистенціальною. У глосарії авторка пояснює значення слова екзистенціальний таким чином: «Екзистенціальний – у Гайдеггера – це те, що стосується

буття в його сукупності, що співвідноситься з онтологічною структурою буття (Dasein)» [2, с. 633].

Для європейського інтелектуального життя філософ став ініціатором піднесення філософії. На перше місце серед сучасних йому розмислів він висунув деконструкцію існуючих підвалин метафізики, здійснивши аналіз філософських поглядів від античності до свого часу і проливши світло на проблему людського буття. Залишивши теологію, М. Гайдеггер розпочав експлікувати вияви людського буття. Основна його праця «Буття і час» (1927 р.) присвячена поверненню до проблеми буття і створенню «нової онтології», основою якої є не що інше, як феноменологія людського існування [2, с. 114]. Суть її філософ розумів як «допущення-викликати-себе із загубленості в людях» [11, с. 58]. Сенс людського розвитку він вбачав у поверненні з потоку вселюдських проблем до себе-буття.

Після Другої світової війни нового піднесення зазнала філософія екзистенціалізму у Франції. Французька версія акумулювала надбання німецької та власні (філософсько-теоретичні й літературні). Апологетами напряму були Жан-Поль Сартр та Альбер Камю. Вони активно залучали своє бачення онтологічної проблематики у сферу мистецтва слова, збагачуючи тим самим екзистенціалізм досвідом нового порядку.

Філософування Ж.-П. Сартра (1905–1980) вилилося в основні праці, що мають стосунок до філософії екзистенціалізму, – трактат «Буття і ніщо» (1943), есе «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946), робота «Критика діалектичного розуму» (1960), а також у його художню творчість, що активно експлікувала екзистенціалістську проблематику. Класик літератури, теоретик мистецтва та громадський діяч-публіцист, він обрав філософію як основу всієї своєї творчої активності. Художня творчість та філософія у нього тісно пов'язані, і неможливо зрозуміти щось одне, не знаючи іншого. Розуміння доктрини Ж. -

П. Сартра передбачає також і знання феноменології Е. Гуссерля та ранньої філософії М. Гайдеггера.

Детерміновані Ж.-П. Сартром положення атеїстичного екзистенціалізму доповнив філософ та письменник, Нобелівський лауреат А. Камю (1913–1960). Алгоритичність і притчевість його філософсько-теоретичних та художніх творів принесли А. Камю прізвисько «Совість Заходу». Він порушував актуальні проблеми європейської коекзистенції, висловлюючи власні застереження та пророчі висновки. До екзистенціалістської проблематики належать дві його роботи – «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд» (1942) та «Бунтівна людина» (1951).

Ірраціональність мислення А. Камю на перше місце в його доктрині поставила екзистенціали абсурдності та бунту. У філософії А. Камю постулює зневіра у будь-які морально-етичні норми та цінності, а єдиним виходом з такої ситуації він бачить бунт особистості. Нігілізм філософа – це реакція на фашизм та комунізм, які давали привід для багатьох роздумів і невтішних висновків. «Він звертається до «тепер» людини, а не до безкінечно віддаленого часу реалізації мети, в пошуках міри добра і зла. Але до «тепер» не як до простого відчуття, до дихання і світла, а як до сутності людського ставлення до світу. Саме ця людяність в людині змушує його сказати «ні» дійсності, обуритися і не прийняти в ній смерті, страждання, приниження гідності» [5, с. 57]. Таким чином, бунт А. Камю – це протест проти дійсності, яка недостойна європейця ХХ століття; у цій дійсності єдиним правильним шляхом є боротьба: протестувати, щоб існувати.

А. Камю констатує: абсурд очікує на людину повсюди. Людина живе, думаючи про «завтра», а потім усвідомлює, що час є її ворогом, і намагається відректися від свого «завтра». Та водночас вона належить часові. Це філософ назвав «абсурдним бунтом плоті» [5, с. 230]. «Машиналине життя» день за днем породжує нудьгу, яка спонукає зробити вибір: або самогубство як логічне

завершення абсурдного життя, або «встановлення життєвого ходу». Вибір, за А. Камю, – це добровільно померти або надіятися і боротися. Таким чином, людина приречена на амбівалентність подальшого існування. Вона розривається між двома прагненнями: іде до єдності, з одного боку, а з другого – «ясно бачить стіни, за які не може вийти» [5, с. 228]. З того моменту, як людина усвідомлює абсурд, він стає її хворобливою пристрастю. Існування відтепер переповнене відчуттям непотрібності та нудьгою, єдиним звільненням від цього є смерть.

Знаковим, на наш погляд, є той факт, що творчість А. Камю – філософська і художня – відтворює його екзистенціалістську концепцію: 1) початковий період становлення його філософсько-літературної доктрини, коли з'явилося «Обличчя навиворіт» (1937); 2) усвідомлення та утвердження абсурдності буття, період написання «Калігули» (1939), «Стороннього» (1942), «Міфу про Сізіфа» (1942); 3) період «бунту» – намагання знайти сенс життя в абсурдному світі, задекларовані у «Чумі» (1947) та в «Бунтівній людині» (1951); 4) скепсис і розгублення, висловлені у «Падінні» (1956).

На українському ґрунті екзистенціалізм побутував не як цілісна філософська система, а як певний тип світогляду; він присутній у творчості Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша, Володимира Винниченка, Василя Стуса, Валер'яна Підмогильного. Екзистенціалістські риси присутні в засадничих принципах українського кордоцентризму національного мислителя Григорія Сковороди. Також до екзистенц-філософії близька «філософія серця» Памфіла Юркевича.

П. Юркевич стверджував, що серцю притаманні «всі ступені радощів», «всі види страху», ворожості і незадоволення [4, с. 16], тому воно може бути і центром тривоги. Г. Сковорода постулював не піддаватися тривозі, бо на все сила і воля Божа: «Що може розтривожити моє серце? Справді, все діється по божій волі, та й з нею я

згідний, і вона вже моя воля. Навіщо ж тривожитись?» [7, с. 238]. Таким чином, екзистенціалістські тенденції близькі українському умонастроєві і є важливим складником його парадигми.

### Література

1. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму // *Слово і час*. 2003. № 6. С. 64–69.

2. Всемирная энциклопедия. Философия XX век. / гл. науч. ред. и сост. А. Грицанов. Москва : Минск : АСТ : Харвест, 2002. 1312 с.

3. Гайдеггер М. Навіщо поети : антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Вид. 2-ге, доповн. / підгот. текстів, прим., упорядкув., ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 230–249.

4. Гундорова Т. «Конкордизм» Володимира Винниченка : трагедія однієї утопії. Київ : Укр. Письменник, 2011. С. 5–26.

5. Долгов К. От Киркегора до Камю. Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. Москва : Искусство, 1990. 399 с.

6. Луцишин І. Екзистенціали тривоги в дискурсі роману «Заповіт батьків» Володимира Винниченка // *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. Вип. 36. С. 163–169.

7. Сковорода Г. Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті. *Сковорода Г. Пізнай в собі людину*. Львів : Світ, 1995. С. 220–250.

8. Современная западная философия : словарь / сост. Малахов В., Филатов В. Москва : Политиздат, 1991. 414 с.

9. Ткачук М. Валер'ян Підмогильний // *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2002. Вип. 11. С. 121–138.

10. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : Медобори, 2007. 464 с.

11. Яценко Т. Філософсько-світоглядні теорії епохи модернізму // *Українська мова та література в школі*. 2004. № 6. С. 57–59.

**Ярошук Ірина** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література ХХ – початку ХХІ століття.

*Віта Власова*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ВЕСІЛЬНІ ОБРЯДОВІ ПІСНІ НА СХІДНОМУ ПОДІЛЛІ**

Український народ має багату обрядову культуру, величезний скарб якої складається з родинних цінностей, із сімейної обрядовості, представленої у фольклорі, без перебільшень, багатьма поколіннями із Х до ХХІ століття, й усе це розвивається далі. Справа в тім, що українська весільна обрядовість, із одного боку, сягає тисячолітньої давнини, левова частка весільної обрядовості закладена в обрядах щодо конкретних до весільних і весільних звичаях, у специфічних підготовки нареченого й нареченої до шлюбу, філософія родини закладена в різножанровому шлюбному фольклорі, адже в родинності, так би мовити, міститься кістяк світовідчуття та світосприймання нашого народу. Усе це добре інтерпретує весільна пісня як уніфікований жанр весільного обрядодійства [1, с. 12].

Весільні пісні – це такі пісні, які супроводжують увесь перебіг весільного обряду. Зазначимо тут, що велика кількість весільно-обрядових пісень генетично є

специфічними замовляннями, молитвами, що підтверджують зібрані нами зразки на Поділлі, якими молоді й старші учасники весільної драми поважно чи весело, або й навіть сумовито висловлювали молодому подружжю доброзичливі спостереження, передавали знання, адресували побажання на довгий і щасливий вік разом.

Різні весільні пісні були та є покликаними вітати й прославляти молодих та їхніх батьків, усю родину, село, місто, край. Подільські весільні пісні здатні відображати думки та настрої всіх учасників весільної драми, не лише молодої пари, або ж можуть щедро описувати канву дійства за участі основних дійових осіб та певні ритуальні їхні дії [2, с. 7]. Співають на Поділлі весільні пісні не тільки жінки, а й дівчата, підлітки. Можна стверджувати, що майже всі весільні й супутні довесільні пісні становлять одне драматичне дійство, але кожна з пісень може бути й абсолютно самостійною п'єсою.

Через існуючі від давнини різноманітні табу, усі побажання, висловлені в вельми яскравій художній формі, мають міфологічний або казковий характер, звідси зрозуміло, чому весільні пісні здавна несуть глибокий дидактичний потенціал, мають виховний заряд, вони закликають, заохочують любити рід, усю родину, а також не цуратися своїх батька й неньки, до того ж чесно працювати й жити між своїх і чужих, дуже близьких і далеких людей. Весільні пісні також є промовистим доказом не лише багатого змісту, смислів і форм найбагатшого з усіх існуючих обрядів – шлюбно-весільного, а й також високої моралі українського народу як європейського.

Досліджуючи весільну обрядовість рідного подільського краю, зокрема, рідного села, ми були приємно вражені значною різноманітністю творів, власне, любов'ю до різноманітності. Кожний весільний твір по-особливому зображує певний чіткий ритуальний аспект весілля – або радісний, або сумний. Світлий сум нареченої за рідною

домівкою чи щира синівська вдячність, висловлена усім батькам (із обох боків) урочисто, райдужні перспективи майбутнього подружнього життя чи гіпотетичні невдачі, які спіткають подружжя, – усе це повнокровно й цікаво висвітлено в усній народній творчості, що відображає філософію багатьох поколінь рідного села Станіславчик, що на Поділлі [3, с. 9–11]. У весільному співаному творі «Та спасибі тобі моя мамо...», записаному від Власової Галини Михайлівни, можемо переконатися у правдивості локалізації цієї пісні, адже у тексті згадано річку, яка протікає поблизу села, є його легендарною окрасою (цитуємо цей твір та інші з архіву родини авторки статті): *«Та спасибі тобі, моя мамо, / Що будила мене рано, / А я слухалась, вставала / Та рушнички напярла. / По тихій Мурафі білила, / На березу річки сушила, / Своім друженькам дарила».*

Також неодноразово можна спостерігати обряд, за яким наречена дарує власноруч вишиті рушники своїм друзям, молодим неодруженим подругам, що символізує прощання з дівочтвом і своєчасний перехід до статусу жінки, захищеної шлюбом [1, с. 34]. Ще одним цікавим прикладом подільської шлюбної словесності є весільна пісня «В добрую годину починати...», що записана від Гавурської Надії Василівни. У ній описано яскравий поетизований обряд заплітання волосся дівчини в косу, яку видають батьки нареченому, зазвичай, цим дійством займається матір нареченої: *«В добрую годину починати, / В хату занесли уже стілець. / Заплетіть мені косу, моя мамо, / Щоби розчесати під вінець».*

Це вже більш сучасний зразок пісні, адже під час виконання такого фольклорного твору виконується певне супутнє дійство: найчастіше молоду садять на стілець, а її мати заплітає в косу гроші. Дружки починають плести з барвінку вінок. Про сучасність цієї пісні свідчить такий атрибут – паперові гроші, адже декілька десятиліть тому вони не були поширеними настільки, щоб їх називали в



пісні та, зрозуміло, використовували в ритуальний весільній зачісці молодої.

У багатьох весільних співаних поезіях, зокрема і в «Тут живуть господарі...», реципієнтом якої була Власова Галина Михайлівна, двічі помічаємо згадування символічної рослини – барвінку (окремо – квітки, окремо – зелені) [3, с. 56]. У традиційній етнокультурі українців барвінок є символом радісної, молодої життєвої сили, незайманості, цнотливості. Барвінок часто використовували у таких родинно-побутових обрядах: народження дитини, весілля, відходження у світ духів: *«Тут живуть господарі, що нас запросили, / Щоби ми їхній дочці та й віночок звили. / Той віночок з барвіночку, зелених листочків, / Той віночок з барвіночку, що росте в лісочку»*.

Під час виконання фольклорного твору, в якому ритуально використано барвінок, виконується таке супутнє дійство: жінки-заспівниці заходять до хати молодої і сідають за родинний святковий стіл перед барвінком. Під час виконання описаного в багатьох піснях специфічного обряду жінки повинні неспішно виплітати вінок з барвінку, співаючи, так, аби втримати його в руках, щоб не впустити, так би мовити, красу та кохання молодої [2, с. 23]: *«Ми йдемо в чисте поле, / По зілля-городок, / По хрещатий барвінок. / Будемо вінок вити, / Щоб молоду воздобити»*.

Більш мажорним, навіть жартівливим зразком подільської весільної пісні є така: «Добрий вечір, тату, я твоя дитина...», записана вона від Гавурської Надії Василівни. Це вже є власне твір сучасності, створений у ХХ столітті, адже відображається в ньому прохання нареченої до кожного з членів родини з обох боків, а також побажання, до певної міри незвичайні, із мотивами матеріалізму: згадується з куплету в куплет то легкова машина, то золота обручка, то золоті сережки. Пояснення перерахунку цих, переважно дівочих, забаганок такі: «щоб я не ходила по селі з горнятком», «щоб я не забула до тебе стежки». Із одного боку ці прохання власне гумористичні, а

з іншого боку в них проглядає правда – батьки повинні дати дівчині як майбутній господині придане для матеріальної основи подружнього життя, це певна вимога часу: *«Добрий вечір, тату, я твоя дитина. / Купи мені, тату, легкову машину. / Легкову машину, муровану хату, / Щоб я споминала добром свого тата»*.

Отже, як бачимо на прикладі зразків весільних пісень, записаних на Східному Поділлі, у весільній творчості села Станіславчик, що на Вінниччині, подибуємо всі аспекти образотворення – від власне символів до ритуалів і звичаїв й навспак [2, с. 21]. Вбачаємо в цьому вплив суворої історії, що позначилася так чи інакше на всьому формуванні пісень як динамічного жанру протягом століть; історичні детермінанти знаходимо і в сучасній творчості, це фрагментарні відбитки, але вони свідчать про високий рівень переосмислення. Це переосмислення продовжується й нині – обряди радо підхоплюють наші письменники, створюють вельми цікаві зразки поезії, близькі до ігрових, пісенних, що проаналізувала у своїй праці І. Зелененька [3]; це і справді личить подільській поезії кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Позитивним є те, що зафіксовані зразки усної народної творчості свідчать про рівень поетичної організації мислення наших сучасників-земляків, подолян, вінничан. У цьому закарбовано внесок і кожного конкретного села в творчість українського народу, що доведено на прикладі весільних пісень, що побутують у селі Станіславчик.

### Література

1. Іваницький А. Українська музична фольклористика : методологія і методика. Київ, 1997. 200 с.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції : етномузикологічні розвідки. Київ – Тернопіль, 2002. 189 с.
3. Подільські Божичі : посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку

XXI ст. / Наукові статті, коментарі та укладання І. Зелененької. Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. 332 с.

4. Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні. Київ, 2008. 300 с.

**Власова Віта** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** фольклористика.

*Артем Герасимчук*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ФОЛЬКЛОР УКРАЇНСЬКИХ ВОЇНІВ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Військова справа – один із видів діяльності українських чоловіків від давнини, що пов'язана з захистом; це самооборона, захист своєї сім'ї, родини, рідної землі незмінно вважається священним обов'язком мужчини. Якщо звернути увагу на кількісне співвідношення власне чоловічих видів «професійної діяльності» у текстах усної народної творчості, то можна зробити висновки, що на першому місці буде військова справа. І небезпечними є приховування, розщеплення або девальвація цих моментів у свідомості громадян.

Героїчний фольклор як спроба відображення реальної звичаєвої у художньому слові формувалася протягом віків, в його основу було покладено найболючіші теми для українського народу: це воля, завзяття народу в боротьбі проти ворогів, зла та гноблення. Початок формування українського героїчного фольклору фіксуємо ще в добу середньовіччя, це відзначилося написанням «Слова о полку Ігоревім» й паралелями до «Пісні про нібелунгів» [6, с. 12].

У добу козацтва було створено героїчний епос як кістяк фольклору (багато військових, стройових пісень, батальних дум, легенд і переказів). На початку ХХ століття під час української революції держава під назвою Українська Народна Республіка повернула собі не лише кордони, але й відродила свою глобальну європейського характеру усну народну творчість, вивела на принципово новий, осмислений рівень свою військову культуру; на цьому ґрунті з'явився епос і мелос січових стрільців, а згодом – УПА (української повстанської армії), як спротиви більшовизму й тоталітаризму [3, с. 18].

Зрозуміло, що героїчна, лицарська, кодифікована боротьба русичів, козаків, гайдамаків, опришків, стрільців, повстанців щедро, з великою повагою та любов'ю відображена у фольклорі українців. Нині маємо сутнісно нове явище – фольклор воїнів АТО / ОСС, російсько-української війни. Опис воїна-героя як типово позитивного персонажа в усній народній творчості є свідченням збереження уявлень про те, що захисника люди вважали, як правило, зразком честі, людської порядності, відчайдушної сміливості, розуму та містичної розсудливості тощо [1].

Підкреслимо тут, що, як правило, диференціальною особливістю українського воїна є те, що переважно він веде захисну боротьбу часто в нерівних умовах (до прикладу, козак Голота з відомої історичної думи), а не нападницькі, завойовницькі війни (хоча є винятки). Також у фольклорі часто описані визвольні кампанії, пов'язані із необхідністю звільнити Україну, рідну землю як землю батьків чи коханої від ворога, при цьому ворог може бути зображеним містично – Змій, Коцїй, пізніше – Сатана, у фольклорі сучасних воїнів – орки (персонажі Джона Толкієна, у його легендаріумі це вигадані персонажі, лихі прислужники Мелькора та Саурона) [6, с. 16]. Чи не найяскравіше образ героя-воїна виписано в таких жанрах: в історичних піснях та в історичних думках, у парубочих величальних колядах, у героїчних та в героїко-фантастичних казках, а також у

легендах та в переказах про низових козаків, козацьких ватажків та народних месників. При цьому можна знайти чимало деталей бойової звитяги, лексикону, опису зброї, звеличуються елементи військового побуту; до прикладу, шабля має бути обов'язково дамаська, золота або ж срібна, а коник – вороненький, як змії, а на ньому коштовне сидельце. Опис сучасних воїнів уже буде насичений екзотичною лексикою, іншомовними запозиченнями.

Давні українські героїчні, героїчно-фантастичні казки, а також легенди й перекази про козаків-характерників (козаків-чаклунів, козаків-знахарів та ілюзіоністів), які могли превтілюватися, до прикладу, на вовкулаків, свідчать, що стародавній культ воїна-вовка, що походить, імовірно, від кельтів, органічно увійшов до міфології українського козацтва, а звідти – до міфології воїнів УСС, УПА, АТО/ ООС. На шевронах з'явилися зображення вовка, сокола, орла, лева, єнота та ін. [3].

Цікаво, що з точки зору культурології звитяжний герой – це напівлюдина й напівбог, вовкулака, чаклун. Коріння таких метаморфоз криється у світовій міфології, де вважається, що до зачаття та до народження героя з лона прекрасної діви причетні боги. Звідси, зрозуміло, чому в українській словесній традиції з'явилася тенденція до виписування таїнства появи на світ героїв-воїнів за надприродних обставин. Згадаймо тут повстанську пісню «Зродились ми великої години...» [4]. Наші сучасні воїни-захисники співають цю пісню УПА, а також і багато інших пісень УПА, популяризовані також пісні УСС. У сучасній обробці 24 серпня 2018 р цю відому повстанську пісню «Зродились ми великої години...» на Майдані під час військового параду за участю ветеранів та військовиків презентували рок-гурти й лідери цих гуртів (йдеться про «ВВ», «Мандри», «Плач Єремії»). Початок твору – містичний: *«Зродились ми великої години / З пожеж війни і полум'я вогнів, / Плекав нас біль, по втраті України, / Кормив нас гнів і злість на ворогів»* [4].

У цей же день було вперше використано звертання до війська: «Слава Україні!», у відповідь воїни відповідали: «Героям Слава!». Гасло «Слава Україні» народилося в Харкові. Збереглося завдяки зусиллям галичан і волинян, безпосередньо ві Львові, у Луцьку та в Рівному. Але в збірнику праць Степана Бандери немає отої популярно вживаної в світовій павутинці цитати, яка йому приписується: «І прийде час, коли один скаже: «Слава Україні!», а мільйони відповідатимуть «Героям слава!»». Отже, це фольклорна репліка, це означає, що народ так полюбив свого опального лідера, що приписав йому ці слова [7].

У сучасного героїчного фольклору нині вельми важлива місія: він повинен бути тією густою, влучною та дошкульною народною мудрістю, яка потрапляє прямісінько в політичне лицемірство, при цьому змиваючи ганьбу, фальш і називає зраду та колабораціонізм своїми іменами, хоч це й дещо безкомпромісно, радикально виглядає, але саме це вирізняє сучасний героїчний фольклор від фольклору, створеного в періоди орнаменталізму, ренесансу чи бароко, і він щедро відбитий у сучасній поезії, яку досліджує І. Зелененька [5]. Рух молоді на Майдані восени 2013 року за зближення є ЄС, названий Євромайданом, що переріс у Революцію Гідності, став стимулятором оновлення героїчного фольклору від малих до великих форм, це явище надзвичайно стимулювало загалом народну творчість, яка стала більш уважною до політики. Із початком війни на сході країни, із березня 2014 року воїни, активісти, волонтери, медики, мистці, які виявили свою громадянську позицію та небайдужість, написали сотні пісень і легенд, картин і постерів [1], романів і есеїв, новел і образків, оповідань і повістей, є авторські й анонімні словесні тексти й напівмузичні речі, які стали чи стануть народними. Але особливо вражають паремії: у період війни, коли трагічні події змінювали одна одну, коли країна була неготова до удару сусіда-інтервента,

саме короткі народні твори, що поставали динамічно й розносилися так само швидко, акумулювали резерв розуміння, мужніння, втілювали якийсь глобальний зміст і будили до творчості та до більш організованого опору. Вони свідчили, що народ мислить в координатах війни, змінюється, а не байдуже.

Інтернет-ресурс наповнений воїнським фольклором, походження якого достеменно не зафіксоване, є лише вказівки, що це творчість конкретних бригад, загонів, полків, а це дуже позитивно для творення героїчного фольклору [2], що, безперечно, є свідченням бурхливого розвитку оригінальної літератури, її майбутнього оновлення на рівні мотивів, тем, образів, жанрів.

### Література

1. Автор популярних плакатів пропонує свої послуги Міністерству інформації // Радіо Свобода. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/26753263.html>
2. Анекдот №776041 // Анекдоти із Росії. URL : <https://www.anekdot.ru/id/776041/>
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
4. Зродились ми великої години... // Наше : тексти пісень. URL : <https://nashe.com.ua/song/16843>
5. «Інверсія серця» – із покоління двотисячників: Хрестоматія зі сучасної молоді української літератури. / Упоряд., вст. ст., біограф. та літ.-крит. ст. І. Зелененької. Вінниця : ТП «Едельвейс і К», 2016. 226 с.
6. Найден О. Образ воїна в українському фольклорі. Київ, 2005. 260 с.
7. Подільські Божичі : посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. / Наукові статті, коментарі та укладання І. Зелененької. Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. 332 с.

8. Чабаненко В. Козацтво і фольклор // Енциклопедія історії України: у 10 т. / редколегія: В. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4. 528 с.

**Герасимчук Артем** – студент 2 факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** давня українська література, українська література X – XXI ст., фольклор.

*Сергій Міськов*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ФОЛЬКЛОР СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВОЇНІВ**

У 2020 році Збройні сили України ввійшли в тридцятку найкращих військово-захисних структур світових країн, і це, безперечно, є досягненням усіх наших воїнів-захисників, інженерів у галузі військової техніки, керівництва країни, яке зміцнювало обороноздатність. Важливу роль тут відіграла усна народна творчість, яка підіймала дух наших оборонців у найскладніші моменти протистоянь на сході в боротьбі з інтервентом, від 2014 року до цього часу. Військова справа як вид найдавнішої діяльності українських чоловіків, що передбачає захист, є нині пріоритетом державним, а не лише священним обов'язком мужчини. У багатьох творах усної творчості народу, зокрема, чи не найбільше у приказках, у прислів'ях, у піснях та в легендах помітно, що військова справа була є й залишатиметься лицарською честю, вона є сакральною, ойкуменічною. Тому, гадаємо, небезпечно затіяти, приховувати чи фальсифікувати ці моменти у свідомості громадян; відтак, наше дослідження має значний актуалітет.



Зрозуміло, що героїчна, лицарська, кодифікована боротьба русичів, козаків, гайдамаків, опришків, стрільців, повстанців щедро, з великою повагою та любов'ю відображена у фольклорі українців. Нині маємо сутнісно нове явище – фольклор воїнів АТО / ОСС, російсько-української війни. Опис воїна-героя як типово позитивного персонажа в усній народній творчості є свідченням збереження уявлень про те, що захисника люди вважали, як правило, зразком честі, людської порядності, відчайдушної сміливості, розуму та містичної розсудливості тощо.

Підкреслимо тут, що, як правило, диференціальною особливістю українського воїна є те, що переважно він веде захисну боротьбу часто в нерівних умовах (до прикладу, козак Голота з відомої історичної думи), а не нападницькі, завойовницькі війни (хоча є винятки). Також у фольклорі описані визвольні кампанії, пов'язані із необхідністю звільнити Україну, рідну землю як землю батьків чи коханої від ворога.

До прикладу перед початком бою воїни моляться і кажуть: «Зараз почнеться АС/ДС». А холодними туманними вечорами, мерзнучи у бліндажах, під атаками забороненої зброї, вони промовляли: « Коли за нами прийде Бог, ми потиснемо йому руку» [1]. Відомі й інші афористичні висловлювання, схожі до приказок та прислів'їв: «Україна варта того, щоб за неї боротися», «Безпечний десантник – це мертвий десантник», «Усім чортам на зло», «Перемогли Гітлера, переможемо й Путіна»; про снайперів кажуть: «Тихо прийшов – тихо пішов» [1]. У Донецькому аеропорті кіборги називали розбитий сепаратистською артилерією другий поверх так: «кухня-студіо», частина з захисників мала там по дві ротації, які називали «ходками».

У січні 2015 року в інтернеті з'явилася версія відомої народної пісні літературного походження «Ніч яка місячна» (літературний оригінал – всесвітньовідома любовно-пейзажна поезія «Виклик» Михайла Старицького; не випадково твір став світовим романсом) [2]:

*Ніч така місячна зоряна ясна,  
В оптиці в мене москаль  
На вітер поправочка і допобачення  
Дамой за «паребрік», бай-бай!*

*Сядем в окопчику десь за Дебальцево.  
Нас тут багато, не сам!  
Глянь, моя рибонька, хвилию полум'я  
Ворога б'є «Ураган».*

*Гай чарівний, ніби променем всипаний,  
Чи загадався, чи спить:  
Ген на стрункій та високій осичині  
Шмат москаляки висить.*

*Ти не дивись, що гвинтівочка зношена.  
Б'є вона влучно щораз.  
Кожному «ватніку» зробимо дірочку,  
Щоб вже не лізли до нас!*

У військових все доволі чітко: авіація – це небесна кара, снайпери – санітари, артелерія – ландшафтні дизайнери, десантники – небесна піхота, льотчики та морські піхотинці (морпіхи) – перші після Бога, а піхота (ще з часів II світової війни) – цариця полів, ще інша назва – Іван Піхотний (знаходимо її й багато інших у поезії Ірини Зелененької, а також і дослідження феномену фольклору воїнів [7] та відображення його в поезії українців XX століття [3] та XXI століття [5], це також дослідження творчості воїнів). Механіки перефразували відому в СРСР пісню: «Первим ділом, первим ділом дормашини, ну а дівочки, а дівочки колись»; ті ж таки механіки називали танк виробництва 80-х років чортопхайкою [1].

Оборонці Донецького аеропорту, так звані кіборги, зафіксували на стінах ДАПу заклик: «Слава нам – смерть ворогам». Також ті ж таки донецькі кіборги перед атакою танків на порешечених стінах аеропорту нашкрябали слова

з Шевченкового заповіту, видозмінивши рядки (це явище називають так – Народний Шевченко), при цьому ветерани боротьби за аеропорт цитують лише одну строфу, а інтернет-ресурс наповнений сороміцьким продовженням, походження якого досі є незрозумілим, ми не можемо його з певністю уналежними до воїнського фольклору [2]:

*І лани широколі, і Дніпро, і кручі  
Стануть вам поперед горла  
Сепарі... красиві...*

Героїв на цій страшній війні з використанням забороненої зброї та порушенням Мінських домовленостей багато, і одного із них, кадрового, бойового офіцера ЗСУ із позивним Грач, який вивів з Дебальцевського котла 75 воїнів не ушкодженими, ми запитали: «А який він, воєнний фольклор?». Герой відповів: «Наша творчість – неповторна, вона жива і житиме вічно, бо ми народ – лицарський споконвіку» (із архіву авторів статті).

### Література

1. Автор популярних плакатів пропонує свої послуги Міністерству інформації // Радіо Свобода. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/26753263.html>
2. Анекдот №776041 // Анекдоти із Росії. URL : <https://www.anekdot.ru/id/776041/>
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
4. Зродились ми великої години... // Наше: тексти пісень. URL : <https://nashe.com.ua/song/16843>
5. «Інверсія серця» – із покоління двотисячників : Хрестоматія зі сучасної молоді української літератури. / Упорядкування, вступна стаття, біографічні та літературно-критичні статті І. Зелененької. Вінниця : ТП «Едельвейс і К», 2016. 226 с.

6. Найдено О. Образ воїна в українському фольклорі. Київ, 2005. 260 с.

7. Подільські Божичі : посібник-хрестоматія із вивчення подільської поезії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. / Наукові статті, коментарі та укладання І. Зелененької. Вінниця : ТОВ «Твори», 2019. 332 с.

8. Чабаненко В. Козацтво і фольклор // Енциклопедія історії України: у 10 т. / редколегія: В. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4. 528 с.

**Міськов Сергій** – студент 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** давня українська література, українська література Х – ХХІ ст., фольклор.

*Валентина Мерчук*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **НАРОДНІ ГЕРОЇ ТА ЛІДЕРИ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ В ГЕРОЇЧНИХ ДУМАХ**

Однією із характерологічних форм української етнічної культури є синтетичний вид народного мистецтва, що органічно поєднав у своїй основі багатовікові самобутні традиції поезики, музичного фольклору та індивідуальну творчість виконавців – козацькі думи. Дослідники вважають, що в історії української культури «думи як жанр проіснували в активному автентичному побутуванні приблизно триста років, а в останні два століття перебували в стадії згасання, трансформації, переходу в художньо-самодіяльне концертне виконавство» [3, с. 27].

Ще в 1834 році Михайло Максимович в окремій статті «Що таке думи» своєї збірки «Українські народні

пісні» так окреслив жанрові ознаки дум: «Думи – це пісні, що винятково належать бандуристам. Від пісень відрізняються більш оповідальним або епічним характером і вільним розміром, що полягає в невизначеній кількості тонічних стоп, хоча іноді (відповідно до ліричного стилю української поезії) вони перетворюються на пісню: тоді й розмір стає визначений пісенний. Вірші майже завжди розмовні. Зміст переважно історичний» [3, с. 23].

У літературознавчій енциклопедії знаходимо визначення: «Думи – епічний жанр українського фольклору, генетично пов'язаний із голосіннями, історичними піснями та баладами, переважно про діяльність українського козацтва XVI – XVIII ст.» [7, с. 307].

М. Дмитренко, проаналізувавши наявні понятійно-категоріальні дефініції українських дум дослідників народного епосу XIX та XX століть, а також розглянувши праці сучасних знавців українського фольклору, сформулював власну дефініцію жанру: «Українські народні думи – це епічні монументальні словесно-музичні твори героїчного, соціально-побутового характеру, що відображають модус художнього мислення доби Середньовіччя та кульмінаційний етап формування національної свідомості етносу, ідеї державності, мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір (від шести до сімнадцяти складів у рядку), переважно паралельне дієслівне римування, виконуються – як правило, експресивним імпровізованим у межах традиції соло – речитативом (мелодекламацією) під супровід гри на кобзі або бандурі (рідше – лірі чи без інструмента) та відіграють роль елітного стабілізатора в народній культурі» [3, с. 27].

Д. Яворницький стверджує, що запорозькі козаки були високими цінителями пісень, дум і рідної музики, тому запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко й самі складали пісні та думи й самі бралися за кобзи [10, с. 237]. У «невільничих плачах», «лицарських піснях», «псальмах козацьких», як називали думи давні

кобзарі, уславлювалися козацькі доблесть та геройство, гірко оспівувалися поразки та втрати. За словами Г. Нудьги, думи стають важливим чинником пробудження в суспільстві національної свідомості, почуття власної гідності, щирості у вірі в Бога й усвідомлення високих родинних обов'язків [8, с. 27–28].

Як засвідчує сучасний дослідник народної музичної творчості другої половини XVII – першої половини XVIII століття Л. Корній, «епос став народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи» [4, с. 980]. Для аргументації своїх положень музикознавець наводить приклади дум: «Про Хмельницького і Барабаша», «Про корсунську перемогу», «Про смерть Богдана Хмельницького». Дослідник згадує й історичні пісні «Засвіт встали козаченьки», «Висипали козаченьки з високої гори», «Гей не дивуйте, добрії люди», «Ой Богдане, батьку Хмелю» [4, с. 980].

В українському епосі XVII–XVIII століть чільне місце посідають реальні історичні персонажі – козацькі гетьмани і представники старшин. Певна річ, найулюбленішим героєм фольклористів був Богдан Хмельницький, але і його побратимів – славетних козацьких ватажків, – автори та виконавці епічних творів не обділяли увагою. Майже три століття із уст в уста передавалися славетні епічні твори, присвячені героям козацьких часів – Івану Богуну, Данилу Нечаю, Максиму Кривоносу, Нестору Морозенку, Петру Калнишевському та іншим народним улюбленцям.

Особливо велику увагу приділяє народна творчість Богданові Хмельницькому, який очолив визвольну війну. Він виступає як мудрий полководець, захисник голоти, «козацький батько». Хмельницький дбає, щоб «козакам козацькі порядки давати», чинить справедливий суд над польсько-шляхетським запроданцем Барабашем (дума «Хмельницький та Барабаш»). На заклик свого ватажка повстанці

*«На людські табори наїжджали,  
Лядські табори на три часті розбивали,  
Ляхів, мостивих панів, упень рубали» [5, с. 305].*

Як засвідчив у своєму трактаті козацький літописець Самійло Величко, на початку своєї державницької кар'єри майбутній гетьман України Іван Мазепа закінчував клас риторики. З посиланням на козацькі літописи О. Гуржій і Т. Чухліб констатують, що у класі риторики юний Мазепа опанував мистецтво складання промов, які виголошувалися на різних урочистостях та офіційних зустрічах, святах, весіллях тощо [2, с. 305]. Навіть політична програма Івана Мазепи, де проголошено основні ідеї козацького лицарства – єдність, віру, волю та славу, – була написана ним у 1668 році у віршованій формі.

*«Гей, панове Генерали,  
Чому ж есте так оспали!  
І ви, панство Полковники,  
Без жодної політики,  
Озмітися всі за руки,  
Не допустіть горької муки  
Матці своїй більш терпіти!  
Нуте врагів, нуте бити!  
Самопали набивайте,  
Острих шабель добувайте,  
А за віру хоч умріте,  
І вольностей бороніте!  
Нехай вічна буде слава,  
Же през шаблі маєм права!» [2, с. 304].*

Героями дум виступають люди мужні, сміливі, благородні, сильні духом, з серцем, сповненим палкої любові до рідного краю. Таким є козак Голота, що «не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота», має миролюбивий характер («ні города, ні села не займає»), але готовий щомиті дати відсіч ворогові; відчайдушно хоробрий Івась Канівченко, стійкий Самійло Кішка, Федір Безродний.

Багато кращих синів народу наклали головою, захищаючи незалежність своєї країни. Не випадково так часто в думках і піснях говориться про смерть козака. Трагічно-жахлива картина постає з думи «Федір безродний, бездольний». Жорстока, кривава січа, яка щойно відбулася... Поле, всіяне козацькими тілами:

*«Да й не єдиного тіла козацького молодецького  
Живого не встановлено.*

*Тільки поміждо тим трупом*

*Федор бездольний,*

*Посічений да порубаний,*

*Да й на рани смертельнії не змагає...» [5, с. 218].*

Персонажем багатьох фольклорних творів та, перш за все, героїчного епосу був кошовий отаман Запорозької Січі Іван Сірка, особистість якого ще за життя стала легендою, до того ж, навіною надзвичайною загадковістю. Саме завдяки фактам, що містяться у народному фольклорі, – думках, легендах, піснях, переказах, – подальша історія отримала достовірні дані про унікальність постаті Івана Сірка. І хоча фольклор не позбавлений домислів, прикрашань та алегоричних описів, саме завдяки народному мистецтву маємо відомості, що вважаються «найточнішими історичними свідченнями» про Сірка [1, с. 282]. П. Охріменко, образно трактуючи козацькі думи, зауважив, що одна навіть згадка про Сірка «козаків робила орлами, погоничів волів ніби кидала на бойових скакунів, кашоварів ставила до гармат, а козачки хапалися за рогачі, от що значить ім'я кошового Сірка!» [9, с. 3].

Однією з найвідоміших дум, пов'язаних з особистістю Івана Сірка, є «Вдова Івана Сірка і Сірченки». Головним героєм козацької думи виступає не кошовий отаман, а його слава, якою овіяні сини Сірка – Петро і Роман. У думі, де розповідається про долю сім'ї Івана Сірка та трагічну історію загибелі його синів, відзначаємо наявність як історичних даних, так і певні домисли, що не співпадають зі справжніми подіями.



*«В городі Мерефі жила вдова,  
Старенькая жона  
Сірчиха-Іваниха.  
Вона сім літ пробувала,  
Сірка Івана в очі не видала,  
Тільки собі двох синів мала:  
Первого сина – Сірченка Петра,  
Другого сина – Сірченка Романа» [6, с. 121].*

Далі в думі йде оповідь дружини Сірка про його загибель, що не співпадає з реальними подіями, які відбувалися, коли уся родина отамана загинула ще за його життя. Так само і місце загибелі, згадане в думі, не є історичним, бо, як відомо, Сірко помер на пасіці у Грушівці 1680 року та був похованим біля однієї із Запорозьких січей – Чортомлицької.

*«Як став Сірченко Петро виростати,  
Став своєї мати старенької питати:  
«Мати моя, старая жоно!  
Скільки я у тебе пробуваю,  
Отця свого, Сірка Івана, в очі не видаю;  
Нехай би я мог знати,  
Де свого отця Сірка Івана шукати».  
Вдова стара промовляла:  
«Пішов твій отець до стародавнього  
Тору пробувати,  
Там став він свою голову козацькою покладати»*

[6, с. 121].

Високохудожніми творами героїчного епосу є пісні про Байду, Морозенка, Перебийноса, Супруна, Палія та ін. В образах цих героїв найбільш повно втілилися народні уявлення про мужність, хоробрість, самовідданість, вірність вітчизні. Справжнім богатирем виступає у думі «Ой з-за гори високої» Нечай. Не вагаючись, кидається він у бій проти сорокатисячного війська (сорок тисяч – епічне число що означає багато). Історична правдивість подій

поєднується тут з типовим для народного епосу художнім засобом перебільшення:

*«Ой не встигнув козак Нечай на коника спасти,  
Взяв ляхами, як снопами, во два ряди класти...  
Повернувся козак Нечай на лівее плече, –  
А вже з ляхків, вражих синів, кров ріками тече.  
Повернувся козак Нечай на правую руку, –  
Не вискочить Нечайів кінь із лядського трупу»*

[5, с. 94].

Народ пишається подвигами свого героя, милується його відвагою й сумує, коли він гине. Гинуть у нерівному бою і Морозенко і Супрун. Скільки живого, щирого почуття вкладено в ці твори. У фольклорному творі смерть Морозенка оплакує рідна мати, козацьке військо, вся Україна:

*«Прощай, прощай, та Морозенку, ти найславний  
козаче,*

*Ой за тобою, та Морозенку, та вся Україна плаче!»*  
[5, с. 98].

Таким чином у XVII-XVIII століттях піднесення музичного фольклору було всеосяжним, особливу роль у цей час відведено думам, у яких народ висловив гордість за своїх історичних героїв, возвеличив їх до ранга великих, вони виступають справжніми народними героями-визволителями свої Батьківщини.

### Література

1. Алексашкіна Л. Образ кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка в творчій спадщині Д. І. Яворницького // *Історичний журнал*. 2010. № 1–3. С. 275–285.

2. Гуржій О., Чухліб Т. Історія козацтва. Держава – військо – битви. Київ : Арій, 2012. 464 с.

3. Дмитренко М. Українські народні думи : термін і дефініція // *Міфологія і фольклор*. 2008. № 1. С. 20–27.

4. Історія української культури : у 5 т. Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / гол ред. Б. Патон. Київ : Наукова думка, 2003. 1246 с.
5. Історичні пісні: збірник / упоряд. І. Березовський та ін. Київ : Видво АН УРСР, 1961. 1067 с.
6. Кошові Запорозької Січі. Іван Сірко / за ред. В. Чуйка. Київ : Веселка, 1992. 289 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1 / автор-укладач Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
8. Нудьга Г. Народний поетичний епос України. Думи. Київ : Радянський письменник, 1969. С. 5–40.
9. Охріменко П. Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум та пісень про козаків // *Народна творчість та етнографія*. 1992. № 3. С. 3–8.
10. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Т. 1 / ред. кол. : П. Сохань (відп. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. 592 с.

**Мерчук Валентина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література періоду козацтва, героїчний епос українського народу.

*Тетяна Леонтієва*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## ДУХОВНА, ВІЛЬНА ЛЮДИНА, ПРИРОДА ДОБРА У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Одним із основних завдань сучасної української літератури є вивчення творчої діяльності письменників, які заклали фундамент для її існування. Одним із зачинателів української літератури, зокрема, в стилі бароко та в жанрі

байки, є Григорій Сковорода, твори якого досі є актуальними для сучасного суспільства та слугують блискучим прикладом для сучасних байкарів.

Великий поціновувач мистецтва палко вірив, що саме бароко допоможе українській літературі розвиватись. Бароко – літературний стиль у Європі кінця XVI - XVII й частини XVIII ст. Українське бароко виникло на межі XVI – XVII століть і розвивалося протягом двох віків. Цей стиль поширювався в усіх жанрах тодішньої літератури. В поезії українського бароко виникає силабічний вірш, поряд з яким існує також вірш народний [1], що підтверджує спадщина Григорія Сковороди:

*«Все лице морщиши, журний завсігди ти,  
Чи можна ще тут про життя говорити?  
Живе лиш по правді веселий з виду,  
Хто має світло, а темряви – й сліду.  
Того ж, хто сумує, без просвітку тужить,  
Постійна зла смерть приповільнено душить»* [5, с. 60].

Григорій Сковорода розпочав свою практичну діяльність саме в стилі бароко та відстоював думку, що суспільство має бути вільним і щасливим, що соціальний статус не є запорукою видатних здібностей. Яскравим прикладом є його твори, ліричні та прозові, зокрема, байки «Вдячний Еродій» і «Змія та Буфон». Тому мислитель у творі «Змія та Буфон» показав філософську тезу про «нерівність рівності» [5, с. 65], яка узгоджується з його гуманістичним світосприйняттям, із повагою до людини та до будь-яких талантів, до будь-якої праці, незалежно від соціального стану й походження.

На відміну від майстрів слова, від філософів Феофана Прокоповича та Готфріда Вільгельма Лейбніца, Григорій Сковорода не протиставляє душу й тіло, усвідомлюючи, що людина – це поєднання одного та іншого (це добре видно в поетичних творах «Саду божественних пісень»), яка мусить ставитися однаково дбайливо до обох

частин своєї натури. За мистецьким узагальненням представників бароко, людина поєднує у собі добро та зло, тонкий розум і темний безум, самообмеження та прагнення до розкоші тощо, творчість Григорія Сковороди теж отримала різку зміну тональності, зображає внутрішні «бурі», про що може свідчити хоча б пісня 19 «Саду божественних пісень», у якій автор зображає свій душевний стан: *«Ах ты, тоска проклята! О докучлива печаль! Грызем мене измлада, как моль платья, как ржа сталь. Ах ты, скука, ах ты, мука, люта мука! Гдѣ ли пойду, все с тобою вездѣ всякий час. Ты, как рыба с водою, всегда возлѣ нас. Ах ты, скука! ах ты, мука, люта мука!»* [3, с. 20].

У багатьох своїх творах Григорій Сковорода порівняв душу й тіло та їхні функції: «обов'язково і саме щоденно підкидай у душу, як у шлунок, слово або вислів» [5, с. 63], *«...те, що побачиш і почувєш, перетвори у споживний і рятівний сік, як тварина, що повинна бути принесена у жертву Богові»* [5, с. 82] про спілкування з різними людьми він написав так: *«їжа добра, але що з того, якщо вона не подобається твоєму шлунку»* [5, с. 70]. Отже, ключовими для філософа є такі чесноти людини: щастя та любов, дружба та доброта, заняття улюбленою справою, веселощі та розсудливість, турбота й повага до батьків, яким протиставляв лінощі, печаль і нудьгу.

У своєму розумінні світу філософ дотримувався морально-етичних засад одвічної боротьби добра і зла. Під «злом» він розумів прагнення до збагачення, паразитизм, розбещеність. Протилежність «зла» – «добро», що символізує високі духовні інтереси людини. Отже, філософське вчення українського мислителя було спрямованим на утвердження ідей гуманізму, добра, справедливості, а провідною проблемою творчості була проблема добра і зла. Вона показана майже в усіх творах митця та найчіткіше своє відображення знаходить у байці «Вдячний Еродій» [6, с. 25].

У притчі «Благородний Еродій» автор визначив, що є два головні батьківські обов'язки: «*На добро народити й добра навчити*» [5, с. 33]. І коли хтось не знає жодної з цих двох заповідей, то він не є батьком дитині, «...а є *винуватець його вічної погибелі*» [5, с. 47]. Отже, потрібно завжди пам'ятати, що людину можна навчити будь-якій справі – якщо раніше розпочнеш, то швидше навчиться та призвичаїться; а зло ні до чого хорошого не призведе, а згубить не одне життя.

Філософ спробував довести важливість виховання в родині, бо перші природні вихователі й наставники молоді – батьки. Діти мають зростати в атмосфері глибокої пошани й любові до батька та матері, ставлячись до них як до «ікон божих», що читаємо у байці «Вдячний Еродій» [6, с. 25]. Водночас батьки повинні піклуватися не лише про народження здорових спадкоємців, а й про їхнє правильне («благое» [7, с. 33]) виховання. Філософ підкреслив, що виховання дітей – це важлива справа для батьків, яка мотивує моральне самовдосконалення та передбачає вироблення відповідальності.

Проблема добра – центральна для творчості Григорія Сковороди, адже він намагався показати справжні цінності людського життя та хороших взаємин між людьми, мислитель наголошував на тому, що те, що ти людина і те, що ти носиш у своєму серці, зберігає тебе, детермінує все зовнішнє; отже, автор прирівнював звичайну людину до Бога, адже тільки сама людина може вирішувати, як їй будувати життя й пріоритети в ньому.

Мислитель спонукав сучасників цінувати людину не за матеріальний статок, зовнішність, посаду, становище у світі, а за її внутрішню красу, за розум і моральні якості [7, с. 47]. Він переконаний у тому, що вищої духовності можна досягти тільки шляхом самопізнання, свідомого розуміння доброго в собі, знищення злого в собі. Як підкреслював філософ, самовдосконалення кожної людини веде до вдосконалення суспільства.

Будь-які здібності людей мають природну основу і вдосконалюються відповідним вихованням, наукою і практикою. Ідея «сродної» праці знайшла яскраве відображення у творах Григорія Сковороди. «Сродна» праця приносить людині насолоду не стільки своїми наслідками, винагородою чи славою, як самим своїм процесом. Вона не лише забезпечує людське матеріальне благополуччя, а й є важливим засобом духовного самоствердження, самовдосконалення людини, здоров'я її душі, а отже, і щастя, що доводить 3 пісня зі збірки «Сад божественних пісень»: *«Щастлив тот и без утѣх, кто побѣдил смертнѣй грѣх. Душа его – божѣй град, душа его – божѣй сад»* [5, с. 30], а також 25 пісня *«Бѣдеш, хочешъ нас оставить? Бѣдѣ же весел, цѣльнѣй, здравнѣй, Будь тебе вѣтры погодны, Тихи, жарки, ни холодны; Щастлив тебѣ путь вездѣ отсель будь! Радуйся, страна щастлива! Пріймеш мужа добротлива. Брось завистливые нравы! Вѣрен его есть познавнѣй. Щастлив на степень, конец на блажен»* [5, с. 126]. Саме щастя вбачав філософ у чистоті сердечній, у рівновазі духовній, утверджуючи це своїм власним життям.

Сумніви, суперечності, внутрішня дисгармонія забарвили європейську культуру трагічними почуваннями: розгубленістю, трагічною роздвоєністю між гуманістичними мріями та християнським благочестям, відчаєм від усвідомлення недосконалості людського буття. У творчості Григорія Сковороди ці емоції відсутні, він не впадає в песимізм та зневіру, не втрачає високі гуманістичні ідеали. Письменник вірить у можливість подолання суперечностей, закладених у гріховній природі людини. Григорій Сковорода розмежовує життєві цінності на натуральні, породжені потребами тіла, й вищі, що задовольняють високі моральні прагнення; ілюструємо це рядками, що в першій строфі пісні 17 «Саду божественних

пісень» «Блудница мир, сей темний свет», тобто світ і те горе, яке панує в ньому, наводять на поета жах: «*Видя жития сего я горе, Кипящее, как Черное море, Вихрем скорбей, напастей, бед. Разслаб, ужаснулся, поблед, О горе сушим в нем!*» [5, с. 116].

Мистець переконував, що кожна людина спроможна досягти щастя шляхом морального самовдосконалення, актуалізуючи у собі «внутрішню людину» – Бога: «*Сей огнем адским не жжется, Сему жизнь райска живется. О, грѣх-то смерть родит, живу смерть наводит, Из смерти ад; душу жжет глад. О, смерть сія люта! Блажен, о блажен, кто с самых пелен Посвятил себе Христови, День, ночь мыслит в его словѣ, Взя иго благое и бремя легкое, К сему обык, к сему навик. О, жребій сей святой!*» [5, с. 58].

Центром цього складного процесу є серце – духовна субстанція, джерело життєдіяльності людини, яке він ототожнює з Богом, Словом Божим, розрізняючи водночас «досконале серце», «нове», що зазнало духовного переродження, і «старе серце», що передує народженню нового. Ось до прикладу фрагмент із 2 пісні: «*Ибо сердцем нечист не может бога узрѣть, И нельзя до сих мѣст земленному долетѣть*» [4, с. 11]. Подібне ілюструє й 4 пісня: «*Мы ж тебе рожденному, Гостеви блаженному, Сердца всѣх нас отверзаем, в душевный дом призываем. Пѣснь спѣвая, восклицая, Веселящися, яко с нами бог!*» [4, с. 15]. Підсилює досліджене 9 пісня: «*Голова всяка свой имѣет смысл; Сердцу всякому своя любовь, И не однака всѣм живущим мысль*» [4, с. 55]. Про серце йдеться в 14 пісні: «*Сердце пробуждает сквозѣ, Руцѣ связанны и нозѣ. Как избѣгнуть сѣти?*» [4, с. 70], а також у 20 пісні: «*Кто сердцем чист и душою, Не нужна тому броня, Не нужен и шлем на шею, Не нужна ему война. Непорочность— то его*



*броя, И невинность – алмазна стѣна, Щит, меч и шлем ему сам бог» [4, с. 110].*

У байці «Змія і Буфон» Григорій Сковорода написав про необхідність праці для оновлення людей і їхнього життя. Мудра Змія помолоділа, скинувши з себе стару шкіру, лише після того, як доклала зусиль, щоб пролізти крізь вузьку щілину. Буфон же не здатний на це, він був антагоністичний. Байка вчить не шкодувати сил та енергії заради оновлення життя як окремої людини, так і суспільства в цілому: *«Хто труда не докладе, той до добра не прийде» [6, с. 67].* Тобто тільки праця може дати добро, відчуття молодості й щастя, бо *«чим краще добро, тим більшим трудом, наче рвом, воно обкопане» [6, с. 80].* Адже, протистояння добра і зла – це провідна ідея бароко. Григорій Сковорода був гуманістом щодо підходу у вихованні, прагнув до формування мислячої, освіченої людини з почуттями, яка жила би для блага народу. Виховним ідеалом філософа є благородство та вдячність. Виховання вдячності є для Григорія Сковороди обов'язковою й необхідною умовою морального виховання. Невдячна людина, підкреслював філософ, не може бути доброчесною та моральною, поєднувати свої особисті інтереси з інтересами інших доброчесних людей. Саме тому найбільш важливим завданням для батьків у вихованні дітей він ставить такі: «благо народити», зберегти «младое здравіє» та навчити вдячності.

Отже, головною ідеєю бароко є особливе розуміння краси як ідеального утворення, що вище за природу. Мистецтво повинне вдосконалювати природу і відбивати не потворність реального життя, а ушляхетнену і поліпшену дійсність. Із цим пов'язані такі особливості естетики бароко: пишність, парадність, театральність, живописна ілюзорність, піднесеність та урочистість.

## Література

1. Бібліотека української літератури. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=10679>
2. Бібліотека української літератури : Українська література епохи бароко : історичні умови, чільні представники, найвизначніші набутки. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=10679>
3. Енциклопедія сучасної України. URL : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=40601](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40601)
4. Сад Божественних пісень / Підготовка тексту, передмова та коментарі Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2011. 128 с.
5. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2-х т. Київ, 1973. Т. 1. С. 60–90. URL : <http://izbornyk.org.ua/skovoroda/skov118.htm>
6. Сковорода Г. Твори : у 2 т. Вид. 2-е. Т. 2. Київ : Обереги, 2005. С.106–107.
7. Українська педагогіка в персоналіях : у 2 кн. : навч. посібник / за ред. О. Сухомлинської. Київ : Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.

**Леонтієва Тетяна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** стиль бароко в українській літературі.

## **КОНЦЕПЦІЯ ЗОБРАЖЕННЯ ЛИЦАРСТВА Й ВОЖДІЗМУ В РОМАНІ «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША**

**Актуальність** дослідження. Пантелеймон Куліш – це «непересічна, талановита, проте багато в чому суперечлива постать українського культурного процесу ХІХ ст.» [2, с. 44]. Його називають «одним з корифеїв нашої літератури» та «перворядною зіркою в нашому письменстві» [1, с. 6]. Висока оцінка роману «Чорна рада» стимулювала багатьох науковців до літературознавчого й мовознавчого вивчення твору. Сьогодні він перебуває в полі особливого зацікавлення у багатьох вимірах. Так, особливу увагу звертають учені й дослідники, до прикладу, на сюжетно-композиційну специфіку роману, його образну систему, проблематику, ідейно-художнє навантаження, мову тощо.

**Метою** статті є визначення основних виразників вождизму й лицарства в першому українському історичному романі «Чорна рада».

Пантелеймон Куліш свого часу репрезентував власну самосвідомість, позаяк про першу редакцію роману «Чорна рада» він написав так: «... с необыкновенной ясностью представил самую темную в истории Украины эпоху, следовавшую по смерти Богдана Хмельницкого, и под легкою наружностью драматических сцен изложил взаимные отношения сословий в Украине, права поземельной собственности, происхождение и развитие современной аристократии и отношения Запорожья к остальной Украине. Все эти вопросы до сих пор темны в истории Малороссии, и г. Кулиш решил их после долгого и прилежного изучения летописей, актов, народной поэзии и самого народа украинского в нынешнем его состоянии» [5, с. 108].

П. Куліш зумів правдиво відобразити соціальні суперечності в Україні після національно-визвольної війни, які так чи так зумовили проведення Чорної ради. Помічено, що в творі функціують дві сюжетні гілки – історична та любовна. При цьому композиційним ядром у романі є мотив дороги, котрий присутній з самого початку: *«По весні 1663 року двоє подорожніх, верхи на добрих конях, зближались до Києва з Білогорського шляху»* [5, с. 19]. З тексту роману стає зрозумілим, що полковник (згодом священник) старий Шрам разом зі своїм сином їдуть до гетьмана Лівобережжя Якіма Сомка за допомогою в боротьбі проти Павла Тетері – гетьмана Правобережної України. По дорозі з Правобережжя до Лівобережжя герої зустрічаються з представниками різних соціальних станів. Вважаємо, такий композиційний прийом особливо значущим, оскільки створено надійне підґрунтя для правдивої репрезентації життя й психології людей, котрі різняться становою приналежністю, а також для вираження їхніх думок, наприклад, стосовно бідних і багатих козаків: *«Отакі пісні слухали наші подорожні до самого Ніженя. Чи заїжджав Шрам до кузні підковати коню підкову – у кузні коваль, забувши про залізо в горні, балакав з хуторянами про чорну раду... Чи сходилась де у селіці між миром судня рада – діди, замість того, щоб укласти громаді суд, розказовали, звідки почалось козацтво і як увесь мир вибивсь був із-під ляхів і недоляшків на волю... Да отак гуторить-гуторить сільська громада да й зачне ту Хмельницину до свого часу прикладувати, зачне перебирати, як хто з козацької старшини розбагатів і з чого-то так на Вкраїні стало, що в одного ні ґрунту, ні хатини немає, треба в підсусідках проживати, а другий на свої лани людей не назоветься, за всю осінь не обореться»* [5, с. 93–94].

У текстовий масив твору Пантелеймон Куліш залучив яскраві взірці фольклору з метою інтенсифікації трагедійності образу України. Так, Іван Шрам роздумує про тяжке становище, у якому опинилася батьківщина: *«– Еге-*

ге! Бачу, бачу, куди доля хилить Україну! – говорив сам собі Шрам, понуривши голову. Їхав позад усіх, не хотів ні з ким розмовляти. – Невже ж, – каже, – отсе справді усе й розкотиться, як горох із жмені? Невже ж на те козаки воювали і кров свою проливали, щоб пропала козацька слава порошиною з дула?» [5, с. 90]. Після такого монологу старому Шрамові прийшла на згадку пісня, складена божим чоловіком після смерті Богдана Хмельницького: «Чи вже ж дармо тая безщасна Україна богові молила, / Щоб міцна його воля з-під кормиги лядської ослобонила, / На позор да поругу невірним не давала, щастям наділила, – / Чи вже ж дармо вона богові молила?» [5, с. 90]. Ця пісня ніби стала для героя співбесідником, відтак Іван Шрам резюмує: «Мабуть, що дармо...» [5, с. 90]. Спостережено, що в романі «Чорна рада» представлено справжнє благородство козаків і в справах сердечних. До прикладу, осібне місце в творі посідає сцена звільнення Лесі Петром Шраменком. Петро, як справжній лицар, не залишився осторонь викрадення Кирилом Туром любої йому дівчини, а тому без вагань кинувся через провалля (прикметно, що кінь під ним не зміг перебороти страх перед прірвою): «Догадавшись, що він задумав, Леся затулила од страху очі і молилась богу, щоб допоміг йому. Тільки дарма вона лякалась. Хто б не споглянув на його високий зріст, на тонкий да хисткий стан, хто б не завважив молодецьку силу у руках і в ногах, усяк би сказав, що не зовсім іще лихо. Справді, розігнавшись, скакнув Петро і якраз досяг до другого берега» [5, с. 81]. Молодий козак, як той лев, бився не на життя, а на смерть: «Забряжчали задзвонили шаблукі страшно. Що один рубне, то другий одіб'є, аж іскри летять» [5, с. 82]. Принагідно зауважуємо, що в передчутті кривавого побоїща передано Пантелеймоном Кулішем і стан природи: «Виїхали з пуці на поле, аж уже на сході сонця зоря перемагає місяць. Почервоніло небо; починає на світ займатись» [5, с. 77].

Безперечно, така відвага й сміливість підкорили серце Лесі. Тільки побачивши цей лицарський вчинок, дівчина переконалася в надзвичайно сильних почуттях хлопця: *«Що їй тепер і той ясний жених, і те гетьманство? Гаряча кров б'є з рани в Петруся, промочила хустку, обмиває їй руку. Якби воля, оддала б тепер Леся душу, аби оборонити од смерті козака, що так щиро одважив за неї свою жисть... «Дак от як він мене любить!» – подумала собі небога, і серце її навіки од Сомка одвернулось»* [5, с. 83–84].

Ця сцена особливо значуща, оскільки за нею можна відстежити певний символізм. У цьому зв'язку слухні зауваги висловлює Є. Нахлік: «Історіософського сенсу набуває двобій між Кирилом Туром і Петром Шраменком, символізуючи боротьбу в українській історії двох різних формувань серед козацтва – запорозького, в його крайньому свавільному вияві, і городового, що плекало патріархально-сімейні традиції та змагало до розбудови громадянського суспільства, правової держави та підтримання порядку. Леся, яку відбиває Петро в її викрадача, січового курінного отамана, – це мовби сама Україна, що її захищає городове козацтво від руйницьких випадів запорозької вольниці. Череванівна уособлює українське жіноцтво, що його кращі сили України покликані оберігати як носія духу любови й материнства, подружнього затишку. Боронячи Лесю, Петро, в символічному зображенні автора, обстоює предковічні патріархально-сімейні устої від їх руйнації з боку січового гультяйства» [5, с. 110]. Натомість О. Козачук вагому роль цього поединку потрактовує завдяки таким факторам: 1) рівність сторін – суворо дотримано звичаєвого права під час перебігу дуелі; 2) фактична відсутність переможця – Петро отримав руку Лесі в кінці твору, але не після поединку; 3) присутність ще однієї сторони – гетьмана Якіма Сомка. Відтак додатковим змістом такої широкомасштабної алегорії, додає О. Козачук, є актуалізація Пантелеймоном Кулішем «принципу гармонії,

рівноваги різних первнів у побудові життєздатної держави» [5, с. 86].

Справжні лицарський вчинок здійснив і сам Кирило Тур, пробравшись до ув'язненого Якіма Сомка й запропонувавши йому цікавий метод утечі: *«Запорожець зареготав. – Ще й питає! А яка б же шельма, oprіч Кирила Тура пробралась до тебе через три сторожі? Тільки він один зачарує всякого так, що й сам не пам'ять, що робить... Давай лишень мінька на одержу та виходь із сієї пакосної ямки. Тут тільки б гадині жити, а не чоловікові!»* [5, с. 175–176]. Цей відважний козак ні на мить не вагався, пропонуючи гетьманові волю ціною власною життя.

Сукупність проаналізованих нами епізодів з «Чорної ради» утворюємо цілісну алегоричну картину, базовану на достовірних історичних, культурних і психологічних даних. Центральне місце в цій картині посідає художнє вирішення проблеми рівності сторін і справедливості в поєдинку. Розділений на кілька епізодів і творчо доповнений письменником, конфлікт Якіма Сомка та Івана Брюховецького супроводжується кількома структурними паралелями, що надає додаткову можливість прочитання символіки історіософської та державницької концепції письменника крізь призму відповідності кожного окремого двобою настановам звичаєвого права в цій сфері. На думку автора роману, в ідеалі живе й перемагає державець, який: усвідомлює загальноприйняті норми співпраці; не абсолютизує авторитет своїх попередників; враховує не тільки свої, а й чужі сильні й слабкі сторони; не недооцінює противника, навіть якщо його зневажає; приділяє необхідну рівну увагу всім аспектам побудови й функціонування правової держави; враховує можливі варіації суспільної думки; правильно обирає ефективні методи й засоби досягнення своєї мети.

Отже, в романі «Чорна рада» особливого звучання набула ідея вождизму й лицарства, уможливлена завдяки продуманій системі образів. Використовуючи цю

концепцію, Пантелеймон Куліш чітко окреслив надзвичайно тяжке становище України, у якому вона опинилася після смерті Богдана Хмельницького. Автор звернув особливу увагу на різні шляхи досягнення влади, на актуальне в той час пристосуванство, а також на відмінні моделі діяльності державотворця й вождя, котрі здатні змінити хід історії.

### Література

1. Бойко Н. Репрезентація мегаконцепту-образу «Україна» в романі Пантелеймона Куліша «Чорна рада» // Література та культура Полісся : збірник наукових праць. Ніжин, 2010. Вип. 59. С. 3–11.

2. Марченко Н. Консервативний дискурс творчості П. Куліша // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Сер. Історія, економіка, філософія. 2014. Вип. 19. С. 44–50.

3. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш : особистість, письменник, мислитель : наукова монографія у двох томах. Т. 2 : Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. Київ, 2007. 462 с.

4. Козачук К. Художня інтерпретація козацького двобою та норм звичаєвого права в романі П. Куліша «Чорна рада. Хроніка 1663 р.» // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2013. № 3. С. 82–88.

5. Куліш П. Чорна рада : Хроніка 1663 року та оповідання. Київ : Веселка, 1990. 256 с.

**Сошинська Даниїла** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза ХХ століття.



*Марія Черніцька*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗНОЇ КАРТИНИ РОМАНУ «КНЯЗЬ ЄРЕМІЯ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ» І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Постать І. Нечуя-Левицького – одна з найкolorитніших в історії української літератури другої половини ХІХ ст. Творча спадщина письменника велика за обсягом та багатогранна за змістом. Вона поєднує масштабне бачення світу, широке розкриття людських характерів з їх соціально-психологічним наповненням, глибоко національних за духом. Окрім широко відомих загалу читачів прозових творів привертає увагу роман «Князь Єремія Вишневецький», що помітно вписується в контекст української історичної прози другої половини ХІХ ст.

Дослідженням роману «Князь Єремія Вишневецький» І. Нечуя-Левицького займалися М. Ільницький, Р. Міщук, А. Калинчук, О. Пода та ін.

Довга дорога до визнання судилася цьому історичному роману, адже майже на сто років його було вилучено з літературного процесу, тривалий час він перебував під забороною і згадувати про нього було «не дозволено». Історичний роман «Князь Єремія Вишневецький» – це глибоко індивідуальне естетичне явище в національній духовній спадщині. Таким чином, **актуальність** теми зумовлюється необхідністю нового прочитання історичного роману в контексті літературного процесу другої половини ХІХ ст., висвітлення художньої манери письма автора в контексті українського національного відродження рубежу століть.

І. Нечуй-Левицький створив історико-біографічний роман «Князь Єремія Вишневецький», використавши традиційну для українського фольклору, історіографії,

художньої літератури модель змалювання життя і діяльності реальної історичної постаті XVII століття. Для митця не виникає жодного питання щодо ракурсу змалювання постаті Єремії Вишневецького в художньому творі. Його позиція однозначна й беззаперечна: у центрі роману – український перевертень та національний зрадник. Про це свідчать і кілька варіантів назв твору, що збереглися на титульному аркуші рукопису [3, с. 2]. Перша назва – «Одступник». Але її зігерто, залишилися тільки відбитки літер на папері. Другу назву «Перевертень» двічі закреслено.

Крок за кроком письменник намагається простежити становлення характеру цієї неординарної постаті. Автор пише, що Єремія був сильною особистістю з непокірливою вдачею, ніколи не принижувався і за певних умов міг успадкувати славу Байди Вишневецького – відомого українського козацького ватажка, гетьмана, засновника першої Січі; що причиною національної зради стали особливості виховання юнака. Людина, яка не знає національних традицій, бачить у «культурі панівної нації лише ті шари, які захоплюють її своєю позірною ефективністю і переважно розвивають егоїстичні устремління» [1, с. 494].

Усю свою енергію, хоробрість, пристрасність і силу Єремія спрямував на досягнення корисливої мети. Він не любив України, бо вона була надто демократичною і навіть своїх гетьманів часто скидала, якщо тільки вони не вболівали за всенародну справу. Це ми бачимо в його внутрішніх монологів: *«Україна з гетьманством, з козаками мені не припадає до вподоби. Якась там нікчемна, гидка чорнота, якісь сіромахи будуть надо мною верховодити. Не бажається мені стати козацьким гетьманом, яким був мій дід Байда Вишневецький»* [2, с. 47].

Для Вишневецького Польща – не Батьківщина, а засіб у досягненні мети. Саме це спонукає Єремію одружитися з дочкою польського канцлера Замойського –

Гризельдою. А одружившись із нею, прагне зробити її своїм співником, щоб витравити навколо український дух.

Із метою висвітлити психологічний стан персонажа, розкрити його потаємні думки, І. Нечуй-Левицький використовує сон Єремії: *«...Серед зали стоїть срібна домовина... Глянув він – в домовині лежить його мертва мати Раїна Вишневецька... Мати тихо підводиться з домовини, стає на сходах і одслоняє свої мертві стуманілі чорні очі. «Я тебе заклинала, щоб ти не став ворогом рідного краю. Проклін мій впаде на тебе й на твій рід незабаром, бо ти став перевертнем і катом для України. Ти пролив багато рідної крові»* [2, с. 143]. У цьому епізоді теперішній і минулий часи об'єднує поняття роду. Мати Єремії намагається відновити взаємозв'язок поколінь, заповідати синові морально-етичні традиції рідного народу.

Слід сказати, що автор не малює образ Єремії суцільно чорними фарбами. Він захоплюється ним як талановитим полководцем, що організував добре вишколене військо: *«В його була думка завести двірське військо таке здорове, якого не мав ні один магнат у Польщі й на Україні. ... Єремія закладав коло свого палацу неначе свою Січ»* [2, с. 21]. Єремія – бережливий господар, що веде майже аскетичний спосіб життя і весь свій час проводить не на балах, а в походах: *«Єремія сам порядував, сам частував військових, сам сідав з цією ордою за обід надворі просто неба, на землі. В цьому таборі ніби була його уся душа»*. [2, с. 22]. І. Нечуй-Левицький, на відміну від інших авторів творів про Вишневецького, не змальовує його й фанатиком католицької віри: *«...йому було байдуже, чи він українець, чи поляк: віра була задля нього формальність, без котрої не можна було досягти визначеної для себе високої мети»* [2, с. 37].

Контраст як композиційний прийом і принцип попарного групування персонажів є одним із найуживаніших в І. Нечуя-Левицького. Антипод Вишневецького – Максим Кривоніс. У битві з ним Єремія

інтуїтивно відчув свою моральну ущербність. Сухорлявий козак, в якому князь упізнав запеклого ворога, кинув у обличчя Вишневецькому слова прокляття та рвонувся у бій: *«Здоров був, князю Яремко! Здоров був, кате України! – крикнув несамовито Кривоніс і летів просто на Єремію, піднявши криву шаблю вгору»* [2, с. 172].

Прагнучи до всебічного висвітлення характеру головного героя, письменник розповідає історію кохання Єремії й простої козачки Тодозі Світайлихи. І. Нечуй-Левицький зізнався: *«Зразець кохання Єремії ... взяв я у Наполеона I, схожого на вдачу...»* [3, с. 16]. Але й це кохання, і все, що робив Єремія, має риси жорстокості та егоцентризму: *«Не будеш до мене ходити та мене любити, я пошматую тебе, щоб твоя краса нікому не дісталась, по віки вічні, до віку, до суду»*, – каже Єремія Тодозі [2, с. 119]. Вишневецький неухильно деградував як людина, й навіть кохання не змогло повернути йому людську подобу, нормальні почування.

Створюючи найбільш повний образ головного персонажа історичного роману Вишневецького, І. Нечуй-Левицький подає опис зовнішності. Кожна деталь портрета Вишневецького позначена чуттєво забарвленим ставленням до героя. Наприклад: *«Єремія підвівся, вирівнявся на весь зріст, підвів гордо голову і оступився. Він повернув голову, повів очима, глянув на Гризельду, і в його здорових очах блиснули іскри, чорні брови неначе звело до купи і між бровами майнув зморшок, цупкий, твердий і гострий, неначе стріла. В лиці виявилась мужність, сміливість»* [2, с. 35]. У ході розвитку сюжетної дії вводяться нові деталі портрета чи підкреслюються попередні, опис зовнішності стає важливим елементом психологічної характеристики персонажа, виявляє його духовну сутність.

Основними засобами творення образів у романі є портретна характеристика, самохарактеристика; розкриття психології персонажів через, вчинки; спогади, роздуми, внутрішні монологи. Так, автор розкриває державницьку

позицію Єремії: *«Не пущу я тепер на Україну грубих причепливих московських бояр, одірву Україну од Москви і оддам в підданство польському королеві ...Я поставлю умову для Польщі, щоб Україна стала великим князівством...»* [2, с. 100]. Так, Тодозя не раз щиро і сердно висловлює подумки свої почуття до Єремії: *«Все для мене минуло, все зникло, все пропало. Зникла любов князева, вже замерло для мене його серце. А вже мені і додому не вертатись, і більше щастя не зазнати. Байдуже мені про все. І світ мені немилий, і смерть мені не страшна»* [2, с. 175]. Розкриваючи сутність образу Тодозі, письменник зосереджує увагу на думках жінки, спричинених зовнішніми факторами. Скрупульозно досліджені нюанси настроїв, потаємні переживання персонажів створюють особливий психологічний малюнок, в якому впізнаємо творчий почерк митця.

І. Нечуй-Левицький прагне простежити вплив однакових обставин на несхожі особистості, або ж, навпаки, – різних обставин на психологічно близькі натури. Це давало змогу осмислити складність зв'язків особи й суспільства. Наведімо для прикладу епізод, в якому мотивується психологічний стан Єремії після його поразки в битві з Максимом Кривоносом: *«Єремія й не зчувся, як і сам втікав укупі з своїми драгунами битим шляхом на Бердичів...»* [2, с. 182]. Його душа була нездатна соромитись. Вона закипіла злістю й помстою: *«Якийсь хлоп, якийсь нікчемний Кривоніс розпудив моє військо, неначе вовк отару дурних овечок! Якийсь Кривоніс розбив князя Вишневецького! Не подарую я йому цього по віки вічні»* [2, с. 184]. Автор не вдається до складних прийомів психологічного письма, проте переконливо висвітлює внутрішні мотиви поведінки героїв.

Письменник нагнітає синонімічні тропи, посилює метафору чи інший троп порівнянням. Так описані почуття Єремії, коли він дізнався про нове повстання козаків і їхню перемогу під Жовтими Водами: *«У вухах задзвеніло,*

*зашуміло аж памороки забило... Неначе косою підтяло Єремії ноги, і він несамохіть впав на широке й високе крісло... Він сидів блідий, аж жовтий, закинувши голову на крісло, і неначе почував, ніби хтось встромив йому ножа в самісіньке серце й помаленьку повертає його» [2, с. 168].* Таке вираження психологічного стану героя через зчеплення, взаємодію різних елементів образності – фольклорної та реалістичної, налаштовує на емоційне сприйняття дійсності.

Отже, І. Нечуй-Левицький, вибравши складні моменти з життя видатних людей минулого, оновив способи розкриття внутрішнього світу персонажа (через сон як умовний прийом, дію, вчинок, сприйняття іншими героями, паралельне зображення життєвих доль центральних героїв і, як наслідок, їхню опозиційність, взаємини з довкіллям, зв'язок із соціальним, національним, історичним контекстом).

### Література

1. Міщук Р. Уроки історії – уроки моральності. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський. Київ : Дніпро, 1991. С. 487–502.
2. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський: Іст. Романи / Упоряд., авт. післям. та приміт. Р. Міщук. Київ : Дніпро, 1991. 511 с.
3. Пода О. Польські джерела роману І. С. Нечуя-Левицького «Князь Єремія Вишневецький» // Вісн. Запоріз. держ. ун-ту. Філол. науки. 2001. № 1. С. 44–57.

**Черніцька Марія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза кінця ХІХ століття.

*Наук, керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

**ТЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗРАДИ В РОМАНІ  
«ГЕТЬМАН ІВАН ВИГОВСЬКИЙ» І. НЕЧУЯ-  
ЛЕВИЦЬКОГО**

Історична проза, поряд з іншими ділянками художнього осмислення історичного минулого, протягом століть залишається правдивим втіленням національного досвіду державотворення в історії України. Вплив стильових напрямів і тенденцій літератури на творчість повістярів II половини XIX ст. є одним із визначних факторів, що взаємодіють з ідейно-художньою прагматикою, а відтак – жанровою специфікою творів історичної прози середнього та великого обсягу. З'ясування результату цього впливу – завдання, що закономірно викликає науковий інтерес дослідників української літератури, починаючи з часів базового формування жанрової природи історичного епосу і закінчуючи останніми досягненнями в галузі його вивчення. Підвищення рівня наукового аналізу творів історичного повістярства, яке останнім часом відбувається із залученням новітніх підходів та методологій, спонукає до спроби зробити додатковий внесок у розв'язання питання про специфіку й головні засади жанрово-стильової єдності історичної романістики II половини XIX ст., її внесок у справу духовного виховання українського громадянства, оскільки саме повість як жанр через властивий їй спосіб художнього узагальнення найбезпосередніше впливає на формування історичної свідомості.

**Актуальність** дослідження. Після проголошення незалежності України з'явився значний інтерес до історії нашого народу, очищеної від комуно-ідеологічного намулу, до історичних діячів та митців, чие життя і творчість повністю віддане національній справі, збагаченню

духовності народу. Серед імен української класичної прози чільне місце посідає творчість І. Нечуя-Левицького (1838-1918).

Національна зрада, якою пройнятий роман «Гетьман Іван Виговський» актуальна для українського народу у теперішніх умовах, коли Україною керують муштровані поводири, які своїм розумом зраджують Батьківщину, не звертаючи уваги на суспільство. А політичні міжнародні відносини постійно різняться і породжують нові війни та колапси.

У своїх історичних творах І. Нечуй-Левицький відходить від романтичного зображення національного минулого, основою його творчої практики стає документалізм. Історична проза І. Нечуя-Левицького одночасно виконує дві функції: з одного боку, є посібником для вивчення історії України, має просвітительський характер, а з другого – засобами художнього письма відтворює реальні постаті нашого минулого.

Проаналізувавши роботу І. Нечуя-Левицького над історичним романом, можна окреслити кілька рис митця як майстра історичної прози: ґрунтовне вивчення й творче опрацювання літописної традиції, фольклорних матеріалів, історичних джерел про період Національно-визвольних змагань XVII ст., вправне уведення у сюжет історичних осіб і вигаданих персонажів (лінія Виговського – Олени Стеткевичевої, Ю. Немирича, історія родини козака Демка Лютая), поєднання тенденції до предметності, локальності і точності з прагненням до поетизації, зображення світлотіней реального життя в рельєфно окреслених постатях історичних персонажів. Рукопису властиві численні письменницькі правки та скорочення окремих частин сюжету; деякі повтори авторської думки, однозначність міркувань наратора з «надлишковою» у певних місцях інформацією. Редагуючи роман у 1901 р., І. Нечуй-Левицький більше підкреслив і загострив національне та соціальне підложжя боротьби українців у



XVII ст., збагатив роздуми козацької старшини і простих козаків про подальшу долю України [1, с. 20].

У творі переважає хронікальний принцип композиції. «Гетьман Іван Виговський» – роман-хроніка з екстенсивною формою сюжету, де митець розвинув структуру композиції (з ослабленою кульмінацією), завдяки переплетенню сюжетних ліній прагнув відтворити долю особистості в її зв'язках із суспільством, намагався поставити людину в центр дії, показати її у громадському житті.

І. Нечуй-Левицький почав виклад із подій після прийняття присяги козацького війська на підданство московському цареві 8 січня 1654 р. (експозиція), що допомагає глибше зрозуміти характер, причини колізій і конфліктів, які рухають сюжет. Письменник показав реакцію Б. Хмельницького на фактичну зраду російського царя Олексія Михайловича, гетьман дізнався від своїх радників, що цар за спиною України веде переговори з Польщею [2, с. 320].

Взаєминам України з Москвою, усвідомленню Хмельницьким усієї трагедії Переяславської угоди, письменник приділив багато уваги. Але прозоріння Богдана не тішить Виговського. Лише смерть гетьмана Хмельницького відкрила шлях до влади, Виговський шукав кращої долі для України. Виговський робить усе можливе, щоб обрали гетьманом його, а не сина Богдана – Юрія (становить зав'язку роману, є початком у розвитку подальшої дії). Основний конфлікт вимальовується особливо гостро: турбуючись про долю і незалежність України, Виговський усе ж мріє про особисту владу, станові привілеї для себе і для нової української шляхти, тому він укладає Гадяцьку угоду. Але народ був проти такого перебігу подій, не бажав повертатися до старих порядків, які були в Україні за панування польської шляхти. Та й шлюб Виговського з Олесею Стеткевичівною видається на

перший погляд щасливим, але політичні перипетії роблять його фатальним.

Розвиток дії твору – своєрідний перебіг життя гетьмана І. Виговського у світлі авторської концепції, стосунки центрального персонажа з козацькою старшиною, простими козаками, родиною Хмельницького, Юрієм Немиричем та послами, постійні роздуми про добробут та освіченість в Україні, в яких гору беруть суто егоїстичні інтереси гетьмана. І. Нечуй-Левицький прагне показати справжні моральні якості персонажів роману.

Із метою загострення розвитку дії автор вводить у твір ще одну сюжетну лінію – козака Зінька Лютая та шляхтянки Марини Павловської, особисте щастя яких було принесене в жертву облудній ідеї. Нова сюжетна лінія – вимисел автора, вона підкреслювала всю безглуздість гонитви людей за міражем влади. Так, дізнавшись, що козаки мають намір вбити Виговського, Марина вирішує попередити гетьмана, але тоді необхідно було видати чоловіка. Проте І. Нечуй-Левицький розв'язує цю колізію інакше: гине Маринин свекор Демко Лютай, а чоловік Зінько залишається живим, хоч і пораненим. Виговський, прийнявши поради Казимира Беншовського та Юрія Немирича, погоджується на раду у Гадячі, де було підписана угода між Україною та Польщею.

Кульмінацією твору є показ братовбивчої війни між прихильниками Виговського та його супротивниками. Сила народного протесту призвела до того, що гетьман втратив владу.

У розв'язці роману (Виговського розстріляв поляк Маховський за виказом Павла Тетері, який мав претензії на гетьманську булаву) письменник показав трагічність служіння примарній ідеї влади і багатства. За І. Нечуем-Левицьким, владу гетьман Виговський втратив не лише в результаті політичних комбінацій його суперників, які спрямовували погляди на Москву, українці стали на захист своїх традиційних ідеалів, не підтримавши гетьмана з його

прагненнями повернути Україну до Польщі. Вигадана побутова лінія – життя сім'ї Демка Лютая – підпорядкована прагненню показати зразок демократичного устрою української родини, тим самим протиставити її сім'ї І. Виговського, митець натякає, що рано чи пізно ці дві родини перестануть розуміти одна одну, бо сповідують різні морально-етичні цінності [3, с. 69].

У романі «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуй-Левицький створив цілу галерею цікавих, почасти суперечливих чоловічих і жіночих образів: стомленого військовими походами і хворобою, інколи непередбачливого й свавільного в останні роки життя Богдана Хмельницького, поміркованого й розважливого Івана Виговського, мудрого Юрія Немирича, неврівноваженого й хворобливого Юрія Хмельницького, честолюбної Олесі Виговської, веселої Катерини, сестри гетьмана, шанованої Ганни Золотаренко тощо.

В описі зовнішності самого гетьмана найперше впадає в око одяг І. Виговського: *«Цього дня Виговський довго прибирався та чепурився, надів новісінький синій жупан, накинув поверх його обшитий золотими шнурками червоний кунтуш з вільотами, взувся в червоні сап'янци, надів шапку набакир, скочив на коня і насилу встиг стрінути московських посланців коло ратуші»* [4, с. 256]. Письменник уникає широких описів його зовнішності. Кожна деталь у портреті позначена чуттєво забарвленим ставленням до нього: *«Мужній, з широкими плечима, з дужими руками, тонкий та рівний станом Іван Остапович був гарний верхом на коні, неначе він зійшов вкупі з конем з картини якогось великого маляра»* [4, с. 257].

Проблему психології гетьмана митець яскраво виражає у внутрішніх монологіях: *«Не пуцу я тепер на Україну грубих причепливих московських бояр, одірву Україну од Москви і оддам в підданство польському королеві... Я поставлю умову для Польщі, щоб Україна стала великим князівством... щоб забезпечити міцніше*

*незалежність од Польщі... Заведу я тоді на Україні просвічену козацьку шляхту, заведу школи, університети, заведу просвітність, високо піднесеться моя рідна Україна, як високо стоїть Європа» [4, с. 351].*

Виговський зображений як натура цілісна і сильна, що за будь-яких обставин не відступає від своїх намірів. Виговський позбавлений комплексу меншовартості, яким так часто страждали українські гетьмани. Впевненість у власній правоті дає йому сили відкрито виступити проти царської політики в Україні: *«І я ж такий боярин на Україні як і ти, а може, ще й кращий за тебе, бо я державний канцлер» [4, с. 327].* Проте, досягнувши влади, Виговський шукає у першу чергу користь для себе, адже у мріях бачить себе руським князем: *« – От теперечки я гетьман і великий князь на Русі ...» [4, с. 440].*

По-різному можна ставитися до історичних романів І. Нечуя-Левицького. Можна їх приймати чи можна критикувати за неточне висвітлення подій минулого, але треба взяти до уваги те, що письменник писав романи на основі тих історичних джерел, які були йому доступними.

Історична романістика II половини XIX століття ввібрала в себе одні з найкращих творів української літератури. Підняла її на новий щабель, своїми неординарними зображеннями, переходом з романтизму у більш чіткі, кардинальні реалістичні погляди, наповнивши українську мову новими засобами і значеннями. Історичний роман «Гетьман Іван Виговський» (1898 р.) у радянські часи не друкувався, бо у ньому письменник показав гетьмана позитивним персонажем, який категорично не сприймав Переяславську угоду з Москвою, тому що бачив її підступність та лицемірство. І. Нечуй-Левицький згадує історичний факт, коли Москва, не узгодивши дій із козаками, уклала з Польщею мир і обіцяла захищати її силами козаків. Така підлість вразила тоді і Хмельницького, і Виговського, який зрозумів, що Москва тим самим зрадила козаків. Письменник схвалює бажання гетьмана відірватися

від Москви, але й уважно аналізує причини, через які його не підтримало козацтво, яке боялось повернення старих часів шляхетського свавілля і, між іншим, небезпідставно.

### Література

1. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. Київ : ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1997. С. 293.
2. Із спостережень над творчою лабораторією І. Нечуя-Левицького : Сучасний погляд на літературу. Київ : ІВЦ Держкомстату України, 1999. Вип.1. С. 23–30.
3. Ленобль Г. История и литература. Москва : Наука, 1977. С. 412.
4. Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький; Гетьман Іван Виговський : Історичні романи. Упоряд., передм. й приміт. Р. Міщука. Київ : Дніпро, 1991. С. 510.

**Цінівська Оксана** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Наукові інтереси: українська проза початку ХХ століття.

**Наукові інтереси:** історична проза II половини ХІХ ст.

*Яна Ільченко*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕМИ ЖІНКИ В РОМАНІ «ПОВІЯ» ПАНАСА МИРНОГО

Друга половина ХІХ ст. багата на великі, і водночас, важкі події, які припали на долю нашої країни. Імперська політика сповільнювала розвиток української літератури

призводила до того, що письменники зазнавали нищівної критики. Повільно, але впевнено писали митці про тодішнє життя, його проблеми, людей і їхні складні долі.

Панас Мирний – видатний український письменник-реаліст, творча манера якого є особливим явищем української літератури II пол. XIX ст. Митець звертав увагу на численні соціальні проблеми, зокрема окреслив негативний вплив міста, міського способу життя на селянську мораль. Саме цій проблемі присвячений роман «Повія», який вважається одним із найбільш довершених у художньому доробку Панаса Мирного.

Тема нещасної жіночої долі актуальна й зараз. Безправ'я, примус до аморальної діяльності та інші життєві перипетії спотворюють потенціал дівчини. У творі показано приклад такої ситуації.

Роман «Повія» один з найбільш знакових творів Панаса Мирного. Літературознавців цікавила не лише багата образність, а й оригінальна манера викладу письменника. Саме тому творча спадщина привертала увагу Є. Сиваченка, М. Жулинського, М. Яценка, О. Майдан, О. Субтельного, О. Гнідан, О. Гончара та Р. Міщука.

Ці науковці доклали багато зусиль для того, щоб сучасний читач сприйняв і зрозумів його твори правильно. Але й досі залишається малодослідженим питання художнього опису жінки-жертви в романі «Повія». Без детального аналізу цих образів, ми не можемо повно показати картину жіночого світу в творчій спадщині Панаса Мирного.

**Завданням** статті є висвітлити характерні особливості творчої манери письма Панаса Мирного, показати його досягнення у створенні соціально-психологічного роману і проаналізувати проблему становлення жінки як особистості в суспільстві XIX століття.

Помітним національно-культурним потенціалом характеризуються соціально-психологічні твори, в яких

змальовуються складні психологічні стани героїв, зумовлені соціальними обставинами. У літературі соціально-психологічна проза представлена широко, починаючи з фольклорних творів, вона набула розквіту у XIX – XX століттях у мовотворчості Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Журби, І. Багряного, У. Самчука, О. Гончара, В. Підмогильного, Г. Тютюнника у вітчизняній та Г. Флобера, О. Бальзака, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Гоголя у зарубіжних літературах [4, с. 93].

Соціально-психологічний роман виник на тлі утвердження реалізму, так письменники почали розширювати проблеми прозової літератури, щоб досягти європейської довершеності цього жанру. Крім традиційної селянської проблематики, звертаються до тем із життя солдатів, міщан, духовенства, різночинної інтелігенції, а також до тем з історії та сучасного життя інших народів.

Письменником, який успішно вивів соціально-психологічний роман на європейський рівень, був Панас Мирний. Його манера письма значно вплинула на розвиток української літератури, тим самим показала важливість психологічного аналізу образів, занурення в їхній світ. А реалістичний метод письма став тим чинником, який вивільнив художнє мислення від давніших естетичних канонів і відкрив простір для осмислення буття й творення художньої реальності на засадах пізнання життєвих закономірностей та пошуків оптимального шляху втілення авторської думки [2, с. 417].

Панас Мирний художньо показував правду життя. Письменник прагнув дослідити людську душу в різних життєвих ситуаціях за допомогою реалістичного методу. Це сприяло появі інтересу до певних соціальних типів у творах Панаса Мирного: селянина, поміщика, інтелігента, міщанина. Індивідуальна манера письменника поповнювалася новими не запрограмованими характеристиками-типами. Психологічний аналіз яскравої особистості вивів твори Панаса Мирного на європейський рівень.

Специфічні риси зображення людини у творах прозаїка говорять про схильність до аналізу, прагнення виявити та дослідити ті фактори, що зробили людину такою, як вона є, знайти ті детермінанти, що зумовлюють динаміку змін особистості. Письменник вибудовує причинно-наслідковий ланцюжок, який визначає особливості формування особистості, життєвий шлях героя [5, с. 72].

У зовнішності кожного з героїв письменник обирає найбільш важливі елементи, такі, що є квінтесенцією характеру. Використання характерної деталі є одним з найбільш поширених у творах Панаса Мирного прийомів портретування. Якщо у Нечуя-Левицького цей прийом не є головним, то у більшості творів Мирного він домінує. Повтори характерної деталі у письменника нагадують принципи портретування Толстого, творчість якого Панас Мирний високо цінував [5, с. 74].

У процесі становлення індивідуальної манери письменника у сфері психологічного аналізу художній світ наповнюється не запрограмованими характерами-типами, а яскравими людськими особистостями [2, с. 416].

Романне мислення Панаса Мирного відоме своїм об'єктивізмом і психологізмом. Ці ознаки й стали запорукою створення психологічної романної прози. У своїх творах прозаїк використовує реалістичний метод письма, що виявляється в створенні цілісного предметного світу. Він керується засадами реалізму, слідує за новими тенденціями європейських письменників. Панас Мирний зображує своїх героїв на тлі духовних переживань, вони наділені високоморальними цінностями. Основою художнього зображення всіх творів є епічність. Це не тільки зовнішня форма прояву авторської свідомості, а й еволюція мислення письменника, який став найкращим представником прози другої половини XIX століття.

У романі «Повія» він узагальнив характерні риси жінки-страдниці, що жила в умовах кріпосницької неволі,



безправності, підневільної праці на панів, втілив в образі головної героїні Христини.

Христя Притиківна мала трагічну долю. Крізь її життя проходять чи не найгірші тогочасні суспільні проблеми: бідність, байдужість, проституція, осуд, неповага до людини, пригноблення. З доброю душею вона все терпіла, бо мала хороше серце.

Однією з характерних особливостей соціально-психологічного роману доби критичного реалізму є зображення цілої людини як наслідку дій і зіткнень із дійсністю. Панас Мирний відтворює образ Христі в усій складності її характеру, обумовленого життєвими обставинами.

Життя Христі в романі «Повія» показано головним чином у соціально-психологічному плані. Письменник скупий на описи зовнішніх особливостей персонажа, не пов'язаних з внутрішнім його буттям. Як правило, портретна характеристика передає перш за все не зовнішні прикмети, вона психологічно загострена, сприяє виявленню внутрішнього, душевного стану героїні.

Христя – дівчина вродлива, весела, жартівлива, обдарована, гідна пошани і любові. Вона приваблює своєю глибокою гуманністю, сердечністю і любов'ю до життя.

У світлій, благородній душі Христі тісні зв'язки з такими пропащими жінками, як Мар'я і Марина, не залишають ніякого сліду. Христя сильна духом, нестримні її поривання до кращого, любов до життя. Вона не піддається впливу свого оточення. Панас Мирний показує, що лише взаємини і конфлікти, засновані на соціальному антагонізмі, в умовах експлуататорського суспільства мають вирішальне значення у формуванні людського характеру, у вирішенні долі героїв із народу.

Христя, хоч і була доведена до статусу повії, але не втратила людської гідності, не загубила душевного благородства, гуманності і співчутливого ставлення до бідноти, ненависті до гнобителів. Героїня розуміє соціальну

обумовленість свого падіння і не раз над цим задумується. У розмові з Колісником в номері готелю вона викриває світ брехні, обдурювання і насильства такими словами: *«Ти дуриш мене, той того, той другого. Хто кого зможе і зуміє обдурити, зараз і обдурить»* [3, с. 359]. Адже повіями не народжуються, дівчат доводять до цього обставини й люди.

Христя любить людей, вболіває за гірку долю народу. Коли Колісник жорстоко обійшовся з селянами-рибалками, здавши їх ставок та городи в оренду багатіям, дівчина обурилась цим, їй стало ненависним все, що йшло від Колісника.

Навіть у передсмертному сні Христя думає не тільки про себе, вона хоче бути корисною, але не знає як. І тільки уві сні вона бачить себе у статках та дає кошти на навчання грамоти і ремесла дівчат і покриток.

Роман «Повія» став підтвердженням таланту письменника. Цей твір увібрав у себе всі особливості, характерні творчій манері письма Панаса Мирного. Митець зіткнувся з непростим завданням: через внутрішній конфлікт звичайної дівчини показати глобальні соціальні проблеми. Не дарма він писав твір сорок років. Роман насичений соціальними мотивами і водночас надзвичайно багатий психологічними пошуками. Гострота сприйняття як індивідуальних, так і соціальних колізій, мабуть, не має рівної в українській класичній літературі [2, с. 352]. Тому цей роман і займає провідне місце в історії нашого письменства.

## Література

1. Історія української літератури ХІХ століття (70–90-ті роки). Кн. 1. Підручник для студ. філол. спец. вищих навч. закл. / За ред. проф. О. Д. Гнідан. Київ : Вища школа. 2002. С. 351–358.

2. Історія української літератури ХІХ століття. Кн. 2. Підручник для студ. філол. спец. вищих навч. закл. /

За ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь. 2006. С. 414–442.

3. Медвідь Н. Мова соціально-психологічної прози як джерельна база лінгвокультурологічного дослідження // Філологічні науки : Збірник наукових праць. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2008. С. 92–97.

4. Мирний П. Твори у 7-ми томах. Т. 3 / Передм. І. Пільгука. Київ : Наукова думка. 1969. 524 с.

5. Сиваченко М. Корифей української прози. Київ : Наукова думка. 1967. 214 с.

6. Сізова К. Особливості зображення людини у творах Панаса Мирного // Філологічні науки: Збірник наукових праць. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2007. №2. С. 72–77.

7. Черкаський В. Вивчення творчості Панаса Мирного : Посібник для вчителів. Київ : Радянська школа. 1983. С. 30–173.

8. Черкаський В. Художній світ Панаса Мирного. Київ, 1989. 351 с.

**Ільченко Яна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська романістика початку ХХ століття.

*Анастасія Бурчак*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## ІСТОРИЧНА ТРАГЕДІЯ У П'ЄСІ «САВА ЧАЛИЙ» І. КАРПЕНКА-КАРОГО

**Актуальність** статті обумовлена потребою дослідити феномен зради та відступництва. Її диктує

сьогоднішня реальність, де ігнорування цими питаннями веде до форм взаємовідносин, до конфліктів, що знекровлюють суспільне й приватне життя людини.

Історична драматургія є неординарним і самобутнім явищем, що відтворює важливі для народу історичні події. Головними героями завжди виступають видатні історичні особи. Сюжет будується на документальних фактах, художній вимисел допомагає «оживити» картини минулого життя [4, с. 209].

Тому не дивно, що нас цікавить те, як розв'язується проблема зради в українській історичній драмі кінця ХІХ ст., зокрема в п'єсі І. Карпенка-Карого «Сава Чалий», яка завершила розвиток історичного жанру і стала вершинним твором драматурга. В основу трагедії «Сава Чалий» покладено українську пісню, в якій народ запламував Саву як зрадника батьківщини і прославив мужнього патріота Гната Голого. І. Карпенко-Карий, працюючи над твором, вивчив історичні матеріали про соціальні відносини того часу, усвідомив ставлення народу до зрадників.

Драматург не став на шлях ідеалізації історичного минулого України, на який збивалися його попередники і сучасники. У «Саві Чалому» розкрито класові суперечності в українському суспільстві першої половини ХVІІІ ст., показано непримиренність інтересів двох ворожих соціальних сил – панів і селян. Гнобителями народу виступає не тільки польська шляхта, а й українська козацька старшина. Запорожець, що втік із Січі і приєднався до повстанців-гайдамаків, каже: «Голота січова поривається до нас, так старшина придержує, вона поспільству не сприяє, бо і сама б по-панськи жить хотіла» [3, с. 349].

У ряді сцен, на основі історичних документів, драматург майстерно створив картини народного горя і цим вмотивував той гнів, з яким селяни йшли в гайдамаки і мстили своїм національним ворогам. І. Карпенко-Карий правдиво показав нескореність народу, його стійкість і

незламність у боротьбі проти своїх гнобителів. Повстанців не страшать ні жакливі тортури, ні люта смерть на палі.

Центральна колізія трагедії – народні маси – Сава Чалий. Усі дійові особи групуються відповідно до цієї колізії: на одному боці представники гайдамаків та Гнат Голий, на іншому – Сава і ті сили, що його підтримують і з якими він пов'язує свою подальшу долю.

Сава показаний у зіткненні з вищою силою, якою в цьому разі була неминучість розв'язання класових суперечностей шляхом боротьби. Суперечність між об'єктивно-історичною приреченістю справи героя і щирою вірою в її справедливість становить непереборну трагічну суперечність його долі. Сава прагнув примирити непримиренне: *«Замір великий, як дим в повітрі, розлетівся! Замість війни – безладний рух піднявся знову; біля стерна став Гнат Голий, чоловік без жодної освіти, і поведе братів на страту, а край – на певну гибель!»* [2, с. 317].

Моральна активність Сави зримо об'єктивується в тій важкій ситуації, коли герой за екстремальності самих умов, у яких він опинився, немає змоги уникнути настійної необхідності вибору, що може бути лише однозначним – або на користь добра, або на користь зла. Однак трагічність цього вибору полягає в тому, що вибирати доводиться не між добром і злом, а між більшим і меншим злом, коли це диктується не тільки самою ситуацією, а й відсутністю абсолютного в самому добрі. І в цьому разі Сава стикається ще й з проблемою різних ступенів добра і зла, коли в реальній практиці менше зло починає виступати як добро: *«Не проти народу я воюю, а проти гайдамак; народові ж бажая миру і спокою...»* [2, с. 345].

Гайдамаки показані не для фону, на якому виділялися б Сава і Гнат; вони мають індивідуальні риси й ідейне навантаження в сюжеті твору. Наприклад, Медвідь і Грива – найближчі друзі й порадики Гната – або гайдамака без імені й прізвища, який під час допиту коронним

гетьманом Потоцьким проявляє такий героїзм, сміливість, витримку, мужність, що наводить жах на польських магнатів. Цей безіменний гайдамака виступає як уособлення нездоланної сили народу, про яку із заздрістю говорить шляхтич Шмигельський: «З таким народом можна весь світ покорити!» [3, с. 364].

У зображальній площині твору апробовано ідею поєднання народно-визвольного повстання з гуманістичними цінностями. Сава Чалий – лицар з широким кругозором, зі своїми шляхетними уявленнями про честь і гідність, прагне воювати, не переступаючи межі в неминучому кровопролитті, за якою національні та класові інтереси неодмінно вступили б у суперечність із загальнолюдською мораллю.

Сава з гіркою зауважує: *«О ненько, моя рідна Україно! Невже ж тобі судилося весь вік топить своїх синів у братній крові, палить і нищить все вогнем затим, щоб, утопившись і потерявши діток славних, ти надівала знов ярмо і тяжко знов під ним стогнала...»* [2, с. 318].

Той народ, якого Голий вів на боротьбу з ворогом, поступово перетворюється на збіговисько гайдамаків, яких уже не вабить хліборобська праця, домашній сімейний затишок. Розуміючи безвихідь подальших дій, спрямованих на нищення людського в людині, Сава не може байдуже спостерігати за ситуацією, пропонує свій план: перечекати, зібратися на сили, добре озброїтися, а вже потім *«...візьмемо верх, – тоді усіх панів заставим поважати нашу віру, дати суд і пільги посполитим!»* [2, с. 313].

Проте розум, затьмарений жагою помсти, смерті, нездатен тверезо подивитися на дійсність, і Сава залишається сам. Це – найважливіший момент трагедії, розрив з народом – головна причина, яка приводить Чалого до ворожого табору, згодом – до загибелі.

І. Карпенко-Карий намагався бути чесним у змалюванні свого героя, підкресливши велику трагедію особистості, яка, опинившись у критичній ситуації, на мить

втратила себе. Вічне «бути чи не бути» постало з усією безповоротністю, глухий кут настільки глухий, що психіка Сави, захищаючись, переводить думки в площину особистого: «... повернув би я своє життя на мирне, тихе господарство» [2, с. 307] разом із шляхтянкою Зосею. Герой твору приречений на моральне випробовування, коли людині доводиться платити за свій вибір свободою, здоров'ям, а часом і самим життям.

Утім, І. Карпенко-Карий сказав своїм твором й інше: трагедія Сави Чалого – це ще й індивідуальне зображення тих трагічно-кривавих суперечностей самої історії, які нерідко не мають ідеально позитивних розв'язок [1, с. 59]. Перейшовши на бік шляхти, щоб «рятувати Україну від гайдамацької руїни», Сава поставив себе у безвихідне становище, гайдамацької руїни», яке призвело його до неминучої зради і закономірної трагічної загибелі.

Отже, трагедія «Сава Чалий» є найвищим надбанням історичної драматургії. В цьому творі автор досяг на диво глибокого поєднання історичної правди з винятковою художньою майстерністю. І. Карпенко-Карий не просто засуджує зраду; Сава Чалий зраджує своє, духовно несвідоме військо, щоб зробити його свідомішим, прищепити моральність, і не його вина, а швидше, його біда, що народ не зрозумів свого ватажка.

Уроки трагедії І. Карпенка-Карого, її злободенність полягають насамперед у тому, що і в момент її написання, і пізніше, навіть в наш час, вона закликає до єдності народу, до єдності ватажка і мас. Трагедія, звертаючись до всіх нас, навчає обдумувати кожен свій крок і вчинок, нагадує, що невважені дії можуть призвести до горя, нещастя, до невідворотного кінця.

## Література

1. Авраменко О. Українська література : Підручник для 10 класу загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень). Київ : Грамота, 2010. 280 с.

2. Карпенко-Карий І. Драматичні твори / Вступ. ст., упоряд. і приміт. Р. Пилипчика; Ред. С. Зубков. Київ : Наук. думка, 1989. 608 с.

3. Майстер драми : Драматичні твори І. Карпенка-Карого : Навч. посіб. Упоряд. А. Чічановського; передм. Л. Дем'янівської. Київ : Грамота, 2004. 496 с.

4. Працьовитий В. Українська історична драматургія : навчальний посібник. Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 209 с.

**Бурчак Анастасія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** Українська драматургія II половини XIX століття.

*Анна Ворона*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **«ФІЛОСОФІЯ БОЛЮ» У ЗБІРЦІ І. ФРАНКА «ЗІВ'ЯЛЕ ЛИСТЯ»**

Поетичний таланти Івана Франка розкривався поступово, але системно. З появи перших віршів збірки «Баляди і розкази», завершуючи останньою, він шукав свого стилю, слова, читача. На думку Б. Тихолоза, «Зів'яле листя» (1896) належить до визначних шедеврів поетичної творчості І. Франка [1, с. 11–12]. Згідно з поширеним уявленням, «Зів'яле листя» – найперше книга любовно-еротичної лірики. Отже, «книга з виразною емоційною домінантою, феномен чистої поезії» [1, с. 12–13]. **Актуальність** статті обумовлена потребою виокремити філософські мотиви в інтимній ліриці І. Франка.



Поезія «Зів'ялого листя» – це не лише вірші, окрилені почуттями, а й поезія думки. На характері «ліричної драми» позначилися особливості психотипу І. Франка як поета-мислителя, який навіть найінтимніші переживання піддавав розумовому аналізу, пропускав їх «крізь суворий фільтр... інтелекту».

Основним предметом мистецького вираження в «Зів'ялому листі» є тема кохання, отже, тема емоційна за природою, складається враження, що в художній структурі книги поетичні рефлексії домінують над поетичними емоціями – безпосередніми виливами почуття. Ліричний суб'єкт не тільки переживає, скільки медитує над почуттями, життєвими явищами, що їх породили, намагаючись виявити закономірності буття. Його рефлексії стосуються індивідуально-психологічних процесів, але не уникає він і погляду на людське існування в масштабі універсально-світоглядної проблематики, часто схиляючись до філософських узагальнень на основі особистого досвіду [1, с. 16–17].

Поруч із інтимно-психологічним сюжетом у ліричній драмі розгортається філософсько-інтелектуальний сюжет – перебіг міркувань над вічними проблемами людського буття-у-світі, зміна його світоставлення, поглядів на життя і смерть.

З-поміж усіх збірок І. Франка «Зів'яле листя» найкраще надається до інтерпретації в категоріях екзистенційної філософії та психоаналізу. Головні постулати екзистенційної філософії І. Франка використовує у збірці: щастя – ілюзія; любов – сон, химерна мрія; життя – страждання, біль, буття-до-смерті; смерть – єдина реальність та вихід з усіх життєвих проблем, звільнення від страждань. Це кризове світобачення екзистенційного типу, частково оперте на буддійські доктрини майї, сансари й нірвани та вкорінене в життєвих невдачах письменника. Загальна філософсько-естетична концепція збірки екзистенційно-антропософська: проблеми соціального та

національного буття, що переважають у поезії «пророцтва і бунту», тут відходять на задній план, натомість у центрі уваги – особистісне існування (екзистенція). Зажуреність у душевні глибини слабкої, закинута в чужий для неї світ людини, сконцентрована на її суперечливому внутрішньому житті єднають «Зів'яле листя», до прикладу, з «Осіnnими думами», проте, у збірці «З вершин і низин», ці проблеми перебували на периферії художньої моделі світу, а в ліричній драмі вони зібрані в концептуальний пучок самою поетичною особистістю протагоніста-самогубця [1, с. 21–22].

Протиборство еросу й танатосу – це головний сюжетотворчий конфлікт «ліричної драми», який спричиняє рух художньо-філософської рефлексії. Життя і смерть зійшлися впритул, і ліричний суб'єкт-протагоніст перебуває проміж них, відчуваючи напругу цього протистояння. Екзистенційна ситуація героя – принципово межова. Позбавлений надії на взаємну любов, він приречений на страждання, сумніви й внутрішні хитання, а відтак – на смерть. Життя в любові, що вабить героя спершу, міняється на життя без любові, позбавлене сенсу, абсурдне, а тому рівноцінне смерті; відтак відбувається підміна понять: любов виявляється тотожною смерті, і прагнення до взаємності з коханою перетворюється на патологічне жадання самострати; біофілія вироджується в некрофілію. Герой коливається між коханням і смертю, обирає смерть, коли вибрати життя стає неможливим. У найзагальнішому формулюванні «лірична драма» розгортається за таким сценарієм: любов як надія і віра – відсутність взаємності – біль, страждання – зневіра як смерть надії – суїцид як «визвілля із болю» [1, с. 28].

Любов у часи молодечого романтизму – винятково конструктивна, творча стихія, та у «Зів'ялому листі» це чисте почуття обертається руйнівним боком. Поняття любові осмислене як нерозділене, безнадійне кохання до фатальної жінки, зазнає низки емоційно-сміслових

трансформацій, інволюціонуючи від «ублагороднюючого», почуття до жорстокого спричинника самогубства: любов-пристрасть, любов-ідеал, любов-ілюзія, любов-страждання, любов-сиротина, любов-привид, любов-повія, любов-вампір, любов-ненависть, любов-смерть.

Аналогічних метаморфоз зазнає й ліричний герой: із закоханого він обертається на мученика серця, щоб стати на шлях суїциду. Тріада «коханець – страдник – самогубець» визначає координати образу протагоніста. Зневіра огортає суб'єкта сповіді, страждання червом точить його серце, атмосфера приреченості на поразку паралізує волю, особисте нещастя виростає у «духовне сирітство», «крик болю» стає «культу болю» і знаходить звільнення у смерті [1, с. 30–31].

Тема смерті наростає поступово, як у музичному творі, на основі розвитку мотиву за принципом контрапункту, чорне пасмо смерті зарисовується спочатку злегка, потім зникає, але знову появляється з більшою інтенсивністю, щоб у фіналі витіснити інші складники акордів збірки. Уже в фіналі герой одержимий стихією танатосу, а майже кожен вірш останнього «жмутку» і становить поетичну рефлексію на тему смерті.

«Перший жмуток» становить завершену любовну драму, впродовж якої зазнає переосмислення категорія любові, а разом – і духовна фізіономія ліричного суб'єкта. Любов – фатальний потяг («Не знаю, що мене до тебе тягне» – робить героя «цілим чоловіком»), сильним і безстрашним, ушляхетнює душу, відроджує до життя, дарує свободу: *«Себе я чую сильним і свобідним, Мов той, що вирвався з тюрми на світ; Таким веселим, щирим і лагідним, Яким я був за давніх, давніх літ»* [2, с. 205]. Це любовний дар, любов-звільнення, любов-воскресіння.

Любов постає як складне почуття, яке виповнює духовний світ людини: свою обраницю герой кохає *«як згублену любов, не сповнене бажання, невиспіваний спів, геройське поривання. Як все найвищеє... чим душу я кормлю,*

як той огонь, що враз і гріє й пожирає, як смерть, що забиває й від мук ослобоняє...». У цих рядках уперше виринає філософська ідея нерозривного зв'язку еросу і танатосу, любові як смерті, самознищення; смерті як звільнення від страждань.

Категорія фатуму стає всесильною; опозиція долі і волі вирішується на користь першої. Герой не бачить можливості протестувати проти такого стану речей. Він неспроможний розв'язати життєві суперечності, а тому прагне втекти від болю. Він опиняється у становищі духовної дезорієнтації, в екзистенційній безвиході, заблуканий і закинутий у чужий світ: *«Мов у лісі без дороги, лишився я. Куди тепер? За чим? Підтяті думи, не провадять ноги, а в серці холод... Дим довкола, дим...!»* [2, с. 213]. Любов відтепер – «мстивий бог». Та, «в котрій вбачав красу і ціль буття» – привид. На привид обертається образ любки у XV вірші «жмутку»: *«І на моє бурливе серце руку // Кладе той привид, зимну, як змія, // І в серці втишує всі думи й муку»* [2, с. 214].

У «Другому жмутку» поетичне осмислення цієї історії набуває споглядально-медитативної тональності. Кристалізувавши усвідомлення примарності щастя у символічну картину «надсянської легенди» з візією раптового щезнення карети з четвіркою коней під кригою на дні ріки, ліричний герой побачив драму власного серця: це його любов зникла у темних водах часу. Протагоніст доходить висновку, що об'єкт замилювання – продукт його фантазії: *«Ні, не тебе я так люблю, // Люблю я власну мрію!// За неї смерть собі зроблю,// Від неї одурію»* [2, с. 226].

Ліричний суб'єкт переживає конфлікт між життям і смертю. *«З тобою жить – важка лежить// Завада поміж нами;// Без тебе жить – весь вік тужить// І днями і ночами»* [2, с. 231]. Екзистенційна позиція героя межова, він зависнув між життям і смертю: *«Ні без тебе нема,// Ні близ*

*тебе спокою, мій світе!// І земля не прийма,// Ох і небо навіки закрите» [2 с. 232].*

Пролог «Третього жмутку» ще сумніший: під акомпанемент «дзвону посмертного» лунає крик: «*Я умер!*». Нерозділену любов герой пережив як духовну смерть. Огонь чуття згорів, і «*серце гадь пожерла...*» [2, с. 235]. Тепер ліричний герой спустошений («*Лиш біль і се страшенне: бам, бам, бам,// А сліз нема, ні крові, ані поту*», очужілий усьому світові, лягає в досмертний штиль немов «*судно без мачтів і вітрил*» [2, с. 235], таке подібне до зневіреного Човна.

У душі ліричного героя панує інстинкт смерті, який, не знаходячи зовнішнього об'єкта, скеровується всередину. На думку Б. Тихолоза, у ліричного героя «гранично загострюється морально-психологічний конфлікт волі до смерті й жадання жити, свідомого наміру й інстинкту, рішучості й тваринного страху» [33, с. 45].

У філософсько-ліричному сюжеті «Зів'ялого листя», на наш погляд, – три спроби зав'язки, з яких вдала лише остання, й одна – остаточна й безповоротна – розв'язка. Трьом «божествам» кланявся герой «ліричної драми»: коханій, чортові і Будді, проповідникові забуття, та лише з останнім вдалося йому досягнути порозуміння. Три струни торкає Франкова муза почергово: струну Ероса, струну Фауста і струну Будди. Найжагучіше звучить перша, та найбільш переконливо (в контексті ліричного сюжету) – останні: лише вона розв'язує всі конфлікти, знімає суперечності. Любовний, фаустівський і буддійський мотиви пов'язані безпосередньо: шлях ліричного героя пролягає від коханої – до диявола і від диявола – до Будди. Пригадаймо: кохана становить сенс життя героя, та позбавляє його надії: він шукає порятунку в нечистого. Тому він непотрібен: адже вже й так йому належить, як і його недосяжна обраниця.

«Зів'яле листя» – екзистенційний експеримент І. Франка. Це випробування на міцність і художня

версифікація одного з можливих шляхів людського існування та його відхилення як тупикового. У філософському сенсі «лірична драма» є послідовним розгортанням до крайніх меж негативістської філософії «буття-до-смерті», проповідуваної «геніями ночі». Франкова «Книга пісень» – «лірична драма» «Зів'яле листя» – це, безперечно, книга любові. Чистого, святого божественного почуття – «дива золотого». І – тяжкої, невиліковної душевної недуги, яка стає недугою на смерть, диявольської спокуси, «бажаного, страшного... гріха!». Відтак «Зів'яле листя» – це книга страждання, болю. Зрештою – книга смерті. Любов і смерть тут від початку ідуть поряд, мов нерозлучні сестри.

### Література

1. Тихолоз Б. Ерос versus Танатос (Філософський код «Зів'ялого листя»). Львів : видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2004. 89 с.
2. Франко І. Вибрані твори: В 3-х томах. Т. 1: Поезії, поеми. 2-е видання, доповнене. Дрогобич : Коло, 2005. 824 с.

**Ворона Анна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська лірика II половини XIX століття.

*Іванна Колодій*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

### НОВЕЛІСТИКА І. ФРАНКА: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

У праці про розвиток епічної структури оповідання другої половини XIX століття Т. Гундорова зазначає, що

цей період в історії національної літератури потрібно ототожнювати з ідейно-синтетичною системою перехідного типу, «яка відбиває становлення нового епічного змісту в літературі кінця XIX століття» [1, с. 7]. Тому, як стверджує дослідниця, щоб зрозуміти специфіку прози окресленої доби, необхідно шляхом аналізу освоїти основні закономірності епічної структури оповідання кінця XIX – початку XX ст., яка знайшла відбиток у парадигмі малої прози. Саме під таким кутом варто аналізувати новелістику Івана Франка.

**Актуальність проблеми.** Новелістика Івана Франка неодноразово ставала об'єктом аналізу в працях Л. Бондар, Р. Голода, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, К. Дронець, В. Дуркалевич, М. Легкого, Н. Тихолоз, М. Ткачука, І. Ціхоцького, А. Швець та інших дослідників.

«Про свої новели скажу тільки одно, – писав І. Франко, – що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюючи крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, переміряв власними ногами. В такім розумінні, – всі вони частки моєї автобіографії» [3, с. 217]. Говорячи про новаторство внеску Івана Франка-прозаїка в літературу, варто враховувати типажі образів і їхньої мови у «незвичайних» новелах автора, його занурення у «гушавину питань», що виникають під час прочитання творів.

Новела «Сойчине крило» з'явилася у 1905 році. У цей час письменник опрацьовував нові теми, мотиви, шукав нові шляхи вираження думки. Більшість критиків (М. Колесник, І. Цапенко, І. Денисенко, В. Яременко, Р. Голод) вважають, що твір має яскраві ознаки не пізнього романтизму, а раннього модернізму, оскільки автор уводить неоромантичні мотиви, поглиблює психологізм, хоча питання залишається відкритим. Окрім того, обрана тема є новою для української літератури, а сюжет: «історія фатального непереможного кохання до химерної, загадкової

жінки, яка покидає закоханого в неї мужчину і стає ігравкою інших, а потім повертається до нього» [2, с. 206] – дає можливість змалювати сильні характери, глибокі натури, здатні на великі почуття.

Новела «Сойчине крило» має незвичну композиційну побудову і два головних персонажі, вона написана у формі щоденникових записів, на що вказує підзаголовок: «Із записок відлюдька». Така форма викладу дає можливість без посередників пізнати героя, його найінтимніші думки і почування, розкрити всі таємниці душі. У побудові твору та розвитку сюжету Іван Франко застосовує ще один прийом: виклад у формі листа. Це лист-сповідь, що розкриває пригоди героїні. Лист переривається ліричними відступами, які відображають реакцію героя на прочитане, його роздуми, спочатку глузливі, недовірливі, навіть зневажливі, а що далі – співчутливіші. Таким чином, створюється враження діалогу, «у читача виникає ілюзія стереофонії голосів: чоловічого – Хоми й жіночого – Мані».

Особливості композиції також в тому, що експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка викладені непослідовно, навпаки, найнапруженіші моменти обриваються волею персонажа, який пише листа, а також ліричними відступами – роздумами іншого персонажа про цей лист. Новела насичена ліризмом та драматичними колізіями.

Твір «Сойчине крило» – це синтез епосу, лірики і драми. Його епічність виявилась у широкій часовій протяжності, в епічності подій, лірика – в музиці мови й акордових почувань, а третій рід – у драматичній напрузі, в ущільненій часово-просторовій єдності, у діалогізмі викладу. Мовно-стильові засоби допомагають глибше простежити психологію героїв. Для зображення естетичних уподобань і уявлення світу Массіно (Хоми) варто використати цитату: *«Ось тут, у тім затишнім кабінеті, обставленім хоч і не багато, та по моїй уподобі, я сам свій пан. Тут світ і поезія мого життя. Тут я можу бути раз*



дитиною, другий раз героєм, а все самим собою. Зо стін глядять на мене артистично виконані портрети великих майстрів у штуці життя: Гете, Емерсона, Рескіна. На полицках стоять мої улюблені книги в гарних оправах. На постаменті в кутику мармурова подобизна старинної статуї хлопчика, що витягає собі терен із ноги, а скрізь по столиках цвіти – хризантеми, мої улюблені хризантеми різних кольорів і різних відмін. А на бюрку розложена тека з моїм *дневником*» [4, с. 62]. Це говорить про те, що герой твору – естет, інтелігент, який добре розуміється в мистецтві, начитаний, цілком сучасний. Про це свідчить і обстановка в його кабінеті. Автор вдається до детального опису всіх подробиць, щоб психологічно підготувати читача до того, що цей світ, витворений героєм, є мушлею, де ховається його самотність. Разом з тим, будь-яке порушення цього порядку – це вже дисонанс, який позбавляє героя «тихих, чесно зароблених і без нічиєї кривди осягнених радощів».

Уривки листа Мані та коментарі Хоми до них, насичені питальними реченнями, зокрема повторами фрази «Чи тямиш мене?», створює силове поле присутності героїні. Пристрасні вигуки, вир почуттів, «огонь пристрасті», описи пригод, страждань і випробувань змушує героя твору зреагувати. Майстерність автора полягає у психологічній вираженості кожної репліки Хоми: від першого бажання вкинути лист в огонь разом із колишніми почуттями та фразою: «*Невже одна поява отих кількох аркушів, записаних її рукою, одного засушеного крильця давно вбитої пташини може вивести тебе з рівноваги?*» – до вигуків «*Женцино, демоне! Чого тобі від мене треба?*», «*Женцино, комедіанко, прокляття на тебе! Всі твої слова, і сміх, і сльози – все комедія, все роля, все ошука!*» [4, с. 69] ... І нарешті «*Де мої сподівані радощі? Де мої естетичні принципи? Де моє тихе задоволення? Пропало, пропало все! Ось де життя! Ось де страждання! Ось де боротьба, і розчарування і безмежні муки, і*

*крихітки радощів, задля яких і безмежні муки не муки»* [4, с. 77]. Конфлікт, який існує між героями згадується в описі останньої зустрічі: *«Ти весь думками й душею був у майбутньому, в громадській праці, а не знав, що діється ось тут коло тебе. ... У мене перед очима миготіли, мерещилися та іскрилися інші, широкі, чудові світи. Світи, про які тобі й не снилося, бідний мій Массіно. Світи, повні невимовної розкоші, вольної волі, палкого кохання»* [4, с. 65]. Це конфлікт між громадським і особистим, проте І. Франко поглиблює його між героями на психологічному рівні.

У характері головної героїні переважають емоції над раціональністю. Про це говорить символічне значення сойчиного крила: *«Я заховала її крильця, поклала їх між обложки і картки свого молитовника і не розставалася з ними ніколи. ...А тепер посилаю тобі одно з них. Здається мені, що се летить до тебе половина моєї душі»* [4, с. 72]. Справді, кохання виявилось непереможним, незважаючи на легковажний вчинок та подальші драматичні життєві обставини героїні, болюче розчарування і добровільну самотність героя. І. Франко постає майстром «новели характерів», автором оригінального твору. Майстерність І. Франка у тому, як він у одній новелі зумів поєднати три роди літератури, а також за допомогою тону листа розкрити душу і почуття героїні, неординарний синтез та зображення характерів, говорить про унікальність роботи письменника в українській літературі. Новела «Сойчине крило» – це багатогранний вияв таланту письменника.

Жанр новели у творчості Івана Франка дав змогу йому розповісти не тільки про різні характери та образи, зобразивши їх «новими», незвичними, а й про себе, про те, що йому боліло. Теоретичні роздуми І. Франка про природу та жанрові особливості новели зібрані у низці його статей, з-поміж яких вирізняється «З останніх десятиліть ХІХ віку». Письменник стверджував, що в новелі найлегше авторові виявити найрізноманітніші сторони свого таланту,

блиснути іронією, зворушити впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою.

### Література

1. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ, 2005. 427 с.
2. Денисюк І. Новаторство Франка-прозаїка // Українське літературознавство, 2008. Вип. 70. С. 138–152.
3. Нагуєвицькі читання : Збірник наукових праць / Ред. кол. П. Іванишин (голова), О. Баган (заст. голови), Б. Лазорак (заст. голови) та ін. Дрогобич, 2019. Вип. 5. С. 308.
4. Франко І. Сойчине крило : Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 22. 434 с.

**Колодій Іванна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза останньої третини XIX – початку XX століття.

*Ілона Хавруцька*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## ПОЄДНАННЯ ІСТОРИЗМУ Й ХУДОЖНЬОГО ДОМИСЛУ В ПОЕМІ ІВАНА ФРАНКА «ІВАН ВИШЕНСЬКИЙ»

Художній доробок Івана Франка – це енциклопедія інтелекту, волі, правди та свободи. За політичною та філософською, літературною та гуманітарною політикою І. Франка велике майбутнє. Письменника вважають пророком, адже своїми ідеями він вказував на можливості й політичні перспективи розвитку українського народу. Відтак ліро-епічні твори – це симбіоз автобіографізму й

конструктивізму, якого завжди потребувало наше суспільство. **Актуальність** статті зумовлена потребою проаналізувати поему «Іван Вишенський», в якій автор зумів показати важливу проблему вождівства, лідерства. У цьому творі автор теж шукав відповіді на питання, яким має бути керманич держави.

Філософсько-поетична творчість Івана Франка – це «надзвичайно складний процес набуття «досвіду свідомості» (Гегель) – універсального досвіду, який набирає різних, часто конфліктних форм і наближає індивіда до самоусвідомлення, до пізнання себе як суб'єкта переживання» [2, с. 52]. Тому підсвідоме і несвідоме для І. Франка були важливими, чи не визначальними формотворцями духу, який пізнає і себе, і світ.

Духовність для Івана Франка «була визначальним чинником набуття повної людськості, формування «цілого чоловіка», нової, вірніше оновленої внаслідок досягнення повноти знань – гуманності внутрішньої людини» [2, с. 52–53].

Іван Франко рано відчув покликання до боротьби за певні цінності, передусім – суспільні, і цю боротьбу він сприйняв за головний сенс свого індивідуального буття. Він боявся безнадійної порожнечі абсолютної безсенсовності, тому прагнув досягти чіткості й визначеності свого життєвого покликання. І це покликання аж ніяк не зводилося до виборювання особистого успіху, добробуту, якихось посад, привілеїв [2, с. 63]. Головне для І. Франка – щоб не мордувався в безпросвітності та злиднях його народ.

Тема «еліта і народна маса» обертається в поезії І. Франка іншими аспектами порівняно з його теоретичними працями – на першому плані опиняється проблема персональної відповідальності народного проводиря-представника «вищих верств» – перед масою того людства, «котрему він пропонує певну програму діяльності, а також відповідальності за ті засоби, які він застосовує для того, щоб привести народ до жаданої мети» [4, с. 106]. Інакше

кажучи, проблема «еліта-народ» значною мірою переводиться у морально-етичний план її осмислення.

Відтак, йдеться про взаємні відносини народного проводиря, представника культурно-політичної еліти нації з народною масою, про щирість цих взаємин та ступінь довіри між ними. Проте, зрештою, як має поводитися з масами її еліта, коли вона віддає собі звіт у тому, що та маса існує в умовах цивілізації і щоб поправити її становище, необхідно перевернути оту цивілізацію пнем вниз і зробити багато ще такого, чого маса попервах не може зрозуміти і сприйняти як свою власну справу.

Драматизм становища І. Франка – людини, мислителя, духовного і політичного лідера української громадськості полягав у тому, що формування його нової ліберально-демократичної і культуроцентристської концепції соціальної філософії у 90-ті роки XIX століття співпало у часі з серйозною життєвою кризовою ситуацією. Йому було відмовлено у посаді завідуючого кафедрою української літератури Львівського університету, посилилося цькування з боку москвофілів при мовчазній підтримці народовців, викликане незалежною позицією Франкового часопису «Жите і слово», 1896 р. І. Франко терпить поразку на виборах до австрійського парламенту; 1897 р. – різкий розрив з польською громадою, зокрема її радикальними колами, спричинений статтею про А. Міцкевича «Поет зради». Заяви письменника «Не люблю русинів», «Не люблю нашої Русі» призвели до того, що його звинувачують у національній зраді. Молоді українські радикали-соціалісти підтримали І. Франка, але з ними він також розійшовся згодом за переконаннями.

Отже, І. Франко фактично zostався самітним як засновник нової в українській суспільній думці соціально-філософської доктрини – вона не була сприйнята, як того заслуговувала. Проте авторитет Франка-письменника вже не могли підважити жодні миттєві негаразди – він був незаперечним. Якщо ж врахувати, що художня творчість,

особливо поезія, І. Франка вирізнялася у багатьох випадках тією глибиною осягнення відношення особистості і світу, котра властива саме філософському мисленню, то характеристика соціальної філософії мислителя була б неповною поза зверненням до, скажімо, «художньої філософії» письменника, коли, як відзначає О. Забужко, смисложиттєві проблеми набувають вартості екзистенційної істини, сам спосіб життя поета, у даному випадку – І. Франка – «взятий в інтеріозованому аспекті (як переживання, а не подієвість) був одночасно містиком, «способом ненастанно запитувати світ, чому він такий».

Відтак, йдеться про взаємні відносини народного проводиря, представника культурно-політичної еліти нації з народною масою, про щирість цих взаємин та ступінь довіри між ними. Про те, зрештою, як має поводитися з масами її еліта, коли вона віддає собі звіт у тому, що та маса існує в умовах «цивілізації вверх пнем» і щоб поправити її становище, необхідно перевернути оту «цивілізацію» пнем вниз і зробити багато такого, чого маса попервах не може зрозуміти і сприйняти як свою власну справу. Зате маса радо сприймає так звані «панацеї» – вселік від усіх соціальних хвороб, наприклад, соціалістичні доктрини та інші утопічні й нездійснені проекти (в «Смерті Каїна» таким є надія на всеперемагаючу силу взаємної любові між людьми).

Мотив глибокої образи, вповні особистісної, на недолугу «ледашу» політику польського уряду, польської шляхти, польського національно-визвольного руху 1830-1863 р. буквально переслідує І. Франка в його численних виступах на тему польсько-українських взаємин.

З цього погляду особливої уваги заслуговують деякі положення його ґрунтового дослідження «Іван Вишенський та його твори». У цій праці І. Франко виокремлює такі риси характеру Вишенського, як «живе чуття і жива фантазія, то єсть те, що становить поета, пропагандиста, агітатора. Вся натура його рветься до

гарячої любові, сильної ненависті, глибокого пошанування; рівнодушних холодних відносин до людей чи ідей він не знає» [1, с. 211].

У монографії Іван Вишенський постає як пристрасний захисник «робучого люду». У поемі про це немає жодного слова; в центрі – постать аскета, який залишив у біді свою Україну і пішов на святу Афонську гору, щоб звідти наблизитись до Бога: *Що гніздо думок високих, // Школу поривів геройських, // Пристань для орлів змінили // На сумну тюрму для дуи* [5, с. 585].

Ця колізія пропущена в поемі крізь психологію і душу самого аскета; він весь час постає перед вибором: цілком віддатись найсуворішому аскетизму чи повернутись до страдниці-України. Йому часом ввижаються «кунтуші козацькі і шапки червоноверхі», йому з великої землі української передають прохання: *Батьку, батьку! Люте горе // Вже калічить наші душі; // Вовченята, хоч беззубі, // Вже повзають серед нас! // Батьку, батьку! Від ударів // Гнуться наші чола й спини, // І отрутою страшною // Накипає нам душа!* [5, с. 608].

А він ніби не чує у своїй печері пустельника: *Що мені до України? // Хай рятується, як знає, – // А мені коли б самому // дотиснуться до Христа...* [5, с. 609].

Йому нагадують Божі заповіді: *Хто рече: кохаю Бога, // А не порятує брата, – // Той брехню на душу взяв* [5, с. 612].

Як справедливо наголошують дослідники, «кожна деталь несе щоразу певне емоціонально-психологічне навантаження» [3, с. 74]. Змальовуючи ліричного героя, поет ніби зливається з ним, то відступає, щоб рельєфніше і точніше подати його психологічний портрет, відтінити його переживання. Автор точно врахував ту обставину, що, вихований на богословсько-релігійній літературі та перебуваючи в середовищі ченців, Іван Вишенський-аскет, замуrowаний в печері, сприймає дійсність в релігійно-символічному плані. Проте життя живе і це показує поет,

впливає на нього таким чином, що в душі його кожного разу, на кожному новому етапі перемагає реалістичне сприйняття дійсності.

Часто Вишенський поринає в спогади, а в них бачить дитинство, а себе малим хлоп'ятком, поруч з ним мати: *І душа мов той метелик, // Десь летить за любим тоном; // Та чимдалі – тонів більше // І все дужчають вони* [5, с. 595].

Письменник майстерно будує напружений конфлікт в поемі. Іван Вишенський самотній у своїй келії, але Господь випробовує його. Так в келію спустився павук, він плете сітку, робить це вправно, а згодом ловить жертву. Для Вишенського це нагода порівняти своє життя, яке у волі Бога, і життя мухи, яку він може врятувати, але приходиться до думки, що *Без господнього хотіння // Навіть мушка ся не згине; // Бог і сему павукові // Дав отсей його талан* [5, с. 599].

Боротьба за перемогу позитивного, громадського начала в душі Івана Вишенського за перемогу суспільних інтересів над егоїстичними відбувається інтенсивно, бурхливо. Перемога головного героя над самим собою відбувається в останньому розділі, коли герой перемагає егоїстичні почуття, він зрозумів, що вже не матиме спокою на Афоні, в печері пустельника, коли батьківщина в небезпеці, і потребує допомоги свого сина. Смертельна тривога охопила душу старого аскета, він прагне допомогти братам і звертається до них, простягаючи руки: *Стійте! Стійте! Заверніться! // Я живу ще! По-старому // Ще кохаю Україну, // Решту їй життя віддам!* [5, с. 613].

Поема закінчується чудом. Надійшов момент, коли Вишенський відчув, що настало заспокоєння, прояснення, по золотистому промінному шляху, що йшов у море до човна, він «ступив і тихо щез».

Коли автор поеми задіяв особисті мотиви – а у І. Франка були підстави ображатися на недооцінку його внеску в справу політичного та культурного відродження України – образ історичного Вишенського з наукового



дослідження дозволяє припустити, що коли не «невдяка», то «непокірність» і «гордеє недовірство» з боку українського люду до «афонського самітника» не менш, як наполовину були цілком вмотивовані. Будь-які аналогії з політичною чи культурною елітою українства часів І. Франка – народовцями чи соціал-демократами – були б ризикованим спрощенням. Але несумнівним фактом є те, що герой поеми «Іван Вишенський» є уособленням народного проводиря, котрий об'єктивно не заслуговує на повну довіру маси, бо його програма, діяння непридатна для розв'язання реальних проблем суспільства.

Отже, розкриваючи надособистісний, суспільний і політичний сенс людського життя, органічно сплітаючи його з філософським розумінням призначення людини, І. Франко підкреслює рівнозначність двох частин одвічного протистояння «людина – суспільство».

Син нації – надто, коли вона в біді, – повинен бути з нацією, – так звучить основна ідея поеми «Іван Вишенський».

### Література

1. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко. Київ : «Либідь», 2006. 360 с.
2. Жулинський М. Він знав, «як много важить слово...». Київ : Видавничий центр «Просвіта», 2008. 136 с.
3. Каспрук А. Філософські поеми Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1965. 190 с.
4. Мазепа І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. Київ : «Парапан», 2004. 231 с.
5. Франко І. Вибрані твори у трьох томах. Т. 1. Поезії. Поеми. Дрогобич : «Коло», 2005. 824 с.

**Хавруцька Ілона** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література  
XIX століття.

*Діана Гарник*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **ДОЛЯ ЖІНКИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ВЛАСНОГО ВИБОРУ В НОВЕЛІ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ «НІОБА»**

Ознакою нашого часу є переосмислення літературного канону, певних традицій і тем, що призводить до нової концепції розвитку літератури, яка дає змогу відтворити важко ідентифіковані аспекти письменства. Українську літературу представляє плеяда жінок-белетристок, які не просто доповнювали літературний процес, але й визначали перспективи та головні тенденції письменства. Відтак ключовою постаттю в мистецтві слова кінця XIX – початку XX ст. є О. Кобилянська, письменниця, яка вплинула на новітні течії нашої літератури.

В умовах сучасного розвитку суспільства важливим є дослідження творчості О. Кобилянської у площині феміністичного руху. Погляди діячки щодо питання жіночої емансипації привертають до себе увагу дослідників, оскільки письменниця порушує ті питання, на які людство ще не знайшло однозначної відповіді й сьогодні. Дослідження типології героїнь у творах О. Кобилянської є актуальним питанням сучасної літературознавчої науки, якій присвятили свої праці Н. Білоус, С. Єфремов, С. Павличко, Т. Гундурова, В. Агеева, М. Томченко. Проте типологія образів жінок у творчості Ольги Кобилянської залишається частково вивченою, що й зумовлює **актуальність** нашої статті.

Письменники XX століття органічно вбудували міфологію в художню систему своїх творів, зберігаючи початкове значення й доповнюючи її новим змістом. Це дало змогу передати глибину зображуваного за допомогою

міфологічних паралелей та порівнянь. Відтак, у своїй творчості Ольга Кобилянська звернулася до трансформації античного міфу про Ніобу.

К. Семенюк у статті «Роль міфу в творчості О. Кобилянської» розкриває особливості переосмислення міфологічного сюжету в творчості Ольги Кобилянської «Письменниця творить авторський неоміф. Опрацьовуючи міфологічний сюжет вона немов відтворює своєрідний «код», підсвідомо залучаючи у твір різнопланові міфологічні структури, що надають тому чи іншому образу всеосяжності» [9, с. 39].

Дослідниця Т. Гундорова робить висновок, що творчість О. Кобилянської синтезувала два важливих чинники ранньомодерністської естетики: індивідуалізм і метерлінківський символізм та містицизм [4, с. 89].

За грецькою міфологією, Ніоба – дочка Тантала; вона мала чотирнадцять дітей і насміхалася над богинею Лето, яка народила лише одну доньку й одного сина. Власною пихою Ніоба занастала долі своїх чад, за що була перетворена Зевсом на скелю, яка виливала сльози на вершині гори Сипіл. Її образ став символом зверхності, зарозумілості й пихатості, що карається тягарем нестерпного страждання.

Таким символом матері-страдниці в новелі О. Кобилянської «Ніоба» виступає Анна Янович – дружина й матір дванадцятьох дітей, які були знищені життєвими обставинами. Мати у всьому звинувачує долю, спираючись на її нещасливі випадковості: *«Але вона знала вже давно, що це була ніяка «кара господня», лиш гра долі, що на ній відбилася»* [6, с. 29].

Старшу доньку Марію Анна вважала єдиною дитиною, яка померла щасливою. Це щастя жінка вбачала в тому, що Марія вийшла заміж за забезпеченого чоловіка, який *«кликав її пестливо до себе, кидаючи, мов м'ячем, грішми до неї»* [6, с. 71] та якого ще й кохала. Смерть дочки

жінка пояснює законами долі: *«Пам'ятай, сину, де чоловік добрий, там жінка лиха, а де жінка добра, там чоловік лихий, а де обоє добрі, там одно вмирає»* [6, с. 71]. Цими словами авторка узагальнює філософію жінки-страдниці, у свідомості якої закладено переконання, що людина не може бути щасливою: у будь-якому випадку на неї чекає або нещасне існування, або рання загибель.

Дотримуючись встановлених суспільством моральних цінностей, молодша донька Яновичів Лідка доглядає за хворим батьком й опікується напівосиротілими дітьми своєї старшої сестри. Дівчина вирішує вийти заміж за чоловіка покійної Марії, виправдовуючи ці дії добрими намірами допомогти у вихованні дітей.

На цьому етапі авторка вирішує зіштовхнути Лідку із суперницею – наймолодшою сестрою Оленою. О. Кобилянська створює, на перший погляд, комічну ситуацію, яка потім перетворюється на родинну трагедію: потрапивши під владу почуття, і Ліда, і її мати стають незрячими, а тому нездатними розгледіти життєвий урок. Карму, яка досягає їх за власні вчинки, вони розглядають як фатум долі, низку випадковостей.

По-іншому письменниця вибудувала образ ще однієї доньки Яновичів – Зоні. Ця дівчина вивчала іноземні мови, читала зарубіжну літературу й полюбляла знаходитися наодинці, від чого справді отримувала задоволення: *«Не знавала ніколи нудьги і не боялася самоти, як деякі з моїх ровесниць та інших знайомих. Навпаки. Я любила самоту, мамо»* [6, с. 127]. Важливу роль у вихованні Зоні відіграв її дядько, який не тільки навчав її науці, але й прагнув, щоб дівчина виросла пристосованою до життя. Будучи прогресивною людиною, він *«взагалі надавав впливові мистецтва й літератури великої й благородної сили на виховання людства, особливо ж на жіночу вдачу»* [6, с. 127].

Змальовуючи цей тип інтелігентної жінки, письменниця відхиляється від його стандарту й додає до образу особливий недолік: *«Я простого народу не любила ніколи... А тільки я жахаюся перед тим, що це є неестетичного в простому народі, і не можу перемогти себе, щоб з ним брататися, як це чинить багато наших інтелігентних жінок і мужчин»* [6, с. 130]. Відтак, О. Кобилянська не ідеалізує героїню, та все ж зм'якшує її характер розумінням того, що дівчина чинить неправильно. Аналізуючи своє життя, вона усвідомлює, що є особливою. На цьому етапі варто зіставити її характер із матір'ю, яка зовсім інакше оцінює ситуацію: *«А вважати себе за щось незвичайне, неначе за яку тропичну рослину – від цього я остерігаю тебе»* [6, с. 132].

Проте більш контрастно образ Зоні виглядає в порівнянні з її обранцем Олексою. Відтак, ним, чоловіком *«саме для життя придатним»* [6, с. 141], дівчина оцінюється як *«поверховна панна»* [6, с. 138] – тобто та, яка має поверхневу вдачу. Авторка знайомить читача із розумним, виваженим чоловіком, який хоче кращого життя для свого народу й відкрито засуджує Зоню за її пасивність і відстороненість від народної справи. Та насправді за обличчям честі й порядності, за гучними промовами, за вдаваною рішучістю Олекси ховається боягузтво, яке усвідомлює лише героїня: *«О, ти один – не пішов би за ними в воду, Олексо!... Хоча й який ти собі там відважний та безстрашний, але цього ти, певне, не зробив би! До такого вчинку була б вже скоріше я здібна!»* [6, с. 151].

Навіть у своєї матері дівчина не знаходить підтримки: *«Те, що ти називаєш в нього та в інших «кінським копитом прози», це з твого боку лише пуста уява й химери, а по правді, ніщо інше, як твердий світогляд, котрого тобі бракує»* [6, с. 141]. Мислячи усталено та патріархально, жінка наказує доньці йти за чоловіком, мов за учителем: *«Його воля нехай буде й твоя воля»* [6, с. 142],

заперечуючи право на самопізнання й усвідомлення власного «Я».

Важливою деталлю у творі є те, що цей щоденник Анна читає своєму внукові. Тут читач може прослідкувати паралель між старенькою та хлопцем – обидва герої є незрячими, але трагедія Анни полягає в тому, що будучи фізично здоровою, вона насправді виявляється сліпою до почуттів своєї дитини; хлопчик, маючи вади зору, «бачить» справжню проблему Зоні: *«Ви бачите якесь нещастя коло її істоти, а я відчуваю, що її тільки не розуміють звичайні люди»* [6, с. 154].

Варто зазначити, що, розповідаючи про Зоню, авторка використовує щоденникову форму оповіді: роздуми, почуття, описи життєвих подій дівчина фіксує в щоденнику. Таким чином, белетристка досягає об'єктивності розповіді: читач сприймає образ героїні не через призму авторської оцінки чи інших героїв, а «прямим шляхом» від Зоні, маючи змогу сприймати дівчину безпосередньо.

Яскраву палітру характерів новели доповнює фрагментарний, але глибокий жіночий образ своячки Руди, родички дружини Йосипа. Вона не заперечує сталий порядок речей в сім'ї, де чоловік повинен бути головою, але водночас виголошує прогресивну ідею про те, що жінка має право першою зізнатися у власних почуттях до чоловіка. Письменниця змалювала тип жінки, не прив'язаної до ідеї гордості, переконаної в тому, що такий вчинок не принижує честь дівчини. Цю ідею вона озвучує Йосипові, таким чином зізнаючись йому у власних почуттях, але він, хоч і діючи наперекір батькам, все ж зберігає у своїй свідомості вивернені патріархальні переконання щодо устрою суспільства. Відтак, чоловік поділяє жінок на «великих, значних» і «звичайних же смертельних», даючи першим право на вираження власних почуттів й заперечуючи цю можливість для останніх: *«Великим, значним жінкам, це, що правда, сказати-б минається безкарно. Вони це нам, як*

*історія іноді учить доводили... Для звичайних же смертельних воно, справді, ліпше так, як тепер буває» [6, с. 47].*

Особливістю твору є те, що всі події супроводжуються смертю. Але авторка відхиляється від традиційної героїчної загибелі, позбавляючи величі трагедію. Родина Яновичів – це мікросвіт, який уособлює в собі загальну тенденцію розвитку людства: подібно всім дітям із сім'ї, які ніби справді мали *«дар калічити свою долю власними руками»* [6, с. 149], суспільство також власноруч визначає свій шлях до прогресу чи розпаду.

В образі однієї родини Ольга Кобилянська розкрила сутність людського існування. І хоч усіх героїв новели спіткала духовна або ж фізична загибель, проте автор доводить нам, що доля людини не визначається ланцюгом життєвих випадковостей, а залежить від її власного вибору.

### Література

1. Агеєва В. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2003. 318 с.
2. Білоус Н. Феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської // Українська мова і література в школі. 1999. № 1. С. 36 – 38.
3. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 273 с.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
5. Єфремов С. Про відношення до творчості О. Кобилянської. // Літ. Україна. 1999. 18 берез. (№ 10–11). С. 8–9.
6. Кобилянська О. Ніоба : новела. Ред. та вступ. ст. А. Ніковського. Київ : Сяйво, 1927.

7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія]. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

8. Семененко Л. Концепт заміжжя / одруження у творах Ольги Кобилянської. Філологічні студії. 2012. Вип. 7. Ч. 2. С. 236 – 246.

9. Семенюк К. Роль міфу в творчості О. Кобилянської. Філософія міфу. Класичний та сучасний підходи. Мат. міжнарод. наук. конф. Київ, 2003. С. 38–40.

10. Томченко М. Становлення феміністичної критики в Україні та світоглядна еволюція Н. Зборовської // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2013. № 3. С. 176 – 180. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_fi\\_2013\\_3\\_38](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2013_3_38).

**Гарник Діана** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза кінця XIX – початку XX ст.

*Ганна Мельник*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ТЕМИ ПРИРОДИ Й ЛЮДИНИ У ТВОРАХ МАЛОЇ ПРОЗИ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Ольга Кобилянська увійшла в українську літературу насамперед як виразниця прагнень інтелігенції, зокрема освіченого й прогресивного жіноцтва. Широка описовість у її творчості замінюється глибоким психологізмом, епічність поступається витонченому ліризму та сповідальним інтонаціям, реалістичні картини природно поєднуються з романтично забарвленими. Однак однією із наскрізних тем



творчості О. Кобилянської стає проблема господарювання людини на землі, її ставлення до навколишнього середовища, а також етично-моральні колізії, що виникають під час цього протистояння. Пейзаж перестає бути лише другорядним тлом подій. Він персоніфікується і виходить на перший план. Частково вивченими залишаються художньо-стильові доміанти зображення глибинних взаємин природи й людини, особливостей їхнього співіснування у творах малої прози О. Кобилянської, що й зумовило **актуальність** нашої статті.

Увесь біль і позиція письменниці виразно виявилися в новелі «Битва», яку вважають шедевром пейзажної лірики й відносять до «найкращих екодискурсивних творів української прози кінця ХІХ – початку ХХ століття» [8, с. 54]. На думку дослідників, поштовхом до написання твору стали пережиті враження від вирубки карпатських лісів, про що авторка згадує в автобіографії: «...це – «Битва», котру бачила я власними очима, перебувала більше як день в лісах, де зрубували ліс і де мала нагоду бачити боротьбу робітників з столітніми великанами, соснами та смереками, й подивляла фізичну силу і спритність одних та опір і маєстат природи з другої сторони...» [5, с. 98]. За словами Д. Павличка, у тотальному вирубуванні лісу, здійсненого найманцями-чужинцями, О. Кобилянська також помітила «трагедію української землі, на яку дивилися захланними очима державні і монополістичні імперії» [6, с. 259]. Письменниця вболіває над бездумним і драматичним винищенням карпатського пралісу, над екологічною кризою, що охопила край, над байдужістю людини та нераціональністю використання ресурсів матері-природи. Промовистими є слова робітника Клевети: *«Вже будують і в другу сторону звідси залізну дорогу; чую – ліси продано далі на нових десять років ! Так, ще «лиш десять років», а відтак – знов на десять років, і пропав маєток нашого краю!... Проклята правда!...»* [4, с. 92].

Особливістю новели є те, що природа в ній – це не допоміжний елемент, не тло події, не складник сюжету, а головний герой твору [2, с. 182]. О. Кобилянська описує життєвий цикл карпатського лісу, порушений варварським втручанням людини. В експозиції письменниця знайомить читача із місцевістю, де розгортатимуться трагічні події: *«В околиці Руської Молдавиці зійшлися два пасма рівнобіжних гір так близько з собою, що долина, яка їх ділила від себе, могла бути вигідним місцем ігри хіба лиш для бутного потоку... Не було тут видно ніякої дороги, ніякої стежки, ніякого найменшого сліду людського життя»* [4, с. 79]. Неможливо визначити і вік дерев, оскільки вони народжуються та вмирають без свідків, усюди панує «таємна тиша», яку не порушує навіть поодинокий спів птахів.

Ідилічний опис завершується, коли «свист локомотива розтяв пораз перший воздух схованої між гірськими стінами долини». О. Кобилянська майстерно використовує прийом персоніфікації, зображуючи гірські дерева, як живих людей, що наділені здатністю мислити й аналізувати, відчувати сум і страх, страждати, спостерігати й боротися за своє життя. Коли ворожа сокира вдарила першу стару смереку, вона здригнулася, бо відколи жила, «не чула ще на собі топора». Інші дерева, як люди, співстраждали з нею: «всі дерева здержали віддих». Навіть зовнішньо смереки в новелі схожі на людей, вони «діставали в голову і в ноги» удари сокирами, з них витікала кров.

Письменниця вивищила природу у своїй моральній перевазі над найманцями, цими представниками людського роду, які пробували зруйнувати віковічні основи буття і гармонії [8, с. 54]. Розпочинається смертельна й одчайдушна битва між силами природи та людиною. Увесь ліс та його мешканці намагаються відбити напад ворога: «кремениста земля роздроблювалась під їхніми ногами, і вони ранили собі руки», «гидкі комахи розбігалися їм по

руках», «гадя розсичалося на них», «павуки почіпляли від дерева до дерева сіті». Надто нерівними були сили природи й сили жадібних людей, які по-загарбницьки вдерлися на територію столітнього лісу й почали нищення. Хоч битва між лісорубами й лісом важка, але заради заробітку люди спроможні на все: *«Відтак сильні руки, погорджаючи всяким небезпеченством і перепонами, котили тяжких великанів. З глухими, рівночасно видаваними окликами, що мали додавати відваги, а пригадували скорше окрики диких птахів, чим гармонійні людські звуки, сповняли наємники сю працю, під час коли з їх чола лявся струями піт, а з поранених рук текла кров»* [4, с. 87].

Хоч ліс і програє в кривавій боротьбі з промисловою фірмою, проте не втрачає своєї могутності й краси: *«Страх, що вони могли б завтра перестати жити, збудив у них жадання показатися в останній раз один другому в повній красі. Завтра, може, будуть уже потолочені, їх корони поламани і обдерті з листя. Завтра, може, не буде вже ніхто знати, що вони були... і що були – гарні! ...Сміх самого здорового життя, змішаний з важкими сльозами жалю, пробивався силоміць крізь усе, а якась туга лагідна, мов оксамитовий плащ, лежала на всім і викликувала щораз більше бажань і любов до життя»* [4, с. 85]. Письменниця вірить, що ця битва буде виграна, а цивілізований світ ще отримає розплату за своє прагнення наживи, але про це поки що здогадуються лише мешканці гір.

Боротьбу між природними пориваннями людини й прийнятою суспільством поведінкою, що диктує свої правила, спостерігаємо в новелі «Природа». Аналізуючи образи багатого гуцула й міської панночки, В. Пасічний зазначає, що обидва образи розкриваються в площині: суспільство-особа-природа. Але розгортання образів неоднакове. Якщо в життя панночки природні поривання вклинюються ззовні несподіваними дисонансами, то у гуцула природні потяги, природні вчинки, відповідне світорозуміння становить суть його життя. Умовності

«цивілізованого» суспільства для нього незрозумілі і ненормальні [7, с. 113].

У зачарованості природою також розкривається небуденна вдача героїні такою ж самою мірою, як і в її захопленні Шевченком і Толстим («*Толстой був її богом, Шевченка знала напам'ять*» [4, с. 5]). Дівчина росла й формувалася, ніби кімнатна рослина, мріючи про щось більше, як супокій розпещеного життя, марячи про щастя. Це щось вона намагалася віднайти в лісі, в якому розглядала між вершками дерев небо, пильнувала за польотом орла, прислухалась до шуму води, що нагадував напівтихий сміх, а шум лісу був схожий на шум морських хвиль. Вона мріяла побачити хоч раз море: у бурю, або коли сходить сонце, або в місячну ніч. Ліс давав їй таке відчуття краси, але втамувати його не міг. Тому при знайомстві з хлопцем-гуцулом, вона зізнається: «*я така, що не має щастя...*» [4, с. 17]. А в ліс ходить, бо в ньому «*не видить того, що звичайно видить*» [4, с. 18].

Краса лісу манить головну героїню новели до себе, стає проекцією її душі. Недарма найбільше їй подобався ліс у вересні: «*коли в лісі тихо-тихо... Потоки дзюрчать поважно і швидко, і вода їх холодна, а над їх берегами не цвітуть уже цвіти*» [4, с. 8].

У новелі О. Кобилянської природа є органічним світом людини. Вона виступає дійовою особою психологічного ряду, яка співпереживає найтонші порухи душевного стану героїв. На думку І. Денисюка, пейзаж у творі є чинником психологічної характеристики, способом розкриття «культури душі». Однак далі мотив «природи» поглиблюється. Серед п'янкої декорації гірських диких пейзажів «вибухає природа» героїні. Вирішується проблема можливості й неможливості жити згідно із законами природи [2, с. 180].

Змальовуючи зустріч дівчини й хлопця посеред пишної карпатської природи, О. Кобилянська порушила головну проблему новели – відмінність між людьми, що

зумовлена особливостями й різницею виховання міської багачки й сина диких гір. Він – син природи, що *«привик був із дитинства до пишного виду гір, знав ясні, мов день, тихі мовчазні літні ночі, бо не одну не спав, стережучи коней»* [4, с. 26] і що переконаний, *«яким кого бог сотворив такий він і є, яка в кого доля, так і живеться, а як вийде чоловікові час, то вмирає»* [4, с. 14]. Дівчина ж відчуває, що парубок ніколи не зрозуміє тих, хто живе «вверху», тому що його *«гадки – серце, їх гадки – голова»* [4, с. 13]. За словами О. Кардашук, ліс мислить «серцем», місто – «головою» (по закону). Ліс тихий, гордий, одностайний, а долина – це «меланхолія всього готового, що на всьому витискує свою печать» [3, с. 324].

Т. Гундорова, порівнюючи ситуацію в «Природі» з театральною виставою, говорить, що «гуцул, який уособлює природу та виконує роль хору й сатира, і «вона», що є водночас актором, глядачем і автором, з'єднуються в оргіастичному упокоренні позірно інакших світів – природного і культурного» [1, с. 38].

У новелі «Природа» О. Кобилянська поетизує цей миттєвий вияв щирих людських почуттів, що йдуть у гармонії з природою, який міг би закінчитися чимось більшим, ніж однією зустріччю. Але в суспільстві з його кастовими пересудами цей зв'язок неможливий [2, с. 181].

Природу як окрему сутність також зображено в новелі «Жебрачка». Зокрема, на початку твору пейзаж допомагає відтворити душевний стан героя. Уже перший уривок демонструє читачеві внутрішній спокій на тлі могутності природи Карпат: *«Великанська, на піраміду подобаюча, густо залісена гора вносила під небозвід. Біля неї темний вузький яр різнородно формованих, залісених гір і скель»* [4, с. 29]. Ліс постає перед головним героєм як живий організм, зелень якого ще ніколи не видавалася такою «живою, інтенсивною», а «безперервний шум соснових лісів» нагадує йому «море й повно сонця». Споглядаючи за вікном своєї кімнати довкілля, тонути в

цьому ідилічному пейзажі, не в змозі відвернути погляд від природи, оповідач роздумує про те, що щасливий той, хто може розуміти її.

Сюжет твору – відтворення душевного стану оповідача в один день місяця червня, а точніше – від ранку до полудня [3, с. 325]. У своєму просторі кімнатної тиші головний герой хоче написати якесь оповідання. Використовуючи прийом безперервного внутрішнього монологу, О. Кобилянська репрезентує внутрішній світ оповідача. Його рефлексії, переживання й враження створюють образ людини із тонким світосприйняттям, яка чуйна до чужого горя, людини-митця.

Однак спокій чоловіка порушує жебрачка, що сидить недалеко від будинку й просить милостиню в перехожих. Виписуючи образ жінки на початку твору, письменниця не вдається до розлогіх портретних характеристик з детальним описом зовнішності, а лише зосереджує увагу на тому, що *«...вона не жебрає, як се чинять люди сього роду їм уже властивим способом. Вона й не співає... Вона скавулить»* [4, с. 29].

За законами модернізму спостерігаємо глибокий психологізм та боротьбу героя з власним «Я», який, з одного боку, відчуває *«таке скавуління цілим тілом від стоп до голови»*, а з іншого – *«старається не звертати на се уваги і ... бути ніби глухим»* [4, с. 30]. В цьому епізоді авторка використовує прийом повторення, акцентуючи увагу на проханні жебрачки, що градаційно зростає: *«Змилуйтеся над нещасливою, а Бог заплатить вам!»* [4, с. 30].

Лише тоді, коли головний герой не в силах стерпіти це нескінченне скавуління, що *«може чоловіка довести до божевільства»*, він йде до жінки з бажанням шпурнути «їй грошей, щоб мовчала, або щоб винеслась звідси, або щоб просила хоч жебрацьким тоном» і дізнається, що жебрачка ніколи не зможе побачити палючого сонця й зелені

навкруги, адже вона сліпа: *«Довгі чорні шовкові вії закривають очі»* [4, с. 31].

На думку жебрачки, яка сидить тут «від самого сходу сонця, котрого не бачить і не побачить вже ніколи», чоловік перший, хто змилосердився над нею. Однак «гидке чувство», що заволоділо героєм після її слів, є відображенням його совісті, його відрази до самого себе, тому що він такий самий, як і сотня інших перехожих, він байдужий до чужого горя. Тож у новелі «Жебрачка» письменниця майстерно використовує прийом контрасту, протиставляючи красу сонячного літнього дня суворим, часом навіть бридким реаліям життя: *«Я відчував сю препишну красу природи кожним нервом; її її очима, упивавсь її існуванням... Воно взялося на мене, впилося в мене, а я вслухався з нервозністю, ба з охотою, в те скавуління»* [4, с. 29-30].

Отже, у новелах О. Кобилянська зображує нерозривний зв'язок людини з природою, боротьбу між природними пориваннями й прийнятою суспільством поведінкою, порушує одвічну проблему нераціональності й варварського споживання природних ресурсів. Письменниця, змальовуючи природну сферу в різних її виявах, станах, вдаючись до метафор та символів, передає її самобутність та недоторканість.

### Література

1. Гундорова Т. *Femina melancholica* : Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської : монографія. Київ : Критика, 2002. 272 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. 280 с.
3. Кардашук О. Образ лісу в новелах Ольги Кобилянської // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова : зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 7. Серія 10 : Проблеми граматики та лексикології української мови. С. 322–325.

4. Кобилянська О. Оповідання : для серед. та ст. шк. віку / упорядкув. та навч.-метод. матеріали О. Шевченко; передм. Т. Щегельської. Київ : Національний книжковий проект, 2011. 208 с.

5. Кобилянська О. Слова зворушливого серця : Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Упоряд., передм. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1982. 359 с.

6. Павличко Д. Туга і непокора. Літературознавство. Критика : у 2 т. Київ : Основи, 2007. Т. 1. 566 с.

7. Пасічний В. Жанрові особливості малої прози ранньої Ольги Кобилянської. Вінницьке книжково-газетне вид-во, 1963. С. 110–128.

8. Ткачук М. Людина і природа в українській літературі крізь призму екокритики // Дивослово. 2011. № 6. С. 52–56.

**Мельник Ганна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза межі XIX–XX ст.

*Діана Кишук*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ**

Сама історична доба кінця XIX ст. в Україні забезпечила унікальне поєднання різновекторних тенденцій. Цей час можна впевнено назвати періодом напруженого пошуку – своїх витоків, власної держави і самого себе, проте й періодом «розщеплення» особистості як творчої



одиниці, знайдення внутрішніх та психологічних чинників, які зумовлювали певні драматичні суперечності. Тож у творчості майстрів цього періоду відчувається безумовний тиск суспільних чинників, а також ця творчість робить акцент на проблемах людського ества, морально-етичного вибору, двійництва, межового досвіду, екзистенційної ситуації, підсвідомого та ін. Зазначена проблематика з особливою силою та напруженістю проявилась у жіночій прозі другої половини XIX ст.

Ситуація загострення і кризи також зумовила травматичний розвиток жіночої ідентичності, тому що обставини гендерної нерівності й утисків часто ставили жінку в складну ситуацію, змушуючи її згладжувати природні психофізіологічні особливості, які за вільних умов саморозвитку були доволі продуктивними в культурі. Розвивався своєрідний комплекс, коли жінка бажала відмовитись від власної ідентичності та уподібнитись чоловікові.

Термін «жіноча література» та споріднені з ним терміни «жіноча проза», «жіноча поезія» і «жіноче письмо» є досить проблематичними. Основною причиною неприйняття терміна «жіноча проза» насамперед є традиційно закріплене в патріархальній культурі значення «жіночості» як «меншовартості». Вказуючи на особливості жіночої літератури та визначаючи її відмінність від феміністичної, слід згадати термін «жіноче письмо» («*feminine ecriture*»), який запровадила у свій час Г. Сіксу, французька письменниця і теоретик фемінізму [2, с. 4].

У всі часи жіноча проза прагнула артикулювати в культурі світ жіночої суб'єктивності. Найчастіше жінки-прозаїки звертались до особистого, прочитавши текст свого власного життя і давши відповідь на питання: «Ким (чим) є жінка? Яка її сутність? Яке її буття?». Стаття при цьому піддавалась концептуалізації, а образи героїнь ставали виявленнями концепції особистості жінки. Тож концепція особистості жінки в «жіночій літературі» – це художня

інтерпретація письменником жіночої суб'єктивності в образі жінки, а її гендерна ідентичність при цьому проблематизується.

XIX ст. вважається «жіночим ренесансом», адже чимало письменниць заявили про себе як митці та громадські діячки, які розвивали національну ідею, виховували національну самосвідомість, брали активну участь у формуванні держави та нації. Письменниці того часу по-різному розкривали теми гендерно-феміністичного, морально-етичного, соціально-психологічного, екзистенційно-філософського, мистецького та історико-національного спрямування, але по-жіночому засвідчували відмінність й винятковість жіночого погляду на життєві проблеми та їх розв'язання [8, с. 99].

Жіноча творчість XIX ст. базується на потужній літературній традиції, яскравими представниками якої є Марко Вовчок, Ганна Барвінок, Олена Пчілка, Н. Кобринська, Леся Українка, О. Кобилянська, К. Гриневичева та ін. Прогресуванню тогочасного українського феміністичного дискурсу значною мірою сприяло відмінне від західноєвропейського становище української жінки. Емансипації жінки вдалось вивільнити енергію, яка протягом XX ст. зуміла створити феномен жіночої творчості. Леся Українка так зване «жіноче питання» розглядала в аспекті франкового радикалізму, однак певний скептицизм щодо фемінізму пояснюється її переконанням, що проблеми жінок не можуть бути вирішені відокремлено від загально-суспільних.

У результаті впливу європейської культури О. Кобилянська пройшла шлях від неоромантизму до експресіонізму. Особливу роль у цьому відіграло захоплення ідеями Ф. Ніцше, з якими окремі сучасні літературознавці пов'язують формування українського модерну. Для письменниці вони були особливо близькими, оскільки головним об'єктом її дослідження було людське ество із загостреним відчуттям прекрасного і потворного.

О. Кобилянська виявила високу художню майстерність і в малих оповідних жанрах, і в широких повістевих формах. Проза письменниці в її кращих зразках є високоінтелектуальною, в ній відбилися ідейні та художні пошуки світової літератури, складовою частиною якої є українська література [3, с. 6].

Безперечною заслугою О. Кобилянської є те, що вона однією з перших в українській літературі змалювала образи жінок-інтелігенток, яким притаманні вищі духовні інтереси, прагнення вирватись із тенет буденщини і духовного рабства. Звеличуючи людину, зокрема жінку, показуючи її високі духовні поривання, письменниця утверджувала передові погляди на життя. Загалом О. Кобилянська, будучи представницею нової генерації, зробила спробу зруйнувати панівну ідеологію в сфері культури. Завдяки її літературній діяльності в українську літературу потрапили такі форми і структури європейського творчого досвіду, як інтелектуальна, індивідуальна та культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму, символізм та елементи психоаналізу [3, с. 8].

Творчість Н. Кобринської представлена реалістичними оповіданнями та новелами («Дух часу», «Ядзя і Катруся», «Задля кусника хліба», «Виборець» та ін.). Проза письменниці демонструє звернення до глибинного зондажу психології персонажів, фіксації найбільш тонких вражень та переживань особистості, нахил до філософічності, фольклоризму та міфологізму, відчуття трагізму існування людської душі (новели та ескізи «Омен», «Психограми», «У вирі», «Очі», «Засуд», «Під кінець життя», «Du bist die Ruhe» та ін.).

Є. Ярошинська як прозаїк мала власне коло улюблених тем і важливих суспільно-політичних проблем, власний спосіб спостереження за явищами дійсності, критерії відбору матеріалу і власну манеру художнього вираження думки, а також образного живопису словом. Звертання до морально-етичної проблематики значною

мірою розширило і поглибило філософський струмін повістей Є. Ярошинської. Філософсько-естетичний компонент світогляду письменниці, який живився знанням світової художньої практики і народної творчості, став найбільш органічним для її творчого методу. Людинолюбство та життєлюбство заклали фундамент для її світобачення, на якому лежала глибока печать народного духу. Особлива заслуга Є. Ярошинської не тільки в тому, що вона освітила своїм талантом буковинську душу, показавши «вершини й безодні» її почувань, але й у тому, що її невіддільне від народу слово стало вагомим набутком української літератури.

Піднесення духовної і суспільної активності жіноцтва кінця XIX ст. підготувало майбутній державотворчий потенціал, що був повною мірою реалізований у добу національно-визвольної боротьби українського народу за свою державність. Виникнення в контексті української літератури фемінного та феміністичного аспектів зумовило модернізацію української культури та її руху до європейських культурних широт. Завдяки діяльності згадуваних письменниць в українську літературу проникли такі форми і структури європейського творчого досвіду, як інтелектуальна, індивідуальна та культурна рефлексії, міфологічні форми неофольклоризму, символізм і елементи психоаналізу.

### **Література**

1. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
2. Агєєва В. Казка про нежіночий простір : Література плюс, 2000. №1. С.4–5.
3. Бабишкін О. Творчість Ольги Кобилянської : Літературно-критичний нарис : О. Кобилянська. Твори : в 3-х т. Київ : Держлітвидав, 1956. Т. I. : 1887–1990. С.5–64

4. Баранова Б. Наталія Кобринська – і український рух жіночий: Український голос, 1926. № 18. 2 травня.
5. Богачевська-Хом'як М. Білим по білому : Жінки в громадському житті України, 1984–1939. Київ : Либідь, 1995. 424 с.
6. Грушевський М. Наталія Кобринська : Літературно-науковий вістник, 1900. Т. 9. Кн. 1. С. 1–24.
7. Євшан М. Ольга Кобилянська : Критика; Літературознавство; Естетика. Київ : Основи, 1998. С. 199–205.
8. Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії : Філософська думка, 1998. № 2. С. 98–119.
9. Жовтуля І. Від літератури до фемінізму : Сучасність, 2002. № 11. С. 84–89.

**Кишук Діана** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська жіноча проза II половини XIX століття.

*Дарія Мазуркевич*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **МЕТАФОРА У НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ЯК АБСТРАКТНИЙ МИСЛЕННЄВИЙ КОМПЛЕКС**

Якщо розглядати особливості української прози, то можна з певністю засвідчити неабияку метафоричність новелістики лідера «Покутської трійці» Василя Стефаника. Отже, **мета** нашого дослідження роботи – кваліфікувати метафору як особливий абстрактний комплекс у новелах Василя Стефаника. **Предмет** дослідження – метафора в її

структурному аспекті, **об'єкт** дослідження – різновиди метафори в новелах Василя Стефаника. Процес філологічного наукового осмислення метафори відбувався не ізольовано від філософії. Взагалі в європейській, в американській та в вітчизняній науці довгий час існували різні, діаметрально протилежні лінгвофілософські концепції, що амплітудно можна позначити так – від повного її заперечення (Томас Гоббс, Джон Локк, Фрідріх Макс Мюллер, Бертран Рассел, Альфред Джулс Айєр) до розуміння метафори як моделі істини, а також як методу пізнання дійсності (Джордж Лакофф, Марк Джонсон, Марк Тернер, Жиль Фоконьє, Олена Кубрякова, Анатолій Баранов, та ін.). Проблему класифікації метафори та її структури розглядали вітчизняні науковці: І. Вихованець, О. Тараненко, Н. Арутюнова, В. Телія, С. Жаботинська, Л. Белехова. Системного, комплексного аналізу особливостей, різновидів метафори в новелістичній творчості Василя Стефаника немає, отже, саме це становить особливий **актуалітет**.

Метафору в новелах Василя Стефаника можна розуміти й пояснювати як перенесення концептів на назву, тобто на інший знак, як, скажімо, в єдиній новелі автора на тему еміграції «Камінний хрест», а саме на метафорі-символі камінного хреста на горбі. Суттєвим є те, що в межах цього підходу можна перевести погляд з формальних аспектів метафори на мисленнево-поняттєві, підкресливши другорядність форми, її підпорядкованість змістові. Наведемо приклад із новели «Побожна»: *«...одна мала дитину дівков, друга одовов, трета найшла собі без чоловіка – самі поредні газдині зійшлися...»* [2, с. 33]. На нашу думку, саме перенесення концепта на знак і вирізняє особливий тип метафори серед інших типів.

Виправданість функціонування метафор у тексті полягає не тільки в реалізованій цінності їхньої дії. У процесі мисленневої діяльності нерідко виникають нові елементи мови, які до певного часу не мають зв'язків з

реальністю (тут треба брати до уваги асоціації персонажів). Художнє мислення Василя Стефаника як новеліста постійно акумулює невеликі структури, в яких розширювальну функцію виконує саме процесуальна метафора: *«А як баба постарілася, а ти все молоденький, все бабі хату звеселяєш, ой дитинко божя, минув вік, як у батіг траснув!»* [2, с. 45].

Прагматика художньої метафори Василя Стефаника спрямована на продуктивне, майже раціональне оперування знаннями [3], а чи не найбільше – на впорядкування чи реформування знань персонажа, відображених у його мовленні. Ефективність метафори – в інформаційності понять, що належать до певних референтів, у стосунках між поняттями, між асоціативними комплексами. Наведемо приклад із новели «Сама замиська»: *«У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба»* [2, с. 40]. Реально метафора є спробою (чи реалізацією такої спроби) створення нової моделі специфічного авторського бачення певних реалій, а також оперування одиницями мови: *«На печі лежала Митрова мама. Дрібка жінки – завбільшки десятилітньої дитини...»* (із новели «Осінь», [2, с. 42]). При цьому конкретна спроба має певну автономність, хоча й визначається законами функціонування мовної системи, а також – що не мало важливо, інтенцією та мисленням.

Недоречно було би розглядати метафору у новелах Василя Стефаника як умовність чи ілюзію. Загалом імовірність, гіпотетичність, потенційність – найістотніші риси метафори [4]. Без них вона не стала б складним тропом, панівним у модерністській літературі й надалі – також, не вважалася б довільною мовною прикрасою. За допомогою метафори Василь Стефаник здійснив принцип вірогідного характеру теоретичного й реалістичного описів буремних подій зламу століть в баченні простих галичан. На нашу думку, метафора є виявом авторського й народного мовного мислення одночасно. Художнє мислення можна розуміти як оперування хоч і співвіднесеними, проте

нечітко визначеними одиницями. Натомість математичне, логічне, власне теоретичне мислення оперує чіткими, саме визначеними, співвіднесеними між собою одиницями.

Отже, образне мислення, тобто естетичне мислення оперує переважно якісними, а не лише кількісними (метонімія як різновид метафори) величинами [1]. Ці якісні величини функціонують як певні знаки-замінники кількості, що в певний спосіб передчувається у контексті мислення, а тому може бути лише прогнозованою з огляду на неможливість чіткого визначення. Наведемо до прикладу рядки з новели «Осінь»: *«Як баба синіла і заходилася від кашлю, то діти дивилися на бабу цікавими очима і все показували на бабу та говорили: «Аді, аді, баба вже умирють»* [2, с. 42].

Отже, метафора – не формально-стильова штука і забаганка автора, вона не має характеру довільності, оскільки базується на існуючій, а не на надуманій подібності описуваних об'єктів, що протиставляються, сусідять у просторі тексту чи порівнюються [3]. Ця існуюча подібність може ще не фіксуватися за допомогою стандартних методів наукового дослідження, але вона вже питома до передчуття чи й розуміння, використовувана в межах загальнокультурної діяльності, вона впливає на спосіб осмислення фактів (прикладом може бути новела «Пістунка» [2]).

Для розуміння природи образу та метафори у новелах Василя Стефаника для нас стали надзвичайно плідними дослідження Л. Виготського, який проаналізував особливості мислення комплексами та поняттями. Це дозволило нам зробити висновки про те, що синкретичне та комплексне мислення займають значне місце в досвіді суб'єкта, а також у житті віддзеркаленого у творі суспільства, які перебувають на низькому цивілізаційному рівні в кінці XIX – на початку XX ст., знаходяться на периферії Австро-Угорщини. Таке мислення називають міфологічним, воно є образним переважно, безпосереднім і



наочним, що демонструє, до прикладу, новела «Осінь»: «Де, де, діточки, моя смерть забула про мене» [2, с. 42].

Комплексне мислення передається метафоричним, метафоричні образи об'єднуються в комплекси – тому таке мислення є цілком природним, безумовним і метонімічним, завдяки своїй наочності, а також емпіричності мислення при утворенні комплексів. Предмети автор дійсно об'єднує в комплекси за асоціативними ознаками, разом із рештою ознак малі образи входять у нього, не абстрагуються одна від одної, стають рівними поміж собою. Наочне комплексне мислення – це, до прикладу, мислення малої дитини. У Василя Стефаника воно описане в новелі «Діточа пригода» [2].

Метафоричне мислення Василя Стефаника не хвибує довільністю чи хаотичністю тому, що в основі кожної метафори – ґрунтовна поняттєва база зі стрижневими реалістичними ознаками та психологізм зображення: «*Коби-то літо, порозходили би си по роботі, та й би не гризлиси накупі, сонечко би порозводило геть по полю. А так пекло у хаті*», що демонструє новела «Осінь», [2, с. 44]. Метафора в інструментарії новеліста має ознаки усвідомлення ієрархії стосунків та ознак, що доводить новела «Новина»: «Дівчата глемедали хліб, а він припав до землі і молився. Але щось його тягнуло все глядіти на них і гадати: «*Мерці!*»» [2, с. 46].

Найчисленнішу групу метафор у прозі Василя Стефаника становлять ті, в яких описано об'єкт, наділений властивостями іншого об'єкта, образотворчі й авторські. Окрім образотворчої (образної) функції метафора у новелах Василя Стефаника художньо відтворює й авторську оцінку подій, персонажів, характеризує внутрішній світ героїв, їхню зовнішність. Метафора також слугує засобом уникнення повтору тієї самої назви, до прикладу, у «Новині» – *діти, дівчатка, мерці* [2].

Метафора модерніста часто буває контекстуальною [3]. Отже, однією з першочергових умов творення метафори

у новелах Василя Стефаника є поява значенневої двоплановості в метафоричних словах, що становить головну мету цього художнього засобу, слугує наявністю контексту, де порушуються зв'язки метафоричного слова з іншими. До прикладу, для галицького селянина, вдівця й дітовбивці Гриця Летючого в новелі «Новина» головна християнська молитва, виписана діалектом, стала втамуванням страху й небезпеки від води, а не тільки спокутуванням гріха дітовбивства та наближення суду: *«Вступив уже у воду по кістки та й задеревів. – Мнєоца, і сина. І світого духа, амінь. Очинаш. Іжи єс на небесі і на землі...»* [2, с. 48].

Метафоричним образам у творах Василя Стефаника належить одна з провідних функцій у мові художньої прози – експресивна. На основі спостереження за малою прозою автора робимо висновок, що письменник звертається до метафори з метою створення яскравих мовних образів, що є показовим у новелі «Камінний хрест»: *«Мав у поясі хибу. Бо все ходив схилений. Як би два залізні краки стяглиши тулуб до ніг: то його вітер підвіяв»* [2, с. 54]. Кожна метафора посилює образність, навіть градаційну виразність у змісті художнього твору. При цьому індивідуально-авторські метафори характеризуються своєю одноразовістю вживання. Іноді це може бути циклічне вживання в межах одного твору, якщо метафора являє собою якийсь сталий концепт, поняття-домінанту, як, наприклад синя книжечка в новелі Василя Стефаника «Синя книжечка» [2].

Чимало вживає письменник антропоморфних метафор. Антропоморфні метафори ніби «оживляють» неживу природу: *«А ліс шумить, слова говорить: верниси, Антоне, до хати, верниси, мой!»* (цитуюмо вже згадану новелу «Синя книжечка», [2, с. 17]. Антропоморфність – загальна риса національної літератури й фольклору, тому й, знаючи це, Василь Стефаник у тропіці відображає це повною мірою. Найчастіше метафоризованими у Василя Стефаника є небо, ліс, поле, вітер, хмара, вогонь, дощ,

сонце, земля (це ключові образи-символи в системі чотирьох стихій). Наведемо приклад із новели «Виводили з села»: *«Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого»* [2, с. 18]. Основу такої метафоризації ми вбачаємо в тих змінах, яких зазнає словесний образ у певних спеціальних контекстах, зорієнтованих на повне образне вираження художнього змісту.

У творах Василя Стефаника метафоризовані слова сприймаються як семантичні неологізми, тому що вживаються локально, без повторів. Кожний несподіваний асоціативний зв'язок між різними поняттями – це справжня знахідка автора вражаючого новелістичного твору, такого, зокрема, як «Синя книжечка»: *«Туск такий пішов, що раз туск!»* [2, с. 17]. Метафора (як індивідуалізований, суб'єктивно означений троп) вимагає від автора прозового художнього твору вміння і високого естетичного чуття, а також сприймання. Звідси, на нашу думку, у творах покутянина несподівані асоціативні зв'язки: *«Лиш хочу встати, а приспа не пускає»*, що також демонструє новела «Синя книжечка» [2, с. 17].

Метафора втілює в собі додаткові потенції мовної виразності, завдяки цьому дисгармонує з мовною буденністю. Неповторна індивідуальність образів, які з'являються в метафоричних сполуках, перетворює метафоризацію на невичерпний засіб створення експресії [3], підтверджуємо це ілюстрацією з новели «Виводили з села»: *«...воліла б ті на лаву лагодити!»* [2, с. 20]. Варто також зазначити, що система мови суттєво збагачується поповненням іменниковими словосполученнями з метафоричним змістом, що ним художньо змалював Василь Стефаник об'єкти світу й природи Прикарпаття. Так би мовити, рослинні метафори створені на зорових, а також на слухових і на дотикових асоціаціях, на конкретно-чуттєвому сприйманні людиною певних явищ, реалій: *«Ліс*

*переймав голос мамин, ніс його у поле, клав на межі, аби знало, що як весна утворилася, то Миколай на нім вже не буде орати»* (ілюстрація з новели «Виводили з села» [2, с. 20]).

Використовуючи традиційного типу метафори, на нашу думку, новеліст Василь Стефаник прагнув до їх оновлення, до пошуків таких лексико-семантичних зв'язків, які би вигідно репрезентували несподіваний ракурс, спосіб бачення уже відомого, вживаного. Часто метафора новел дієслівна: «сльози пливли», «колія летіла», «горить му в руках», «б'єши головов об стіни», «світло у п'їтми потопало». Василь Стефаник використав так би мовити, астрономічні метафори зі словами: «зоря», «сонце» та з їхніми похідними й суміжними за семантикою словами, очі дітей «світилися» як зорі, «світила пускали коріння у п'їтму і не падали», «небо дрожало разом із звіздами» [2, с. 40–45]. Метафора часто слугує штриховим засобом оцінки портрета дійової особи, що є особливо виразним у новелі «Стратився»: *«Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та усміхався до свого тата»* [2, с. 23]. Окрім цього, як бачимо, метафора сама здатна творити виразний портрет. Характерологічна функція цілком природно та вельми логічно ускладнюється як оцінна функція, оскільки портретна характеристика подається автором, який не байдужий до своїх героїв (приклад – той же *Іван Дідух* із «Камінного хреста», *Переламаний*) [2].

Художнє зображення обличчя героїв може передавати різну, позитивну, нейтральну або негативну, характеристику героя, транслювати іронічне ставлення автора до своїх героїв, психологічний та фізіологічний стан героя, що демонструє новела «Катруся»: *«Сині нігті були. Як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей, дивних, блискучих. Всіма тими очима Катруся гляділа на маму і потакувала на її жалібну мову»* [2, с. 34]. Зазначимо, що прихильність читача здобувають, як

правило, ті герої, чії обличчя змальовані в естетичних, приємних асоціаціях. Як медик, автор добре знав, що вираз обличчя також може викликати симпатію, антипатію, жаль, захоплення. Письменник впливав на почуття та емоції людини й тоді, коли чільне місце в створенні художнього образу надав засобам і прийомам розумово-мовленнєвої асоціації: *«Катруся заходилася від плачу і кашляла на все поле»* [2, с. 36].

Василь Стефаник нерідко надавав перевагу не зовнішнім порівнянням й асоціативним типам, а, інтуїтивно, як медик, порівнянням прихованим, що чи не найбільше досягається влучною метафорою. До прикладу, вмираючи доньку Катерину в однойменній новелі герой назвав сином: *«Я за тебе маю у людей честь, як за хлопця, бо-с робітниця на все село. Синку, я на тебе дув, як на пінку, та й виджу, що вмреш»* [2, с. 36]. Приховані почуття діють безпосередньо й активно впливають на уяву читача – це порівняно з тими, які, здавалося б, перебувають на поверхні, адже зовнішньо цілком зримі, очевидні, читач не докладає зусиль для їх розуміння.

Отже, будь-яка піднята проблема у новелах Василя Стефаника у своєму розвитку й загостренні має супровід у формі метафоричних фігур. У ході спостереження над метафорою Василя Стефаника ми дійшли до висновку, що вона є засобом створення портретних характеристик, порівнянь та означень, спрямовуючи тенденцію до оригінальності й неповторності авторського стилю, позначаючи відхід від надуживання певними образними комплексами й анулює надмір фольклоризації, відвертає увагу від традиційного вживання слова, забезпечуючи увагу до новаторства й розвиваючи виразність думки, відсвіжуючи мову.

## Література

1. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи. Мюнхен-Київ, 1995. С. 149–156.
2. Стефанік В. Моє слово. Новели та оповідання. Київ : Веселка, 1991. 190 с.
3. Человек и его символы / К. Г. Юнг, М. Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе / под общ. редакцией С. Сиренко. Москва : Серебряные нити, 1997. 167 с. URL : <http://psy-creation.pp.net.ua/load/19-1-0-41>
4. Якименська П. Архетипи мислення українського селянства. URL : <http://www.stattionline.org.ua/histori/114/21658-arxetipi-mislennya-ukra%D1%97nskogo-selyanstva.html>

**Мазуркевич Дарія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** історія модерністської української літератури.

*Оксана Сліпко*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

### **«КАМІННИЙ ГОСПОДАР» ЯК ОБРОБКА КЛАСИЧНОЇ ІСТОРІЇ ЗІ ЗМІЩЕНИМИ АКЦЕНТАМИ В ХАРАКТЕРИСТИКАХ ОБРАЗІВ**

Леся Українка завдяки своїй Сізіфовій праці збагатила і прикрасила українську літературу не тільки своєю лірикою, але й драматичними творами, в яких висвітлюються політичні, соціально-психологічні та філософсько-моральні проблеми. Леся Українка з неабияким ентузіазмом взялася до обробки світового сюжету: у статі «Досвітні вогні української літератури

(драма – обробка Лесі Українки «Камінний Господар»)) О. Новобранець зазначає: «Леся Українка задовго до Б. Брехта розкрила природу драматургії обробок, теоретично обґрунтувала її внутрішні процеси та закони (якщо й не в окремих наукових працях, то в епістолярному жанрі) й практично збагатила цю форму специфічного літературного буття» [4].

Леся Українка затвердила, що у драмі-обробці визначається не лише характер проблем, властивий якомусь конкретному часові (вони з однаковою напруженістю стояли перед сучасниками авторки «Камінного господаря»), а насамперед – перед особистістю письменника, який, зважуючи ті проблеми своїм світорозумінням, виділяє найсуттєвіші з них і має мужність силою свого таланту і усім багатством художнього матеріалу творчо виразити власне відношення до тих проблем. Зміст драми-обробки «Камінний господар», її «стилістично позиційну оригінальність та особливості поетики» [4] Леся Українка з'ясувала так: «Щоб зробити її короткою (вона була чи не вдвічі довшою, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної млявості та розволікlostі, уняти сюжет в короткі енергичні риси, дати йому щось «камінного» [2, с. 343]

Для драматургії обробок характерна певна руйнація сюжету-основи і тут можемо також окреслити систему матеріальних цінностей. Метою цієї руйнації є створення нової художньої реальності, що, власне, і вдалося відтворити Лесі Українці, таким чином вона виразила власні погляди на головні проблеми, закріпивши свої ідеали.

О. Новобранець вважає, що «трансформуючи традиційний сюжет, точніше, його зовнішню традиційну канву, Леся Українка змінює разом із тим соціально-побутове та морально-етичне спрямування всіх образів і функціонально переорієнтовує основні сюжетні колізії (Дон Жуан – Анна, Командор – Дон Жуан, Дон Жуан – Долорес);

за уподобанням обирає жанр обробки («знов-таки драма»), даючи йому нетрадиційну назву, що відповідає суті задуму» [4]. Саме образ Командора набуває ключового, центрального значення в обробці. Леся Українка уже в назві самої драми виділила його роль та місце в образно-художній системі твору «назвала свою обробку нетрадиційно – «Камінний господар» (не гість, а господар), повернувши увагу до Командора як до виразника основного задуму, власного бачення філософської проблеми «свобода і влада»» [4].

Саме перші репліки і промовисто свідчать про характер Командора:

**Командор (до Анни)**

*Я волі вашої не хтів стісняти.*

**Долорес**

*Се чудно слухати, як наречений*

*Боїться положити найбільший примус*

*На ту, що хутко сам же він прив'яже*

*Ще не такими путами до себе.*

**Командор**

*Не я її в'яжу, а Бог і право.*

*Не буду я вільніший, ніж вона [2].*

Образ Командора по-своєму складний і функціонально неоднозначний, він і є сюжетно-сисловою домінантою драми-обробки. Цим образом Леся Українка хотіла зосередити увагу і на відтворенні провідних філософських проблем, і передати значні композиційні та сюжетно-стильові функції. «Завдяки образу Командора Леся Українка зуміла (як і задумала) надати сюжетові «камінного»: камінний господар стає уособленням влади, середовища, що кам'янить усе довкола: повітря, людське щастя, зрештою – саме життя» [4].

До непростих і неоднозначних героїв належать також Анна, Долорес і Дон Жуан. Важко їх назвати типовими героями з донжуаніани, адже Леся Українка надала своїм героям нові образи зі своєю психологією та з мораллю того



часу, де вже панували інші життєві принципи, цілі, суспільні відносини. Авторка об'єднала образ Анни і Дон Жуана надєгоїстичністю і прагненням до волі, які кожен із них розумів по-своєму. Недаремно Леся Українка «не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі» [2, с. 461–462]. Леся Українка «не додає й нових перемог, які поповнили б мартиролог Дон Жуана новими іменами. Залишаючи за традиційним образом дещо алюзорний характер, Леся Українка інтерпретувала його з урахуванням філософської функції твору, з урахуванням того, як цей образ сприяє урахуванню проблеми «влада і воля»» [4]. Вона висвітлила його деградацію під впливом внутрішніх та зовнішніх чинників, які спіткали Дон Жуана на шляху до омріяної влади. Л. Міщенко пише: «Протягом шести картин відбувається складний процес метаморфози. Позбавивши Дон Жуана романтичного ореолу і містичного нальоту, автор послідовно здемасковує його фальшиве волелюбство, підкреслює анархізм, безпринципність, зраду ідеалам» [3, с. 245].

Побачити цю деградацію ми можемо в одній вирішальній розмові:

### *Дон Жуан*

*От і замкнулась камінна брама!  
(Гірко, жовчно сміється).  
Як несподівано скінчилась казка!  
З принцесою і лицар у в'язниці!..*

### *Анна*

*Чи то ж кінець лихий собі дістати  
З принцесою і гордюю твердиню?  
Чого ж нам думати, що се в'язниця,  
а не гніздо – спочин орлиній парі?  
Сама звила я се гніздо на скелі,  
Труд, жах і муку, все переборола  
і звикла до своєї високості.  
Чому не жити й вам на сім верхів'ї? [2].*

Тут Анна стає подібною до Командора, також холодна, зберігає спокій та врівноваженість і навіть сама мова стає «камінною», тобто переконливою, владною, а Дон Жуан навпаки втрачає свою самовпевненість та демонстративну незалежність, дедалі більше помітна його неконтрольованість, розгубленість, навіть саркастичний сміх. Тоді саме зникає перед нами закоханий Дон Жуан, а натомість з'являється – ув'язнений. Шлях Дон Жуана на верхівку наповнений злочинами, що їх він скоює сам, або інші задля нього чи за його мовчазною згодою. Отже, Дон Жуан стає рабом, або ж заручником чужих прагнень, що призводить його втрати самоідентифікації.

Анна також зазнала поразку, намагаючись здобути владу. Вдова без будь-яких прикмет фліртування визнає себе разом з Дон Жуаном парою. Її вчинками керувало нестримне прагнення володарювати, бути вищою за когось. Дон Жуана вона вибрала не через почуття, а через те, що він був слабким, що вона могла смикати його за ниточки, немов маріонетку. Він не був Командором, який навпаки не допускав ніколи над собою ніякої зверхності. Анна нав'язувала Дон Жуану фальшиву самоідентифікацію, життя за її власним сценарієм. Взагалі кожна з жінок намагалася змінити його світоглядну структуру. Але у підсумку він просто втратив самого себе.

Оскільки морально-етична сутність цих двох героїв полягає в егоцентризмі та в індивідуалізмі, то всі їхні суперечки не загострюються, а зводяться до взаєморозуміння. Характерною спільною рисою Анни і Дон Жуана є нетерпимість влади над собою, «вони не переносять того «камінного», що душу кам'янить» [4], зате прагнуть досягнути влади над іншими будь-якою ціною.

У цій драмі оцінюють Дон Жуана здебільшого жінки і саме жіночий погляд є визначальним для охарактеризування героя і саме жінки ламають гендерні стереотипи Дон Жуана і його традиційні уявлення про чоловічу, лицарську честь таку, як служіння жінці. Леся

Українка спромоглася створити сильні та вольові жіночі образи, це особистості, які такого служіння не хочуть і відмовляють. У традиційному сюжеті Дон Жуан навпаки стоїть на першому плані, а в українській інтерпретації зображений як чоловік слабший морально, духовно. Коли Дон Жуан відчув, що стає слабшим у порівнянні з Анною, подоланим нею, сильною, непідвладною жінкою, то йому залишилося лише змиритися з підлеглим існуванням, прийняти чужі цінності. Останнім кроком, останнім принципом, яким поступився Дон Жуан, втрачаючи себе, стала зрада обіцянки, даної Долорес. Саме через сильний і незламний тиск Анни на Дон Жуана, її, якоюсь мірою, маніпулятивні звинувачення в нестачі мужності, змусили Дон Жуана відмовитися від обітниці. Із того моменту лицарські обладунки стали затісними для героя, він відчував себе не лицарем, а поневоленим, адже Донна Анна перемогла того, хто перемоги над жінками зробив смислом свого існування (Долорес, до речі, сподівалася, що «викупом» Жуанової душі врятує не лише його, але й потенційних жертв: «Не перший раз за вас загине жінка» [2]. Зміна авторитетного статусу Дон Жуана у світі означатиме і зміну становища жінки.) Дон Жуан уярмлений тим самим культом «волі», свободи, який він безоглядно фетишизував. Він постійно підсвідомо зв'язав із певним кодексом поведінки свої вчинки та слова, порушення яких означало б вихід із ролі, руйнацію життя. Леся Українка заперечила перш за все романтичну, частково й позитивістську ілюзію незалежності, необмеженого волевияву людини.

Хоч Леся Українка вдається до таких засобів як «анатонізми та анахронізми» (О. Новобранець), однак суспільна актуальність та проблематика цієї обробки осучаснені новим розвитком сюжету, характерами персонажів, їхньою внутрішньою філософією, що нам здаються запозиченими лише імена героїв. Цю особливість «Камінного господаря» відзначила й Іда Журавська, яка

писала: «Що являють собою Дон Жуан і Донна Анна в Лесі Українки? Якщо відняти в них традиційні імена і помістити в п'єсу з іншим сюжетом, сюжетом більш сучасного характеру, хіба не можна їх прийняти за сучасників Лесі Українки, типових інтелігентів кінця ХІХ століття з властивими їм прагненнями і протиріччями?» [3, с. 157].

Отже, Леся Українка спромоглася створити, започаткувати щось своє у вже існуючому, обрамити часто використану донжуанівську тему своїми, автентичними образами, які нічим не подібні до творів попередників. Письменниця висвітлила жінку з іншого боку – самостійного, вольового, сильного, незалежного. Із другорядного плану, вона переміщується на перший і стає рівною чоловікові, стає жінкою з відчуттям власної ідентичності та свободи вибору, яка керується в першу чергу не емоціо, а – раціо. Потрібно мати неперевершену силу таланту, аби створити нову художньо-драматичну реальність водночас відчужити її від традиційного сюжету.

### Література

1. Агєєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія. Київ : Либідь, 2001. 264 с.
2. Леся Українка. Зібрання творів : у 12-ти т. Київ : «Наукова думка», 1975,1979. Т. 1-12.
3. Міщенко Л. Леся Українка: Посібник для вчителів. Київ : Рад. школа, 1986. 303 с.
4. Новобранець О. «Досвітні вогні української літератури (драма обробка Лесі Українки «Камінний Господар»». Київ, 2006. С. 5.

**Сліпко Оксана** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література к. XIX – поч. XX ст., драматичні твори Лесі Українки.

*Олена Яковлева*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Творчість Лесі Українки – це рідкісний феномен естетичного культурно-національного розквіту в одній особі. Талант Лесі Українки досягнув вершин розвитку не лише в поезії та драматургії, а й в інших літературних родах та жанрах: проза (белетристика), літературознавство, літературна критика, публіцистика, етнографія, перекладацтво, епістолярій. **Актуальність** статті зумовлена потребою осмислення та проведення системного аналізу рецепції прозової творчості Лесі Українки.

Прозові твори – це здобуток та літературна спадщина не лише її особистого активного творчого росту, а й внутрішнього розвитку, духовного зростання, результат напружених і болючих роздумів над проблемами людського буття та пошук сенсу людського існування.

Феномен Лесі Українки – її біографія, унікальність світогляду, своєрідність творчої манери, літературний доробок (поезія, проза, драматургія), епістолярій – все це не одне десятиліття вивчають сучасники, в минулому – вчені радянського і пострадянського періодів, зарубіжні літературознавці та краєзнавці. Постійний інтерес до життя і творчості письменниці, відкриває багатство її художньої прози, збагачує літературну спадщину розкриттям нових аспектів та феномену своєрідності підходу до написання творів.

З часів І. Франка, українська критика неодноразово була прикута увагою до багатогранності і глибокого таланту Лесі Українки.

Відтак, критична рецепція прози Лесі Українки наприкінці XIX – на початку XX століть засвідчує конфлікт двох поглядів і художньо-естетичних принципів: народництва і модернізму.

Перші кроки письменниці в жанрі малої прози були сприйняті критиками неоднозначно: з одного боку схвальні відгуки І. Франка (зокрема у листі до Олени Пчілки 1891 року), та з іншої сторони різка критика новели «Жаль». М. Павлик був прихильником знищення повісті [1, с. 161–162].

Леся Українка усвідомлювала, що повість «Жаль» не бездоганна, та «...ще там мусить чимало поправитися». Проте, навіть несхвальні кардинальні відгуки М. Павлика знайшли своє відображення в достойній відповіді: «...а тільки, може, Ви не сподівались такої теми і для Вас вона є досить далека або просто нецікава».

Леся Українку не злякала критика її прозового доробку, про що подальший свідчить творчий здобуток митця: жанрове розмаїття епосу відобразилось в образах, нарисах, казках, оповіданнях, повістях. До прози вона звертатиметься упродовж усього творчого шляху [6].

Прозова творчість Лесі Українки – видатне явище всієї української літератури, невичерпне джерело високих людських ідеалів добра і справедливості; епохальність сповненого пафосу революційного оновлення світу; напрям підтримки гуманізму; пропагування ідеї свободи і братерства народів, нації [4, с. 105]. Аналізуючи прозові твори Лесі Українки, вчені підходять до питання визначення її літературного стилю. «В усій своїй творчості – не тільки белетристичній, була за «новоромантика» [7, с. 227]. Орієнтуючись на західноєвропейську літературу, вона «свідомо порвала зв'язки з сучасною їй українською літературою, з літературою чи культурницько-просвітянською, чи реалістично-натуралістичною; вона в своїй творчості наслідувала літературний стиль неоромантизму» [7, с. 228].

Епохальний вплив модернізму формував прозову творчість письменниці як сукупність мистецьких засобів та метафор, які своїми естетичними програмами і творчою практикою заперечували реалізм, традиційні форми творчості, орієнтувалися на пошук нових естетичних принципів [1, с. 110].

Малій прозі властивий драматизм. Наприклад: в оповіданні «Приязнь» і в драмі-феєрії «Лісова пісня» можна помітити спільну рису – ці твори написані на основі волинських фольклорних традицій, епосу народної творчості та переказів, глибокого психологізму образів, що підкреслюється і в екзотичності сюжету повісті «Екбальганем». Проте саме питання сюжетно-композиційного аналізу й методології прозової творчості ще необхідно з'ясувати майбутнім поколінням літературознавців.

Леся Українка презентує своєю прозою інтелектуальні й духовні пошуки доби. Злам століття й тисячоліття, як і будь-яка ситуація «завершення епохи» закінчується переоцінкою вартостей, людських цінностей, що стали сумнівними в добу «кризи сенсу» людського існування, до загострення антропологічної проблематики, модерна парадигма якої означена ХІХ століттям, пануванням світового філософського конгресу концепції [2, с. 17].

Леся Українка однією з перших заявила про порушення основних особливостей традиційних гендерних уявлень, що відповідають таким критеріям: бінарність, ієрархічність, патріархальність, нерівність, та в певному сенсі детермінується природою [6, с. 12–13].

Репрезентації жінки жіночою прозою у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття є цікавими з огляду сприйняття цього образу в літературі жінок-письменниць, що зображували жінку не так, як чоловіки-автори, оскільки вони звертаються до власного унікального досвіду, репрезентують суб'єктивність своїх героїнь повністю, не приховуючи найменших деталей, досі замовчуваних.

Зазвичай письменниці описують щось особисте, прочитують текст власного життя. Завдяки цьому героїні набувають рис жіночої суб'єктивності, особливостей характеру та краси власної жіночності, їх гендерна ідентичність проблематизується [8, с. 20].

Репрезентація жінки у прозі Лесі Українки є яскравим вираженням модерністської орієнтації на суб'єктивність. Жіночі образи – це сильні духом жінки, які перевертають класичну гендерну ієрархію і проявляють ініціативу вибору, яка, зазвичай, надавалася чоловікам. Жіноча тема стала центральною лінією її творчості та інтелектуальних пошуків.

Героїзм жіночності в прозі Лесі Українки не є самоціллю для головних жіночих образів, але тут загострюється потреба гідності, самоповаги, особистісної самореалізації, прагнення показати нетипову жінку, репрезентантку нетрадиційного модусу поведінки, до якого не готове суспільство, водночас висвітливши проблематику невіри в себе, недовіри жінок до власних сил, проявів відчаю і безпорадності [3, с. 25].

Тому герой, який твердо знає невловиму істину, позбавлений права вибору, це в певній мірі можна відчитувати як і діагноз жінці ХХ століття – наділеної талантами, але позбавленої віри в свої сили, паралізованої суспільним каноном.

Щодо власне мистецької вартості та стилю прозових творів Лесі Українки, то вони органічно вписуються в контекст вітчизняного модернізму і яскраво репрезентують ще одну грань її таланту як авторки оригінальних модерністських оповідань та повістей. Досліджуючи творчість Лесі Українки як цілісність, літературознавці відшуковують риси різних стильових тенденцій.

Аналізуючи погляди Лесі Українки на романтизм і неоромантизм, реалізм, натуралізм і позитивізм, декадентство й модернізм, доцільно зазначити, що на зламі століть, пануванням мистецької боротьби між реалізмом і



модернізмом, появою нових літературних прийомів Леся Українка завжди готова визнати художні досягнення і модерністів, і реалістів, вона черпає від них всі здобутки однаковою мірою, природньо поєднуючи надбання всіх поколінь літературних напрямів.

«Голосні струни», «Сліпець» стали символічними творами письменниці, де висвітлюється протиставлення різних світорозумінь, різних думок, поглядів, трактуються глибинні внутрішні конфлікти, універсальні колізії, переплітається міфологізація та символізація образів.

Художнім здобутком малої прози є оповідання «Над морем» – це неоромантична історія, що насичена імпресіоністично вишуканими замальовками моря, природних пейзажів та духу романтизму. На їхньому тлі доцільно виокремити повість «Приязнь» (1905) та оповідання «Одинок» (1894) [8, с. 81].

Зважаючи на мистецьку довершеність оповідань та повістей Лесі Українки, закономірним є висновок, що вона була рівною мірою обдарована як поет, драматург і, безперечно, як прозаїк.

## Література

1. Головій О. Повісті «Жаль», «Над морем», «Приязнь» Лесі Українки як цикл про пошук сенсу життя // Науковий вісник СНУ ім. Лесі Українки. 2015. № 8. С. 38–45.

2. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект). Наукова думка. Серія Проблеми історії та теорії реалізму укр. літ ХІХ – початку ХХ ст. 2011. № 7 С. 156–170.

3. Качак І. Проблема жіночої дружби і зіставлення характерів у прозі Лесі Українки, Оксани Забужко, Світлани Йовенко : асоціативна паралель. Вісник Київського нац. ун-ту. ім. Т. Г. Шевченка, Серія Творчість Лесі Українки в контексті нац. літ. 2018. № 3 (9). С. 7–15.

4. Подлісецька О. Гендерний код у прозі Лесі Українки // Вісник Одеського нац. ун-ту. ім. І. І. Мечникова. 2016. № 5. С. 11–17.

5. Радько О. Проза Лесі Українки в дослідженнях Б. Якубського // Вісник Східноєвропейського нац. ун-ту. ім. Лесі Українки. 2017. № 1.(9). С. 101–106.

6. Саноцька В. Репрезентація жінки в творчості Лесі Українки // Вісник Нац. ун-ту. «Львівська політехніка». 2018. № 2.(4). С. 98–101.

7. Українка Л. Листи : 1876-1897; [упоряд. В. Прокіп (Савчук)] Київ : Комора, 2016. 508 с.

8. Українка Л. З людської намови : проза. Київ : Академія, 2015. 384 с.

**Яковлєва Олена** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література XIX–XX століття.

*Марина Лупол*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ДРАМАТИЧНА ПОЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ «БОЯРИНЯ»: ПРОБЛЕМА ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ЗА ДОЛЮ БАТЬКІВЩИНИ У ВИРІШАЛЬНІ МОМЕНТИ ІСТОРІЇ. ОБРАЗИ ОКСАНИ Й СТЕПАНА**

Поема «Бояриня» – це один із найкращих творів Лесі Українки. За життя Леся Українка поему «Бояриню» не публікувала, і лише після її смерті поему кілька разів друкували у журналах та окремими виданнями. Перше видання у журналі «Рідний край» здійснено в 1914 році, ще декілька перевидань вийшли у світ до 1926 року. У радянські часи п'єса була забута. Цей твір був заборонений

цензурою, не перевидавався, не згадувався і належить до маловідомих, замовчуваних, через своє антимосковське спрямування, і вважається більшістю дослідників творчості письменниці незавершеним.

Але менш за все «Бояриня» – твір історичний, так само, як і «Кассандра». Це роздуми, за аналогією, про українську інтелігенцію початку ХХ ст. Згідно з думкою поетеси, нація існує тільки тоді, коли в неї є «духовна еліта». «У нас, на Україні, – писала Леся Українка, – треба здобути собі інтелігенцію, вернути нації її мозок». Загибель інтелігенції в «Боярині» відбувається двома шляхами: через зраду іншій культурі (в даному випадку московській) та через духовну пасивність, що призводить до тих самих наслідків, що й безпосередня зрада. Власне, зовнішнього конфлікту в «Боярині» немає: ніхто не заважає щасливому життю московського боярина Степана, нащадка козацької аристократії, та його дружини Оксани, дочки козацького старшини. Але немає не тільки щастя, а й життя на чужині. Конфлікт «Боярині» внутрішній: це усвідомлення власної національної зради. Загибель нації – Руїна, починається зі смерті національної духовності, за якою йде слідом фізична загибель інтелігенції.

Провідне місце в ліриці Лесі Українки займає тема любові до рідного краю, який вона хотіла бачити вільним і щасливим. Ця тема найбільше розкривається в її поемі «Бояриня».

На історичному тлі XVII століття Леся Українка розглядала ряд проблем, одна з них – трагедії рідного краю. Носієм цієї проблеми у драмі «Бояриня» є образ Оксани. Саме через трагедію життя дочки козака авторка доводить нас до роздумів над трагедією України.

Покохала Оксана молодого козака Степана, який будучи на службі у царя в Москві, з козака став боярином. Після одруження вона їде з чоловіком до Москви, де життя Оксани стало життям у неволі. Від невимовної туги за рідним краєм, не в змозі знести приниження, яке їй, як

українці довелось відчувати в Московщині, вона смертельно занедужала. Весь час перебування на чужині вона внутрішньо протистоїть тому, що її оточує: побуту, звичаям, взаєминам між людьми. Не сприймає вона російського одягу. Не може дівчина звикнути й до того, що їй не можна було самій ходити, не можна «з чоловіками жіноцтву пробувати при бесіді», тоді як в Україні жінка в пошані. Не могла зрозуміти Оксана й того, що молодь побирається через сваху. Обурює її «поцілуйний обряд». Дивує героїню те, що не чути співу у Московщині. Вона називає себе невільницею, а Московщину – тюрмою: *«1 литр молока = 9 кг сыра, рецепт: на ночь надо... А що ж? Хіба я тут не як татарка? Сижу в неволі? Ти хіба не ходиши під ноги слатися своєму пану, мов ханові? Скрізь палі, канчуки... Холопів продають... Чим не татари? Трагічна доля Оксани: «Я гину, в'яну, жити так не можу»* [4, с. 370].

І ця доля є уособленням долі України під владою Росії. Леся Українка виступала проти такого поневолення, проти того ставлення московського панства до українців, яке ображало, принижувало наш волелюбний народ, народ з героїчним минулим, давньою культурою і високим рівнем морально-етичних принципів, а не проти російського народу. Наш народ, за твердженням Лесі Українки, заслуговує на велику повагу і повноцінне самостійне буття.

Слід схарактеризувати й добу, в яку з'явилася драма, та причини, що спонукали не лише Лесю Українку, а й багатьох українських літераторів звернутися у своїх творах до теми Руїни та наслідків Переяславської ради. М. Драй-Хмара перелічив твори цієї тематики, написані протягом 1902-1911-го рр.: «Гандзя» І. Карпенка-Карого – 1902 р.; «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Сонце руїни» В. Пачовського – 1911 р.; «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської – 1911 р.; «Бояриня» Лесі Українки – 1910 р. Дедалі більшу актуальність аналізованої теми він пояснює кількома причинами:

- посилення колонізації України російським капіталом, який, стрімко розвиваючись, створював нову базу для русифікації населення;

- зростання революційної агітації в імперії і водночас об'єднавчих з російською соціал-демократією тенденцій та зростання русофільських настроїв в українських революційних колах;

- викликане першою та другою причинами почуття безнадії в частини національно налаштованої інтелігенції, зневіра в можливості національного визволення, що призводило до відмови від самої ідеї суверенітету.

Отож ситуація багато в чому подібна до тієї, що призвела до Переяславської ради, а відтак і до Руїни: та сама зневіра у власних силах і можливостях, та сама надія на допомогу «одновірців», у першому випадку – «православного царя-батюшки», в другому революційного пролетаря і соціал-демократа.

Недарма М. Драй-Хмара, та й деякі сучасні дослідники, вважають драму «Бояриня» алегоричним твором, що має приховані риси сучасного життя.

Однією з найважливіших є проблема наслідків Переяславської угоди для України та її народу. Вона пронизує весь твір і поставлена вже в першій дії драми в полілозі дійових осіб, що зібратися в оселі Перебійного.

Отже, Іван – син козацького старшини Перебійного – впевнений, що дотримання присяги на вірність Москві, даної в Переяславі, є зрадою стосовно України. Степан же, який заступив на царевій службі свого батька, твердить: він, як і батько, не зраджував своєї вітчизни, а залишився в Москві, щоб «з-під царської руки служити» Україні. Степан і справді всіляко догоджає цареві, аби мати змогу бодай пів слова замовити за козацтво, бодай супліку козацьку передати до царських рук.

Та, як переконує подальший аналіз твору, ні вірність присязі, ні догоджання цареві «черкаскими» піснями, ні

танцювання українських тропаків, ні «ходіння на голові» не може забезпечити Україну від московської сваволі.

*«І просвітку нікому не дають московські посіпаки...  
...Цупко затягли суню на наших боках...»* [1, с. 527] – це каже гість, котрий приїхав з України із суплікою до царя.

Леся Українка була не лише українською Кассандрою, а й здатним дивитися в суть суспільних явищ мислителем. Своєю драмою «Бояриня» вона спростувала сподівання прихильників ідеї «братнього єднання» в єдиній демократичній державі. Заперечна відповідь ґрунтувалася передовсім на усвідомленні істотних відмінностей у ментальності двох народів, їхніх традицій і культур.

Отже, ще однією проблемою, гостро поставленою у драмі «Бояриня», є проблема двох традиційних культур, двох цілком відмінних менталітетів.

Цю серйозну й понині досить дражливу етнопсихологічну проблему письменниця розкриває як на етнографічному матеріалі, що служить тлом для подій драми, так і в діалогах, що виражають різні світогляди та ціннісні орієнтації, різні, а то й супротивні уявлення про добро і зло, честь і безчестя тощо.

Відкритість українського побуту, відвертість у висловлюванні думок, зображені в першій дії драми, різко контрастують з побутовими сценами в домі московського боярина, де перед тим як вимовити слово, слід обов'язково озиратися на двері, щоб не підслухав якийсь слуга, де за людьми «шпиги московські цілим роєм ходять», де «скрізь паті, канчуки», торгують людьми й ніхто нікому не довіряє.

У розмові Оксани з Ганною, котра виросла в умовах московської дійсності, побуту й уособлює вже московську культуру, московське світосприйняття, розкривається глибока прірва не тільки між побутовим становищем та соціальним статусом жінки-українки і жінки-московки, а й між їхніми бажаннями, уявленнями, вподобаннями. Так, якщо в Україні дівчина вільно обирала свою долю й судженого, перед цим заприязнившись з ним, полюбивши

його, то в Московщині розмова зі своїм женихом навіть після заручин вважається безчестям.

Коли взяти до уваги, що образ Оксани у драмі асоціюється з образом цілої України в лабетах російського царизму, то цілком логічним є й символічне узагальнення, яке має характер застереження: Україна у складі Російської держави неминуче буде задушена чужорідною культурою, чужинською владою, бо то – два цілком різні й несумісні етнопсихічні й етносоціальні організми. Несумісні не лише на рівні політичних інтересів (за наявності обопільної доброї волі та суверенного статусу це можна узгоджувати), а й на рівні менталітетів. Ще одна проблема, що розкривається в драмі «Бояриня» і в інших творах Лесі Українки, – протиставлення понять «воля-рабство».

### Література

1. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки // Слово і час. 1991. №3. С. 523–532.
2. Борисюк Т. Лісова пісня Лесі Українки // Слово і час. 1990. № 3. С. 15–20.
3. Борисюк Т. Лісова пісня Лесі Українки. Київ, 1991. С. 313.
4. Українка Леся. Поєми і драми. Київ : Мистецтво, 1980. С. 467.

**Лупол Марина** – студентка 3 курсу факультету філології і журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** історії української літератури к. ХІХ – поч. ХХ ст.

*Вікторія Волинець*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

**СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ ТА ЗВУКУ,  
ІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ЖИВОПИС В НОВЕЛІСТИЦІ  
МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
(на матеріалі новел «На камені», «Intermezzo»)**

У творчості М. Коцюбинського, як представника імпресіонізму, колір бере на себе роль формування у творі художнього смислу, створення образу-символу, посилення ідейного наповнення, тобто кольори є не лише засобами естетичного впливу на читача, не лише способами зображення дійсності у творах, а методом реалізації світобачення автора, його творчого задуму. Палітра письменника багата, наповнена різними кольорами та відтінками.

На синтезі малярства і літератури у творчості М. Коцюбинського наголошував С. Єфремов. Він зазначав, що «у манері Коцюбинського, коли вже він сам став собою, справді є щось, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю, прозорістю, масою повітря, що жахтить і міниться перед вами, передає найтонші рухи, згуки й почування, як оте розмірене монотонне бухання моря в «На камені» [1, с. 135].

**Актуальність** статті зумовлена необхідністю розглянути використання кольору та звуку в новелі «Intermezzo», акварелі «На камені». Для реалізації мети ми дослідили твори М. Коцюбинського, а саме новелу «Intermezzo», акварель «На камені» та виділено кольорову гаму, використану автором.

Загалом характерною ознакою творчості М. Коцюбинського є тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний



аналіз. Ці особливості здебільшого притаманні імпресіонізму.

Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського визначила й синтетичний характер його прози. Використання прийомів живопису, музики, по суті, випередило ряд здобутків кіномистецтва; функції кольору, світлотіні, мікрообразів природи, симфонізм і поліфонія, ракурс, монтаж тощо стали важливими складовими естетизму прози письменника.

Кольорова гама, яку вводить митець у новелі «Intermezzo», налічує 11 різних кольорів: білий: «біла піна гречки аж до країв синього неба» [2, с. 203], «молоко – білий пахучий напій» [2, с. 208], «блакитний: «пливе блакитними річками льон» [2, с. 203], зелений: «котять зелені хвилі» [2, с. 202], «дві половини – одна зелена» [2, с. 202], замість жовтого – золотий, колір сонця: «золотий засів» [2, с. 205], «на позолочених сонцем хребтах» [2, с. 208], рожевий: «вичісує бліх з рожевого живота» [2, с. 202], синій: «аж до країв синього неба» [2, с. 203], сірий: «сіра маленька пташка» [2, с. 207], срібний: «срібним маренням танцюють далекі тополі» [2, с. 206], «срібна сітка вівсів» [2, с. 207], фіолетовий: «фіолетові метелики» [2, с. 206], червоний: «навіть не червонію» [2, с. 201], чорний: «чорні кімнати» [2, с. 200], «чорні крила ворони» [2, с. 202], «купу чорних солом'яних стріх» [2, с. 208].

Кольоровий світ змінюється паралельно зі зміною настрою героя. Найчастіше вдається до використання зеленого, чорного та білого кольорів. Зелений колір пов'язують з відродженням, пробудженням природи. М. Коцюбинський розширює значення цього кольору. На початку новели ліричний герой передає пригнічений настрій «якийсь зелений хаос крутився круг мене» [2, с. 201]. Та в селі героя «зустрічають» «зелений серпанок» [2, с. 203], «зелені хвилі» [2, с. 203], «зелені ниви» [2, с. 208], «зелена земля» [2, с. 208].

Поряд із зоровими, спрацьовують і звукові імпульси, які зреалізовані за допомогою редуплікованих вигуків: «Одна знайома дама п'ятнадцять літ слабувала на серце...трах-тарах-тах...трах-тарах-тах...дивізія наша стояла тоді...трах-тарах-тах...Ви куди їдете?.. Прошу білети...тра-тарах-тах...» [2, с. 199]. «На добраніч вам, ниви. Й тобі, зозуле. Я знаю, завтра з ранішнім сонцем влетить до мене в хату твоє жіноче контральто: «Ку-ку!.. ку-ку!..» [2, с. 204].

Серед звуків поля, які тепер не дратують його, а приносять насолоду, митець вирізняє пісню жайворонка, яка будить «жадобу», яку чим більше слухаєш, тим дужче хочеться чути. Новеліст створює образ пісні, яку творила сіра маленька пташка: «Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала...Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля» [2, с. 205].

У риторичних запитаннях героя «Intermezzo», звернених до себе самого, відчувається стверджувальна, позитивна відповідь: «Раптом все гасне, вмирає. Здрагаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка» [2, с. 203].

Психологічна новела «На камені» має авторський підзаголовок «акварель». Це вказує не тільки на жанрове визначення, але й на смислову функцію кольору. Найбільш питому вагу має чорний колір. Чорна барва асоціюється в людей зі смутком, стражданням, у М. Коцюбинського цей колір виконує номінативну функцію. Лише в одному епізоді чорний колір має негативну символічність – в кінці твору, коли тіло вбитого Алі кинули в *чорний баркас*. Блакитний та синій кольори традиційно використовуються для кольористичної характеристики моря та неба. Описуючи кам'янисту місцевість і безрадісне життя людей, М. Коцюбинський вживає багато сірого кольору. Білий колір служить штрихом нетипової портретної

характеристики жінки Фатьми, яка, на відміну від смуглявих татарок, мала білий, випещений вид. Не забуває митець і про червоний колір, який використовує для зображення двох почуттів – кохання на жорстокості.

Мікрообраз, винесений у назву твору, створює сіре колористичне тло, на якому розгортається сюжетна лінія: *«татарське село здавалось грудкою сірого каміння», «кам'яні оселі», «сонце і камінь», «люди на камені»*. На цьому сірому тлі кожен новий мікрообраз набуває особливого смислового значення. Чим похмуріше змальовано камінь, тим яскравішим на його фоні постає образ моря.

Кольорова гама, за допомогою якої передаються образи схилів, скель – сірий, темно-синій колір, повністю передає духовне середовище, яке панує в цьому місці. Мешканці села відзначаються своєю суворістю, понурістю. Це зумовлене важкими умовами їхнього життя.

Безбарвним скелям, голому каменю автор протиставляє червоний колір пов'язки на голові Алі та зелений колір фередже Фатьми, червоний – символ кохання, а зелений – життя. Яскраві кольори контрастують з кольорами мертвої застиглої скелястої породи, посилюють драматизм подій, сірі скелі зрадливо виказують яскраве вбрання Фатьми й Алі. Колористичні мазки зливаються в єдину імпресіоністичну картину з драматичним малюнком і водночас піднесеним гімном кохання [3, с. 31].

У новелі виражена зміна кольору моря. Спочатку море кольору ясної блакиті: *«В одчинені вікна й двері на довгу з колонками веранду так і перлась ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом»* [2, с. 126]. Згодом набуває темнішого – синього забарвлення: *«Сине море хвилювалось і кипіло на березі піною»* [2, с. 127]. Морські хвилі зелені *«мов брили зеленкуватого скла»* [2, с. 127].

Морський пейзаж змальований як проекція почуттів Фатьми: *«Каламутне море скаженіло, ревіло, немов*

*віщувало майбутню драму»* [11, с. 36]. В уяві Фатьми це величезне чудовисько було спільником ненависного їй чоловіка. І, навпаки, коли загинули закохані, воно стало лагідним і спокійним, *«змивалося з сонцем в радісний успіх»* [2, с. 39], неначе заспокоїлось тоді, коли їхні душі знайшли спокій.

Змальовуючи морський пейзаж, автор використовує епітети: *синє, зеленкувате, потемніле, блакитне, чисте*; метафори: *йшло, хвилювалось, кипіло, втрачало спокій*. Для виділення зорового значення введено порівняння: *човен, як риба; хвилі, мов брили зеленкуватого скла; глухе, як важке сапання; сильне і коротке, як далекий стріл гармати, рвався із котвиці, як пес із ланцюга*.

Те, що природа ніколи не стоїть на місці, можна простежити і на прикладі зображення у творі сонця. *«Сонце часом спускало з-за хмар у імлу, на дно долини, скісні пасма золотих ниток – і вони перетинали рожеві скелі, сині ліси, чорні важкі шатра та засвічували вогні на гострих шпильях»* [2, с. 127].

Часто зорові образи переплітаються зі звуковими, зокрема тоді, коли описується гра Алі, то розповідь пронизує мелодія зурни, ясно відчуються елементи поетичного ритму, так званої ритмічної прози: *«Зурна повторювала один і той самий голос, монотонний, невиразний, безконечний, як пісня цвіркуна»* [2, с. 132].

Отже, М. Коцюбинський – майстер імпресіоністичної побудови, яка є одним із найголовніших зображально-виражальних засобів передачі духовного світу героїв. У творчості М. Коцюбинського, як представника імпресіонізму, колір бере на себе роль формування у творі художнього смислу, створення образу-символу, посилення ідейного наповнення, тобто кольори є не лише засобами естетичного впливу на читача, не лише способами зображення дійсності, а методом реалізації світобачення автора, його творчого задуму. Палітра письменника

надзвичайно багата, наповнена різноманітними кольорами та відтінками.

### Література

1. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ, 1993. 686 с.
2. Коцюбинський М. Вибрані твори. Київ : «Молодь», 1975. 429 с.
3. Кузнецов Ю. Напоєний соками багатющої землі своєї...». Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2001. № 5. С. 26–40.

**Волинець Вікторія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза кінця XIX – початку XX століття.

*Вікторія Кондрашова*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

### **«ГРА» ТЕКСТІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

У вирі неореалістичної творчості, Володимир Винниченко вдається до низки експериментів: впровадження сучасних європейських тенденцій в традиційні для української літератури і народу мотиви, створює нову систему характерів, оновлює опис класичного простору і часу на сучасний манір, і, звісно, експериментує над тематичним наповненням і жанровою специфікою. Все це провокує до порівняння автора з його попередниками,

що доводить одночасно і беззаперечне новаторство, і слідування проблематиці творів української літературі на зламі століть. Особливим пластом літературних контактів є пародія, шарж, травестія, до яких звернувся також і В. Винниченко.

**Актуальність.** Критики не виявили належної уваги до яскравої тотожності між неореалістичним сатиричним оповіданням «На лоні природи» В. Винниченка та імпресіоністичною новелою «Intermezzo» М. Коцюбинського. Саркастичне порівняння зазначених творів описав у своїй праці С. Михида, але тема й досі потребує різноаспектного аналізу. Зіставлення оповідання В. Винниченка з твором імпресіоніста М. Коцюбинського покаже контрастне вираження неореалістичних рис творчості автора.

Для цього варто згадати характеристику неореалізму, яку запропонувала Л. Рева. Вона виокремила такі автентичні риси цієї течії: еkleктичність, соціальність, експериментаторські надбання слова, відвертість сюжетних колізій, інтимність та брутальність у зображенні людини і життя на загальному реалістичному підґрунті викладу [5, с. 60].

Уперше оповідання «На лоні природи» вийшло окремим виданням у Київському видавництві «Час» 1925 року. Новела «Intermezzo» – 1909-го в «Літературно-науковому віснику». Сумніву в тому, що В. Винниченко читав М. Коцюбинського в цілому й означений твір зокрема немає жодного: був обізнаний із новинками літературного життя на батьківщині й за кордоном. Тож перевага у ймовірній полеміці на боці В. Винниченка.

В. Винниченку досить одного штриха, деталі, приводу, імпульсу, аби створити безпрецедентну сатиру на ціле явище. Цього разу не на автора, а на псевдопатріотизм, псевдослужіння, псевдонародництво як на явища, притаманні українському рухові [4, с. 147]. В. Винниченко не хотів висміяти М. Коцюбинського, це, скоріше, було

спробою показати різне сприйняття середовища і мети перебування персонажів, через індивідуальну перцепцію.

Порівняльний аналіз творів дає усі підстави говорити про типологічні збіги, щоправда, з різною емоційною тональністю: від драматичної до пафосно-піднесеної у М. Коцюбинського й відверто іронічно-саркастичної впродовж усього твору – у В. Винниченка [4, с. 47].

С. Михида при порівнянні акцентує увагу на таких складових: мотив подорожі, головні герої, другорядні образи, приготування до від'їзду, і сама подорож. Якщо у героя В. Винниченка головним мотивом подорожі є страх *«зовсім одбитися од природи»* [3, с. 726], то в ліричного героя М. Коцюбинського це екзистенційна втома від *«незліченних «треба», у безконечних «мушии»* [3, с. 289]

Відмінні, хоч типологічно й близькі, і носії цього стану: ліричний герой – митець-інтелігент, без сумніву представник еліти, який заздрить планетам, бо *«...вони мають свої орбіти, і ніщо не стає їм на їхній дорозі»* [3, с. 288], у якусь мить набуває свого апогею, щоб викликати огиду до людини й світу; і *«Андрій Григорович Моркотун – старий, зарослий газетярським мохом співробітник усіх українських газет, які коли-небудь існували в світі, потайний кандидат на професуру, безупинний перекладач з усіх мов (через російську) на українську»* [2, с. 726], який *«прагне» «примирення»* з природою, скоріше через нав'язані установи суспільства, ідеалістичної картини гармонії і відпочинку. У цьому плані їх об'єднує невротичність і тотальна втома – одна із визначальних ознак модерного дискурсу, нав'язана ще символістами, тож обох митців – знакових його представників – цікавила і концептуально, і особисто. Втома потребує відпочинку. Для мешканця міста та ще й митця і громадського діяча на додачу – тут і Коцюбинський, і Винниченко неоригінальні – одним із способів реабілітації є перебування за його (міста) межами [4, с. 147].

Емоційно й естетично різнопланова й палітра образів творів. Доведені до рівня символу алегоризовані «дійові особи» М. Коцюбинського у В. Винниченка набувають метафорично-саркастичного звучання. Світ природи в «Intermezzo» з його багатобарв'ям і емпатійно-медитативним потенціалом у «На лоні природи» стає обтяжливо-громіздким. За аудіовпливом один лише Бутлівський соловейко легко заміщає Кононівську зозулю, котра *«б'є молоточком у кришталевий дзвін»* [3, с. 300]. Благородні білі вівчарки опускаються у В. Винниченка до рябої суки Жульки, яка разом із соловейком заважає Моркотуну спати [4, с. 147]. Тут ми простежуємо своєрідну брутальність, характерну для неореалістичних творів.

Натуралістичні описи при цьому створюють і антураж, що підкреслює авторський задум, і сатиричний ефект. Відсутність серед персонажів оповідання В. Винниченка людського горя психологічно цілком вмотивована – Моркотун і не намагається бачити злиденне життя Бутлів. Відверта іронія вихлюпується зі сторінок «На лоні природи» і на сюжетно-композиційному рівні. Винниченко майже точно відтворює схему зміни подій, розроблену Коцюбинським при написанні «Intermezzo» [4, с. 147].

Автор демонструє домінанту приземленості, побутового комфорту над позиціонованою високою духовністю [4, с. 148] на прикладі приготування до від'їзду, яке в М. Коцюбинського супроводжується болісними філософськими роздумами, у В. Винниченка набуває ознак фарсу: на 17-ти рядках автор перелічує матеріальний багаж *«все це дуже легко помістилося на двох звощиках; на третьому їхав сам...»* [2, с. 726]. Або переїзд, для зображення якого М. Коцюбинський використовує поетику потоку свідомості, коли сприймання світу загострене до максимуму, а психологічна напруга фрагментує дійсність, у В. Винниченка набуває елегійної розслабленості, коли душа



здатна лише на примітивне *«Що то за широчінь, що то за божжа краса!»* [2, с. 727].

Цікавими також є описи, які використовує В. Винниченко в оповіданні: вони є екзотичними у порівнянні з класичними змалюваннями М. Коцюбинського, звичного для українського середовища. Наприклад те, як Андрій Маркотун характеризує родину Бутелів: *«Голова його була кругла, вся навкруг поросла рудим волоссям і була схожа на кокосовий горіх з пачосами... На порозі стояла мати...вагітна ще на одне кокосеня»* [2, с. 728], або ж описує човен: *«...як індійська пірага; щоб не перекинути його, треба було сидіти на дні його в позі індійського Будди»* [2, с. 728], все це вказує одночасно на дві характерні неореалістичні риси: експериментаторські надбання слова та своєрідну еkleктичність.

Варто звернути увагу на прощання героїв з українським селом і повернення до міста. М. Коцюбинський описує це як готовність до зустрічі з містом, але одночасно з тим останнім моментом насолоди природою, з долею смутку: *«Город знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви. Покірливо дав я себе забрати, і поки залізо тряслось та лящало, я ще раз, востаннє, вбирав у себе спокій рівнини, синю дрімоту далеких просторів. Прощайте, ниви...Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...»* [3, с. 300].

В. Винниченко у свою чергу описує стан, в якому знаходиться Андрій Григорович в останні 4 дні перебування: *«Він застудився і, весь покусаний комарами та гусінню, весь в прищах, у гулях, кашляючи, чхаючи, чухаючись, мусив пролежати три дні в ліжку з забитими ватою вухами й накритою подушкою головою. Щоночі йому снилися соловейки, що сідали йому на лице м'якими, величезними, як подушка, задми і душили його, тьохкаючи та скрегочучи зубами. А на четвертий день ошелешений кокосовий горіх разом з кокосенятами одвозив його на*

*індійській пірозі до парохода» [2, с. 745]. І одразу ж контрастно автор подає завершення: «І тільки дома після ванни, лежачи в чистому, м'якому, рівному ліжкові, з насолодою слухаючи дзвінки трамваїв і глухий, рівний, могутній гомін любого міста, Андрій Григорович з полегшенням зітхнув, погасив електричну лампу і тихо заснув без вати в вухах, без подушки на голові» [2, с. 745]. Все це спонукало до думки, що на рівні імпресіоністичного героя М. Коцюбинського, який сприймає все через власне глибинне «Я», В. Винниченко зображує неореалістичного героя в експресіоністичному змалюванні: він заперечує наганий на початку оптимізм ситуації, ми бачимо всю градацію його нервового збудження через сприймання і осмислення зовнішнього середовища його перебування. Тобто, якщо у першого героя спостерігається пошук власної гармонії відповідно до внутрішніх поривань душі, то у другого – дисгармонія, адже прагнення до установ базового відпочинку справжнього українця, не відповідає його внутрішнім мотивам, і не дасть відповідного ефекту внутрішнього балансу. Можна провести паралель з напрямками, якими керувався В. Винниченко у своїй творчості, а саме «конкордизм» і «дисконкордизм» [1, с. 33] відповідно, що ще раз підкреслює неореалістичність оповідання «На лоні природи» у порівнянні з «Intermezzo».*

Не дивлячись на яскраві збіги у сюжетному плануванні, зіставленні образів, характерів і простору, а також виразного сарказму і гротеску, який може виокремлюватися при першому прочитанні і порівнянні творів письменників, метою В. Винниченка було не засудження та висміювання творчості М. Коцюбинського, а зображення дзеркального сприйняття дійсності, яке також має право на існування, варто лише приймати свої внутрішні установи, і керуватися внутрішньою гармонією власного «Я», а не підпорядковуватися прийнятим у суспільстві шаблонам.

## Література

1. Варенко В. Духовно-моральні цінності українського народу в творчості В. Винниченка // *Зб. наук. праць. Літературознавчі студії Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка*. 2012. Вип. 32. С. 29–36.
2. Винниченко В. «Краса і сила». Київ, 1989. 752 с.
3. Коцюбинський М. *Твори в семи томах*. Київ, 1974. Т. 2. 380 с.
4. Михида С. Іронічно-саркастичне Intermezzo: В. Винниченко і М. Коцюбинський На лоні природи // *Наук. запис. Кіровоград. держ. пе.д ун-ту ім. В. Винниченка*. 2015. Вип.142. С. 146–149.
5. Рева-Лєвшакoвa Л. Літературний неореалізм художньої творчості початку ХХ століття // *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Одеса, 2018. Вип. 4 (48). С.153–163.

**Кондрашова Вікторія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза ХІХ–ХХ століття, зарубіжна література.

*Марина Курбатова*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЧНОГО МИСЛЕННЯ В. ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМИ «БРЕХНЯ»)

Буття, час, трагізм людського життя, самотність, відчай, страх, абсурдність ці екзистенціали, стали першорядними у драматургії Володимира Винниченка – одного з найбільш суперечливих драматургів-філософів у світовій культурі. Він прагнув осмислити загальнолюдські цінності життя особистості, суспільства. Світоглядна

позиція В. Винниченка характеризується синтезом неодновимірних підходів до їх осягнення.

**Актуальність** роботи полягає у з'ясування провідних особливостей драматургічної поетики автора в їх співвіднесеності з мистецькими тенденціями доби.

Спадщина В. Винниченка, як громадсько-політична, так і письменницька, далекі від однозначної оцінки і позначені категоричністю висловлювань критиків. Неоднозначне розуміння і витлумачення Винниченкової спадщини значною мірою спричинялися його власними ідейно-художніми пошуками, послідовними спробами урівноважити контрастні філософсько-світоглядні та естетичні доміанти доби.

Леся Українка писала про В. Винниченка: «Безталанний не може випадково виявити те, чого у нього нема. Тільки талант міг створити такі живі постаті, ці природні діалоги і, особливо, цю широку яскраву картину» [7, с. 122]. З цих коментарів зрозуміло, що людина, про яку йде мова, є непересічною особистістю. В. Винниченко займає виняткове місце в українській літературі і, особливо, в історії української драматургії та модерного театру. Його твори значною мірою сприяли модернізації тогочасного українського театру, виведенню його на європейський рівень. Своєю формою і змістом драми відтворювали своєрідну національну новаторську драматургію в душі новітніх течій європейської драми – драм Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, К. Гауптмана, А. Стріндберга. Драматург розумів, що настав час європеїзувати український театр, тобто «надати йому філософської глибини, гостроти морально-етичних колізій, динамізувати дію...» [1, с. 80].

Його п'єси посіли провідне місце у репертуарах «Молодого театру», стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру ім. І. Франка. В останньому протягом 1920–1921 років йшли п'єси «Гріх», «Дисгармонія», «Великий Молох», «Панна Мара», «Співочі товариства». Твори драматурга були популярними не лише

в тогочасній Україні, але й за її межами. Літературознавець Г. Костюк зазначає, що з особливим успіхом у країнах західної Європи йшли драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Брехня». Знаменита італійська драматична актриса Емма Граматіка поряд з драмами Ібсена, Піранделльо, Метерлінка мала у своєму репертуарі й драму В. Винниченка «Брехня», з якою гастролювала в усіх столицях Європи [4, с. 48].

У кінці 20-х років радянський уряд піддав жорсткій критиці творчість В. Винниченка і суворо заборонив його твори. Їхня тематика, як і тематика інших творів драматурга, була традиційною – дослідження людської особистості, морально-психологічне випробовування внутрішніх сил людини у боротьбі за утвердження свого «я». Але інтерпретація цих тем і морально-етичні проблеми, що поставали з творів В. Винниченка були новаторством в українській літературі початку ХХ століття. П'єси В. Винниченка руйнували канони сценічного дійства, які плекав етнографічний, романтично-сентиментальний і водевільно-розважальний український театр. Герої цих п'єс прагнули незалежності від будь-кого і будь-чого: юрби, моралі, приписів, умовностей. Вони прагнули бути «чесними з собою». Але, як зазначав В. Винниченко, ніхто з його героїв не був по-справжньому «чесним з собою», оскільки вони лише прагнули цього.

Мабуть, найвлучніше з ранньої критики В. Винниченка-драматурга оцінив Г. Хоткевич: «Сильний талант, те, що він пише, невитримане, негармонійне, коструbate, але міцне і колоритне» [3, с. 141]. У його драмах – вся Україна, але його думки виходять далеко за межі національного. І як прозаїк, і як драматург він був серед тих митців, які прагнули піднести національну культуру до найвищого світового рівня.

Як драматург Володимир Винниченко працював невтомно, звертаючись до нових тем і проблем, не освоєних

ще українським театром, з'ясовуючи їх новою драматургічною мовою.

Вже з 1909 року його п'єси були у репертуарі українських і російських театрів, а згодом найвідоміші п'єси, довгий час не сходили зі сцени Берліна, Дрездена, Лейпцига, Рима.

Драми В. Винниченка – це стихія, бунт, виклик самому життю. Сміливістю тематики (свідомість та інстинкти, мораль і статеві проблеми, честь і зрада) драматург часто виходив за межі дозволеного. Керуючись принципом «чесності з собою», як і висловом Шопенгауера: «Філософові, як і поетові, мораль не повинна закривати правди», В. Винниченко піднімає завісу, проникає у найпотаємніші схови психології і проводить експерименти на людській душі.

Особливе місце серед драматичних творів В. Винниченка належить драмі «Брехня». Багатозначна драма, «оскільки вона містить в собі не одну неподільну й абсолютну істину, а багато локальних, конкретних правд» [5, с. 133]. Одне із прочитань п'єси може бути таким: легковажна зрадлива жінка, прикриваючи аморальну поведінку, заплутується у любовних романах і зрештою дістає заслужену кару – закінчує життя самогубством. Наталі Павлівні довгий час удається прораховувати можливі варіанти, тому вона легко дурить свого наївного чоловіка Андрія Карповича та закоханого поета Антося, якого змушена видавати за кузена.

«Брехня» – одна з найхарактерніших для В. Винниченка п'єс, де морально-філософська та етична проблематика органічно сполучається з «психологічним дослідженням в рамках подій, що розвиваються напружено», є «зразком поєднання творчих принципів традиційної та нової драми».

Розгортанню внутрішньо-психологічного конфлікту Наталії Павлівни, що подається у зв'язку з ідеями щастя, сенсу й мети людського існування та «чесності з собою», у

виставі, як і в драмі В. Винниченка, приділена основна увага. Психологічний портрет героїні – це модель внутрішньої вичерпаності людини (саме тому внутрішня вичерпаність Наталії Павлівни сублімується в зовнішню активність). У зв'язку із цим варто додати, що мотив внутрішньої вичерпаності персонажа В. Винниченка розвиває і в інших творах – драматичних («Гріх», «Закон», «Пригвожені», «Пророк»), прозових («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок» тощо).

Варто зауважити, що й фінал «Брехні» (самогубство – як доказ, як аргумент) навіяний розв'язкою у «Дикій качці».

Самогубство героїні В. Винниченка стає «моментом істини». В новому світлі раптом постають і любовні перипетії. Тепер уже, здається, ясно, що любов Наталії Павлівни має три іпостасі: любов-жалість, свідомо самопожертва (вона визначає її ставлення до чоловіка); любов-романтика, до якої додається й материнське начало (цей симбіоз почуттів виявляється в стосунках Наталії Павлівни з Тосем); любов-стихія, наслання, «демонічна» сила, яка приходить несподівано й фатально.

В. Винниченко не дає читачеві надійного ключа, тому щодо третьої іпостасі кохання цієї дивної жінки дослідникам доводиться висловлюватися гіпотетично.

Морально-етична проблематика твору В. Винниченка «Брехня» є частиною складної філософської проблеми. П'єса побудована на філософо-психологічній концепції. У ній уся увага зосереджена на внутрішньому житті героїв, яке завуальоване зовнішньою любовною колізією. Для цього В. Винниченко усунув на другий план побутові деталі та монологи. У розкритті теми твору важливе місце мають діалоги героїні з її сім'єю та закоханими в неї чоловіками. Драма змушує замислюватися над важливими моральними та філософськими питаннями,

але відповіді на них не дає. Що потрібніше – правда чи брехня? Порушена проблема залишається відкритою.

Драматургія В. Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами» і «обріями», з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості.

Кожна п'єса Володимира Винниченка приховує в собі загадку, яку неможливо розгадати, «розшифрувати код» до кінця.

У своєму творчому доробку В. Винниченко прагнув «художньо освоювати гострі соціально-політичні й моральні проблеми свого часу». Про нього, як драматурга, М. Вороний писав: «На нашій літературній обрії є постать, що вже довгий час приваблює загальну увагу. З боку одних вона викликає обурення і лайку, з боку інших – щире признание і навіть ентузіазм; байдужих немає, у всіх вона розбуджує глибокий інтерес до себе. Це постать Володимира Винниченка... Він признає обов'язковими для себе тільки закони творчості (ніяких, інших!) і творить інтуїтивно, – мислить образами, живими уявами (символами), не голими розуміннями. І коли він помиляється, то і самі помилки цієї складної, художньої натури без порівняння, цікавіші, ніж ліниві прояви шаблонної думки більшості» [2, с. 68].

Отже, можна зробити висновок що драматургія В. Винниченка вирізняється гостротою проблем, глибиною психологічних екскурсів, відсутністю шаблонності, образним мисленням, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами» і «обріями», з яких глядач має змогу проникати в глибини світу підсвідомості.



## Література

1. Винниченкові щоденники (1926–1951) чесність із світом і самим собою // Слово і час. 2000. № 7. С. 80–81.
2. Вороний М. Театр і драма : зб. критич. ст. з обсягу театр. мистецтва і драм. літ. Київ : Волосожар, 1913. 166 с.
3. Зінчук С. Володимир Винниченко (1880–1951) : Нові імена в програмі з укр. літ. : Посібник для вчителя. Київ : Освіта, 1993. С.125–145.
4. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба : дослідження, критика, полеміка. Нью-Йорк, 1980. 283 с.
5. Криловець А. Українська література перших десятиріч XX століття : навчальна книга. Тернопіль : Богдан, 2005. 256 с.
6. Листування М. Коцюбинського з В. Винниченком // Радянське літературознавство. 1988. № 2. С. 50.
7. Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1975–1979.

**Курбатова Марина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** драматургія Володимира Винниченка.

**РОЗДІЛ II**  
**ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ XX - ПОЧАТКУ**  
**XXI СТОЛІТЬ**

## ОБРАЗНИЙ СВІТ ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У контексті любовної лірики Олександра Олеся найбільш відомим став соловейко, хоча образний світ майстра не вичерпується впізнаваністю поетичних символів, втілених ним. **Метою** статті є спроба простежити динаміку використання образів у ранній ліриці й періоді мистецької зрілості на матеріалах збірок «З журбою радість обнялась» [6, с. 52–111] та «На хвилях» [6, с. 793–811], намагання інтерпретувати сенс повторюваних образів-символів у ліриці письменника. **Актуальність** статті полягає у невичерпності методів інтерпретації та порівнянь, які можуть застосовуватися в аналізі любовної образності мистця.

Аналізуючи ранню творчість Олександра Олеся, у статті «Концепція ліричного героя у творах Олександра Олеся доеміграційного періоду» Лариса Завалій відзначила: «*Олександр Олесь увійшов у літературний простір як неперевершений майстер інтимноособистісної лірики*» [2, с. 108]. Висока оцінка науковиці, на наше переконання, пояснювалася багатством образів та проникливістю, з якою описав почуття ліричних героїв Олександр Олесь. У збірці «З журбою радість обнялась» [6, с. 52–111] любовна лірика письменника, вважаємо, тяжіла до образу-міфологеми соловейка, якого мистець асоціював із повірником та свідком душевних потрясінь, пов'язаних із почуттями ліричних героїв («Ти в ліжку ще. На крилах золотих» [6, с. 91–92], «Вона ішла...» [6, с. 88–89], «Чари ночі» [6, с. 64], «Коли хочеш знать, серденько» [6, с. 65]), допасовував крила (або робив їх омріяними для своїх героїв, як, до прикладу, у поезії «Чому з тобою ми не хвилі?» [6, с. 87]) поет сну, мрії («Ти в ліжку ще. На крилах

золотих» [6, с. 91–92], «Того, що любе він, ти рада» [6, с. 90], «Ти знову у мене окрилюєш мрії» [6, с. 75]), людині («Хай вона грає, танцює, співає» [6, с. 66]). Привабливу тему крилатих створінь продовжував мистець у поезії «Пташко!»: *«Пташко ! Будь рада теплу і весні, / Кинь жалкувати по доли... / Слухай: навколо лунають пісні, / В сонці купається поле»* [6, с. 55]. Рядки містять ніжне звертання до коханої, яке було узагальненим образом крилатого створіння, лиш підкреслював трепет, пов'язуваний із милою. Міфологему доли автор застосував, на наше переконання, з метою заспокоєння коханої, яку мала розважити краса природи та пісні, яка наснажувала поезії Олександра Олеся.

Окрилення, що його здатне подарувати взаємне кохання, було, вважаємо, недоступним для ліричного героя та його коханої у поезії «Чому з тобою ми не хвили?»: *«Чому з тобою ми не хвили? / Удвох за руки б ми взялись / І в край щасливий полетіли, / Де ждала нас любов колись»* [6, с. 87]. В осмисленні Олександра Олеся морська стихія символізувала свободу та надію на світле (або ж спільне з коханою) майбутнє.

Любовна лірика збірки «З журбою радість обнялась» особлива й тим, що події відбувалися на тлі природи. Часопросторові межі зображеного визначали, до прикладу, образи гаю («Ні, забуття не дасть мені й сама природа...» [6, с. 85]), саду («У тім садку, де ми колись сиділи» [6, с. 70–71]). Як правило, природа, зображувана Олександром Олесем, не дисонує із душевним станом його ліричних героїв – коли вони радіють, поетові образи підкреслюють цю радість, коли на душі туга – розрадою не стає навіть яскравий пейзаж.

Особливого звучання поезіям надає образ сонця, яке в осмисленні письменника, вважаємо, набуло позитивної конотації у любовній ліриці та стало символом радості й душевного тепла. З'являвся образ сонця у поезіях: «Ти з'являєшся, як ранок...» [6, с. 63] «Тануть, в'януть сніги»

[6, с. 88], «Ні, забуття не дасть мені й сама природа...» [6, с. 85], «Ти знову у мене окрилюєш мрії» [6, с. 75], «У тім садку, де ми колись сиділи» [6, с. 70-71], «Хай вона грає, танцює, співає» [6, с. 66].

Майстер згадує міфологему вогню у поезії «Хто нам казати не давав» [6, с. 71]. В осмисленні поета особливого звучання набув образ-міфологема вогню в поезії «Ти знов прийшла»: *«Ти знов прийшла, щоб всі чуття холодні / Вогнем страждання запалить, / Ти знов прийшла, щоб всі страшні безодні / Душі моєї розбудить...»* [6, с. 60]. Мотив нещасного кохання підкреслила вогняна стихія, що її автор подав дволико: вона і пробуджувала почуття і водночас нищила його душу недосяжністю ідеалу. Холодна і байдужа, але здатна викликати палкі почуття кохана, все ж залишилася тимчасовою, тією, що йшла, не повідомляючи про те, чи повернеться.

Нищівна сила кохання та фатальність прекрасної, але недосяжної жінки постала й у рядках: *«Поглянь у душу: там, в труні, / Лежить любов моя розбита, / Парчею срібною покрита / І вбрана в квіти весняні»* [6, с. 84]. Страждання змушували героя вірити, що його душа була схожа на труну, у якій живими були тільки квіти, натомість мертво лежала любов, чию велич у момент споглядання могла потвердити тільки срібна парча.

Особливого гатунку емоції виражені в поезії *«Вона ішла...»*: *«Вона ішла... але здавалося мені, / Що ніжний пролісок в снігу зоріє, / Встає з-під нього і радіє / Промінню, сонцю і весні»* [6, с. 88]. Образ квітки, що тішила око навесні, вказував, вважаємо, на чистоту, можливо, навіть платонічність почуттів, які переживав герой. За допомогою розшифрування семантики слова «зоріти» маємо підстави вважати, що мила уособлює собою квітку-зорю, життєрадісну та вразливу до проявів краси.

Очі в поезії «Твої очі » набули в інтерпретації Олександра Олеся сакрального, містичного значення: *«Твої очі – тихий вечір, / Що спускається безгучно, / Несучи на*

*землю спокій / На своїх сріблястих крилах»* [6, с. 91.] Милу, на наше переконання, герой намагався дорівняти до богоподібної істоти, що аж ніяк не була дотичною до землі, її стихією стало повітря, небо. Зоровий контакт з цією жінкою був подібний до медитації – ніс спокій та рівновагу. Неземний опис її очей, трепетне усвідомлення любої серцю жінки робило її подібною до янгола.

Дещо інакше розглядав цю поезію С. Романов у праці «Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду і художньої реконструкції»: *«Любовна лірика Олеся (і це дивувало це сучасників, які знали його аж ніяк не анахоретом) майже позбавлена еротизму, зокрема того, що називають поетикою тіла. Найбільше, на що зважувався автор, – то поетизація вроди русалчиної у таких її цнотливих виявах (називаємо вірші), як «Твої очі», «Косі твоїй тощо»* [7, с. 70].

Любовна лірика у збірці «На хвили» [6, с. 793–811], на нашу думку, також тяжіла до згаданого раніше образу солов'я («Ранок, в яблунях розквітлих» [6, с. 793], «Сміються і плачуть в гаю солов'ї» [6, с. 797] ), пісня птаха була меланхолійною й тужливою, відтінку сміху як, до прикладу, у поезії «Чари ночі» [6, с. 64] у трелях крилатого не було: *«Вечір. Мак зацвів на хмарах, / Плачуть солов'ї... / І дерева – як коралі, / Як уста твої»* [6, с. 793]. Крила асоціювалися із зажурию в переосмисленні мистця в поезії «Гаснув день, як надія остання...»: *«Вилітали вони непомітні / І тремтіли на крилах жалю, / А навколо небесно-блакитні / Розцвітали дзвіночки в гаю»* [6, с. 794].

Тлом для зображуваного у збірці Олександра Олеся «На крилах» так само, як і в збірці «З журбою радість обнялась», стала природа. Але, на нашу думку, розкіш та безтурботність природи була паралеллю та контрастним елементом для душевного стану ліричного героя у поезіях «Гаснув день як надія остання» [6, с. 794] та «Над струмком серед лісу я мовчки стою»: *«А струмок безтурботно на*

*крилах летить / І комусь свою радісну пісню шумить: / «Скільки сонця, і волі, й квіток навкруги, / І чому його серцю миліш ланцюги?..»* [6, с. 795]. У рядках також помічаємо і те, що крилатий струмок не тішив ліричного героя. Гай у пересмисленні поета став символом-асоціацією із коханою: *«Йду я з тобою удвох на весь гай, / Серце, як келих, наповнено вкрай... / Сни, що злітали у душу мою, / Дивно розквітли весною в гаю»* [6, с. 794].

Обличчя коханої мистець порівняв із цвітом яблуні в поезії «Ранок в яблунях розквітлих»: *«Ранок, в яблунях розквітлих / Тоне все село... / Білий цвіт – як сніг на горах, / Як твоє чоло»* [6, с. 793], увиразнивши його колір та милуючись ним. Ідеал білого личенька, витворив народ у піснях (замилування красою обличчя трапляється, до прикладу, у словах пісні «Ой чий то кінь стоїть»: *«Не так та дівчина, / Як біле личенько»* [5]). У цьому, на наше переконання, можна виділити схожість лірики із народною творчістю, користуючись каноном якої, мистець витворив нове словесне обрамлення для того, щоб описати вроду дівчини.

Отже, образний світ любовної лірики Олександра Олеся у збірках «З журбою радість обнялась» та «На хвилі» може посвідчити про повторюваність образів, їх переосмислення майстром на різних життєвих етапах та актуальність в різних часових зрізах. Орнітологічний образ-міфологема соловейка став найбільш повторюваним. Тлом для зображуваного в обох збірках була природа, у першій – гармонійна з душевним станом ліричних героїв, а в другій – контрастна із ним. Олександр Олеся у виписуванні образу жінки звертався до народнопісенного досвіду. Жінки в його поезіях набували різного прочитання – то фатального, то ніжного та захопленого, але дорівнювалися мистцем до богинь, вродою та духовною силою яких милувався автор. Любовна лірика Олександра Олеся – солярна та крилата, коли сонце постійно було символом радості в любовній

ліриці, крила натомість змінювали своє символічне значення, вплітаючись у зміст сказаного.

### Література

1. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини), Київ, 1990. 447 с.
2. Завалій Л. Концепція ліричного героя у творах Олександра Олеся доеміграційного періоду // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 16. С. 107–109.
3. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Київ, 1994. 382 с.
4. Мовчан В. Естетика : навчальний посібник. Київ, 2011. 527 с. URL : [https://pidruchniki.com/1584072021958/etika\\_ta\\_estetika/estetika](https://pidruchniki.com/1584072021958/etika_ta_estetika/estetika)
5. Ой чий то кінь стоїть. URL : <https://nashe.com.ua/song/2577>
6. Олесь Олександр. Твори : У 2 т. Київ, 1990. Т. 1. 959 с. URL : [http://chtyvo.org.ua/authors/Oles\\_Oleksandr/Tvory\\_v\\_dvokh\\_tomakh\\_Tom\\_1/](http://chtyvo.org.ua/authors/Oles_Oleksandr/Tvory_v_dvokh_tomakh_Tom_1/)
7. Романов С. Інтимна лірика Лесі Українки та Олександра Олеся крізь співмірність приватного досвіду і художньої реконструкції // Слово і час. 2017. № 4. С. 67–78. URL : <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/41>
8. Савицька О. Етнопсихологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ, 2011. 264 с. URL : <https://pidruchniki.com/16760626/psihologiya/etnopsihologiya>
9. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 1. С. 211–215.
10. Чуй А. Мотиви любовної лірики Олександра Олеся // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних



закладах. 2013. Вип. 28. С. 279–295. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz\\_2013\\_28\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvnz_2013_28_31)

**Карнаух Ірина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія 20–30 рр. ХХ століття.

*Валентина Бануляк*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## ПОЕТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Українська література зламу століть позначена оригінальними новаціями. Поруч з реалістичними тенденціями співіснують романтизм і неоромантизм. Ліриці к. ХІХ – початку ХХ століття властивий пошук та експериментаторство. **Актуальність** нашого дослідження зумовлена потребою проаналізувати символістські пошуки М. Вороного, який черпав свої літературні традиції з європейських літератур.

У певні періоди в творчому доробку М. Вороного переважали різні модерністські тенденції – від романтизму до неоромантизму та символізму. Загалом його творчість, що тривала понад три десятиліття, різноманітна й неоднорідна за змістом і стилістикою, збагатила українську літературу й дала потужний імпульс новаторству молодих майстрів слова початку ХХ століття.

Символізм (фр. – знак, прикмета, ознака) – літературний напрям модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст., основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Свою історію символізм розпочинає з 1880 р., коли у Франції

С. Малларме започаткував літературний салон, у якому брали участь молоді французькі поети.

Символізм як літературний напрям зароджується у Франції у II половині XIX століття і поширюється в інших європейських країнах. Символісти протиставили свої естетичні погляди на поезику реалізму, який, на їхню думку, перетворив мистецтво на просте відображення життя. Однак, конкретні й буденні предмети та явища не ігноруються ними цілком. Крізь них символісти бачили незвичайне, непізнаване, містичне. Саме таке мистецтво створює символ, який представники цього напрямку зробили основою своєї естетики й філософської думки.

Зміст символізму як модерністського напрямку визначає філософія двох світів: світ видимий, матеріальний, світ людського тіла (суспільне життя, соціальні проблеми, матеріальні клопоти) та світ духовний, ідеальний (вищі моральні, духовні цінності, ідеали, мистецькі пошуки), який вищий за матеріальний. Ці світи різнонаправлені, конфліктні, тому картина світу побудована на контрастах. У символістів звучать мотиви зневіри, прихований чи очевидний сум, безнадія, розпач.

Естетика символізму ставить мистецтво вище, ніж реальне життя. Головне покликання поета – прагнення до вищого світу, відчування й його осягнення.

Замість традиційного образу символісти намагалися виразити індивідуальний емоційний досвід за допомогою символізованої мови, зокрема символу, який стає головним серед усіх зображувальних засобів. Усі конкретні поняття вживаються як багатозначні символи, тому символістський текст багатоплановий. Символісти заглиблювалися у внутрішній світ, прагнучи розкрити таємницю людського «Я» за допомогою метафор й образів-символів. Розробляється поезика символічного зображення, тому всі предмети і явища природи є одночасно символами і мають подвійне значення. Важлива роль відводиться милозвучності тексту, дбайливо дібраним словам,

спроможним відтворити прихований внутрішній світ особистості.

У сфері художньої структури М. Вороний особливо підкреслював культивування поетичної форми, музикальність символістичного вірша, означену гаслом П. Верлена «Музика передусім!» Теоретичні узагальнення М. Вороного значною мірою базовані на досвіді його художньої практики як поета-символіста.

Сучасні дослідники вважають, що творчість Миколи Вороного – це перша декларація ідей і форм українського символізму. Сам автор стверджував: «Любов, краса і шукання правди (світла, знання, початку чи Бога) – це сфери символічної поезії, вона найкраще може про це оповісти».

Символісти «вбачали своє естетичне завдання у подоланні натуралізму та побутовізму, у заглибленні в таємні першооснови буття, не значень слова-образу, постійно повторюваних символів» [5, с. 22].

І. Дзюба зазначає, що «національний варіант символізму відрізняється від європейського та російського своєю філософською концептуальністю та естетичною визначеністю, у ньому менше містицизму та окультистичності й більше відгуків на життя, для нього не прийнятне символістське ігнорування всіх суспільно-політичних проблем, він не байдужий до ідеї національного визволення» [4, с. 155].

Головне призначення митця-символіста – осягнення вищого таємничого світу мрій та ідеалів. М. Вороний вважає, що душа поета шукає відряди й забуття:

*Душа бажає скинуть пуга,  
Що в їх здавна вона закута...  
Бажає ширшого простору –  
схопитися й злетіти вгору* [1, с. 176–178].

У питаннях культу краси, М. Вороному була близька романтична теорія Шеллінга, для якого естетика – вершина усіх філософських вчень, всеохоплююча цінність,

найвищий щабель розвитку духовного абсолюту. Прикметно, що М. Вороний не приховував тих суперечливих впливів, які виховували його характер. У світогляді поета дивовижне поєднання двох (матеріалістичного й ідеалістичного) начал.

Образи сонця, моря, дощу та ночі розвиваються у фарватері загальнопоетичної семантики. Сонце уособлює найшляхетніші поривання закоханої душі, тому його проміння – це золотий дощ, щаслива усмішка, надія. У М. Вороного поряд із сонцем – ніч, темрява, туман, дощ. Усміх сонця з неба, іскристе море і ніч, туман – це полярні точки зору, що формують винятково напружену поетичну сферу, у рамках якої віддзеркалюється трагедія кохання:

*Ніч безока над містом стоїть,  
Візники... пішоходи... майдан...  
Дрібно сіється дощ, хлюпотить;  
Світло гасне і знов миготить  
Крізь туман [2, с. 127].*

Своєрідним є смислове навантаження образу хмар. А. Гуляк вважає, що це «не звичайний атрибут пейзажних замальовок, а вияв розпливчатої мінливої форми, подібної до найпотемнішої мрії закоханого героя» [5, с. 156].

Аналогічний сенс поет вкладає в образ відкритого моря, грайливої хвилі, стрімкої скелі. Майже в цей час молодший сучасник М. Вороного О. Олесь у персоніфікованому образі хвилі з одноіменного вірша показує кокетливу жінку, для якої кохання – це розвага.

Цикл «Мандрівні елегії» є показовою ілюстрацією формування символістського дискурсу поезії М. Вороного у процесі поглибленого розвитку романтичних тенденцій, набуття ними нової художньої якості. Романтичні мотиви мандрів, лихої долі прагнення ліричного суб'єкта залишити край, що завдавав йому «жалю, зневаги і одчаю», підсилюється акцентуванням трансцендентної детермінованості буття суб'єкта вислову, підкорення «силі невідомій», мотивами втраченого пошуку, настроєм

трагічної самотності, катастрофізму, структурно-семантичними характеристиками, співмірними з поетичним дискурсом символізму.

Символістичну означеність поезії М. Вороного розкриває інтерпретація теми міста. Емоційна виразність, настроєва амбівалентність урбаністичного мотиву підкреслюється епіграфом до циклу «Співи старого міста», взятим з твору поета-романтика Альфреда де Віньї.

Властивий символізму трагізм недосяжності ідеалу розкривається в інтерпретації інтимно-психологічної теми, репрезентованій ліричним циклом «За брамою раю». Внутрішній сюжет, трагічна тональність художнього вирішення теми кохання виявляють перегук поетичного циклу М. Вороного з ліричною драмою «Зів'яле листя» І. Франка. Основу ліричного сюжету формує мотив втраченого раю, конкретизований мотивом зради. Трагізм руйнації почуття, означений символікою втраченого раю, набуває узагальненого виміру трагічного світовідчуття символізму, загостреного сприйняття екзистенційної суперечності між ідеалом та дійсністю.

Отже, у ході нашого дослідження було проаналізовано символістські пошуки М. Воронного, який черпав свої літературні традиції з європейських літератур. На думку Миколи Вороного основне призначення митця-символіста – осягнення вищого таємничого світу мрій та ідеалів.

### Література

1. Вороний М. Іванови Франкови : (відповідь на його посланіє). 1903. Т. 21. С. 176–178.
2. Вороний М. Твори. Київ : Дніпро, 1989. 687 с.
3. Гуляк А., Кейда Ф. Необорима сила любові (інтимна лірика Миколи Вороного) // Київська старовина. 2005. № 1. 152–161.
4. Дзюба І. Поезія // Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Київ, 1994. Кн. 1. С. 155.

5. Яценко Т. Творчість Миколи Вороного – перша декларація ідей і форм українського символізму // Українська мова і література в школі. 2005. № 5. С 22–26.

**Бануляк Валентина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література кінця ХІХ–початку ХХ століття.

*Єлизавета Вишнева*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Поляруш Н. С.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЗБІРКИ «ПОМСТА» ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА**

Творча постать Леоніда Мосендза (1897–1948) – прозаїка, поета, літературознавця, вченого-хіміка, політичного діяча – мало досліджена в сучасному літературознавстві. Спорадичні публікації, в яких розглядається його прозова і поетична спадщина, не відображають загальної картини, не дають можливості побачити й оцінити його літературний доробок системно, панорамно.

**Актуальність** теми дослідження полягає у необхідності визначення місця Мосендзової творчості в українському літературному процесі ХХ століття, у потребі пізнання особливостей, основних рис його малої художньої прози і, таким чином, у доповненні об’єктивної та цілісної картини цього процесу.

**Мета** статті – осягнення й осмислення художнього світу збірки малої прози Леоніда Мосендза «Відплата» в контексті загальної панорами українського літературного процесу.

З новел Л. Мосендза, які з'явилися в «Літературно-Науковому Віснику», першою була надрукована в 1928 році «Помста» [5, с. 206]. Через десять років вона мала дати назву цілій збірці, але видавництво чомусь назвало збірку інакше: «Відплата» [2, с. 88]. У другому, празькому, виданні збірки авторська назва буде повернута: «Помста» [10, с. 14].

Тема помсти стала лейтмотивом цілої серії новел письменника. У короткій передмові до празького видання (документованій: «1941 – Братіслава») прозаїк подає власне бачення ідеї відплати як одного з найбільших стимулів до чину в людському житті: *«Ідея відплати є найістотнішим стимулом життя, твердить десь Емерсон. І для нашого життя потребуємо цього стимулу в найбільшій мірі. Не боїмося жодної форми його прояву. Хай це буде навіть і помста. Та помста не раба, а пана. Того, хто відплату ніколи не здійснює в одній площині з об'єктом відплати. Але, щоб статику своїх намірів перевести в чин, здійснюється над ціллю, як сокіл – птах високого лету – і б'є згори, завжди і лише згори...»* [6, с. 3].

Твір «Відплата» можна було б назвати канонічним жанровим зразком новели у Мосендзовій творчості. У новелі – структурально згорнутий у кілька годин час. Незвичайний герой (папа римський) постає у драматичній ситуації – помирає. Фабула новели побудована на інтризі, зіткненні трьох персонажів, кожен із яких має свою мету.

На смертному ложі у вісімдесятишестирічного папи сенсом життя є відплатити кардиналові Каруччіо за відбиту колись кохану дівчину. Папа чекає смерті столітнього камерлінга – кардинала, який проголошує смерть папи. Камерлінг проголосив уже про смерть трьох попередніх пап і чекає на смерть четвертого – головного героя новели. Коли надходить звістка про смерть старого камерлінга, папа проголошує новим камерлінгом свого колишнього суперника і помирає. Це і є кульмінаційний пункт дії; пуант співпадає з «динамічною вершиною» (одним з найважливіших моментів твору, насиченим максимальним

напруженням, хвилюванням): суперник героя новели, який мав найбільше шансів одягнути папську тіару, уже ніколи, згідно з законом, не зможе стати папою.

Рефрен: «Папа вмирав», який ділить новелу на кілька частин, допомагає авторові динамізувати дію, підкреслити критичність, незвичайність ситуації. Новела закінчується тим же рефреном у доконаному вигляді: «Папа помер».

У цьому рефрені відчутна алюзія – антитеза до формули зміни королівської влади: «*Король помер. Хай живе король!*». У новелі Л. Мосендза після смерті головного героя посяде його місце не той, хто найбільше на це сподівався: помер не лише реальний папа, але й померла надія того, хто хотів ним стати.

Тричі у творі змінюється «промінь зору». Плавно, майже непомітно він переходить від автора у «промінь зору» головного героя, а відтак – до нового камерлінга. Усі ці пучки «променів зору» збігаються майже одночасно в кульмінаційному завершенні новели. Такий фокусний збіг, поруч із співпаданням пуанта й «динамічної вершини», створюють неповторний емоційно-мистецький резонансний ефект.

У новелі – «*Г'на рагата*» («Заплатив»), написаній у Штернберку в 1932 році й опублікованій лиш через три роки, останній нащадок з роду Пачіолів із середньовічної Венеції мстить за смерть рідних – вбиває дожа-диктатора Джакомо Лоредано. На перший план, як бачимо, знову виступає мотив поклику крові, що звучав у різних варіантах у збірці «Людина покірна».

Зав'язкою у новелі є своєрідна боротьба братів Луки й Антоніо за душу сина Антоніо Франческо. Кожен з них прагне, щоб він успадкував їхню справу. Але Франческо знаходить свій шлях: він стає мандрівним ченцем.

Напруження у творі досягає апогею, коли дож Лоредано захоплює владу у Венеції. Пачіолі очолюють боротьбу проти тирана, але зазнають поразки й помирають



у в'язниці. Розв'язкою новели є повернення мирного ченця Франческо до Венеції й убивство ним Лоредано.

Твір завершується сценою відплиття бойового корабля на боротьбу «проти варварського сходу». На щоглі майорить старовинний прапор роду Пачіолів із написом: «*Non pacem, sed gladium*» («Не мир, але меч»).

Головним принципом організації художнього матеріалу у творі є спосіб композиційного зіставлення образів братів Пачіолі та протиставлення їх образів Франческо, який на певний час відходить від родових традицій. Але в зіткненні з екстраординарними обставинами Франческо знову повертається до родових традицій. Автор творить образ Франческо як антитезу до образів батька і дядька для окреслення протилежного в цілісному.

Новела «Птах високого лету» була опублікована перед самим виходом збірки «Відплата». Останній райнбурзький барон півстоліття носить у серці образу на свого кріпака, приятеля дитинства, який свого часу став щасливим суперником у коханні до селянської дівчини-кріпачки. Бездітний барон оголосить своїм наступником їхнього внука.

Творові властивий набір певних новелістичних типізацій: одна головна подія, навколо якої розвивається дія (нерозділена любов барона до кріпачки Катерини), пуант.

Разом із цим «Птах високого лету» має деякі жанрові ознаки, характерні й для повісті: головний герой є досить типовим для епохи Середньовіччя; час новели не цілком структурально обмежений; у творі можна виділити кілька «динамічних вершин» (у новелі така «вершина» найчастіше одна). Цими «динамічними вершинами» є, зокрема, сцени прощання малого Карла з Райнбургом, коли він від'їжджає на лицарську науку; переживання поразки у двобої з кріпаком Карлом; зустріч із нащадком Катерини та Карла; приготування до страти цього нащадка. Одна з «динамічних вершин» твору – перша зустріч із кріпачкою Катериною є

водночас і Wendepunkt'ом – поворотним пунктом життя молодого барона.

Несподівана новелістична розв'язка у «Птасі високого лету» – позірна страта кріпака Карла за викрадення панського сокола й проголошення цього нащадка коханої кріпачки прийомним сином та спадкоємцем Райнбурга.

Новела має, на відміну від більшості інших творів збірки, порівняно великі описові частини – історичного побуту, пейзажів, загальних характеристик персонажів.

«Свшан-зілля» – своєрідне продовження й обробка відомої легенди з Галицько-Волинського літопису. Крім Л. Мосендза до цієї легенди звертались О. Олесь, М. Вороний, М. Обачний. У новелі застосовано оригінальний мистецький принцип, який умовно можна було б назвати «обернено-симетричною алюзією»: історія половців ототожнюється з історією українців, а Русі-України – з історією Російської імперії. Як і в деяких Мосендзових поетичних творах, у новелі звучить мотив покидання рідної землі. Письменник знову знаходить виправдання для еміграції: лише вона змогла зберегти давніх богів, традиції та звичаї свого народу.

Історія одвічного любовного трикутника лежить в основі новели «Ненависть». Нещасливий герой показує коханій жінці листи її померлого чоловіка, які свідчать, що він постійно її зраджував. Відмова жінки вийти заміж за нещасливого героя стає причиною його самогубства. Цей твір є своєрідним підтвердженням ідеї, висловленої І. Денисюком про те, що *«інформація, яку несе новела, – особливої якості: це глибинний зондаж у феноменальні явища життя й особливості людської психіки»* [1, с. 14].

Остання новела збірки – «Вояк відходить» – була спочатку опублікована під псевдонімом Ростислав Берладник і мала підзаголовок: «Розділ з роману» [3, с. 90]. У ній знову звучить тема сильної особистості, готової йти проти течії. На думку І. Набитовича, тематично й ідейно ця

новела мала б радше увійти до збірки «Людина покірна» [4, с. 58].

Відплата у розумінні Леоніда Мосендза – це не завжди помста. Часто у книзі це слово вживається в його первісному, шляхетному значенні. Для філософа Григорія Сковороди («Мінерва») відплата – це повернення на батьківщину й праця для неї, це бажання «...*усе, що назбирала душа по мандрівках, віддати тій землі, вхопити її кігтями мудрого Мінервиного птаха і до кожної ранки вкпанути свою краплину мудрости й любови...*» [6, с. 126].

На інтертекстуальних аспектах епічних творів збірки «Відплата» наполягає В. Просалова [8, с. 122]. Оповідання, нав'язані темами Середньовіччя і Відродження, вступали у взаємодію з текстами попередньої культури, творами самого автора та його сучасників. Самі заголовки творів «відсилали» то до покровительки ремесел і мистецтв Мінерви, то до легенди про чарівне зілля та художніх творів про нього («Отрок» М. Обачного, «Половці і отрок» О. Олеся, «Євшан-зілля» М. Вороного, «Володимир Мономах» В. Кулаковського та інших).

Л. Мосендз вдавався, на думку В. Просалової [9, с. 111], до кодової (мовної) інтертекстуальності, суть якої полягала у вмонтуванні в текст слів іноземною мовою. При цьому письменник не подавав жодних коментарів, які б прояснювали, скажімо, значення слів «*l'ha pagata*». Це перекладалося на плечі читача, котрий мав відчутти, що живе в багатомовному світі, і тому мусив розраховувати на здогадку. У зв'язку з тим, що заголовок корегував сприйняття тексту, то для посвячених (у цьому випадку тих, хто володів італійською мовою) він давав простір уяві, відкривав горизонт сподівань, для непосвячених, навпаки, ставав поштовхом для ймовірного прогнозування, інтуїтивного висунення гіпотез, адже мова йшла про багатий рід Пачіолів з Венеції, що мав на своєму родовому прапорі слова «*He mir, a меч!*».

Мала проза Л. Мосендза відповідала «законам» епічних жанрів. Письменник дав прекрасні зразки «текстів у тексті» («На утвор», «Роксолана») і «текстів про тексти» («Лист», «Євшан-зілля»). Ці твори свідчать про свідому діалогічну установку автора, котрий вводив у тексти різні точки зору, завдяки чому зображуване висвітлювалося багатовимірно, різнопланово. Співіснування у творі двох і більше суб'єктів висловлювання зумовлювало поєднання різних часових зрізів: минулого (з уст оповідача) і теперішнього (як реакції на почуте), читач отримував змогу спостерігати за їхнім діалогом, а то й полілогом. Прозаїк творив свій текст, який вступав у тисячі зв'язків з іншими.

Після виходу збірки «Відплата» з'явився досить прихильний відгук на неї у «Віснику» [7, с. 476]. Рецензент, підписаний криптонімом О. В., відзначає, що *«...виказує себе автор майстром новелі – штука, як відомо, не легка і не дуже поширена в нас... Оповідання Мосендза – лаконічні викладом, суворі думками, сповнені тої опанованої, але бурхливої пристрастности, яка відрізняє, наприклад, новелі П. Меріме. Тематика – героїчна...»*. А далі підсумовує: *«Л. Мосендз, безперечно, розгорнув цілком нову сторінку в нашій новелістиці і, ймовірно, не лише в новелістиці...»* [7, с. 477].

Отже, герої новел і оповідань Л. Мосендза – це життєдіяльні й активні особистості. Вони проявляють себе в незвичайних обставинах, не хочуть будувати своє життя на заспокоєнні, на приземленості. Це активні люди сильної волі, які прагнуть здолати всі перешкоди, змінити дійсність. У цих образах присутній той неоромантичний струмінь, який є однією з стилістичних особливостей творчості письменника.

## Література

1. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Академічний Експрес, 1999. 280 с.

2. Мосендз Л. Відплата : Оповіді. Львів : Українська Бібліотека, 1939. 123 с.
3. Мосендз Л. Вояк відходить: Розділ з роману. *Вістник*. 1936. Кн. 2. С. 86–102.
4. Мосендз Л. Людина покірна : Оповіді / передм. Л. Нигрицького. Львів : Вид. І. Тиктора, 1937. 126 с.
5. Мосендз Л. Помста // *Літературно-Науковий Вістник*. 1928. Кн. 11. С. 205–209.
6. Мосендз Л. Помста : Оповіді. Прага, 1941. 157 с.
7. О. В. Леонід Мосендз : Відплата // *Вістник*. 1939. Кн. 6. С. 476–477.
8. Просалова В. Оповідання Л. Мосендза та їх інтертекстуальне тло // *Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ, 2003. Вип. 5 (61). С. 122–130.
9. Просалова В. Текст у світі текстів Празької школи. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
10. Тарнавський О. Людське життя – це шукання правди. *Листи до приятелів*. 1961. №. 11–12. С. 12–18.

**Вишнева Єлизавета** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література ХХ – початку ХХІ століття.

*Оксана Верлан*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ВПЛИВ ІМПРЕСІОНІЗМУ НА ЛІРИЧНЕ «Я» ЮРІЯ ЛИПИ**

Сучасне журналістикознавство характеризується тенденцією до оновлення методики, методології та

предмета досліджень. Сьогодні перспективною залишається інтерпретація вітчизняної публіцистики з точки зору етнічної психології. Вона дозволяє через напрацьовані науковцями першооснови та термінологічні константи визначити оригінальність і неповторність вітчизняної культури, її психологічну самотність, відмінність українців від інших народів, окреслити національні проблеми та знайти шляхи їх вирішення. Особливої актуальності ці питання набули зі здобуттям Україною незалежності, коли виникла необхідність переорієнтації національної свідомості, самоідентифікації українців та їх культурного оновлення й розвитку.

Проблеми національного характеру здавна привертала увагу мислителів. Ще Геродот, Платон та Арістотель намагалися виявити різницю між народами, ідентифікувати особливості рис їх характеру. Питання національного характеру та ментальності розглядали Г. Лебон, М. Бердяєв, Інкелес, Д. Левінсон, Монтеск'є. Український національний характер досліджували М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький та ін.

На сучасному етапі поняття «національний характер» є предметом дослідження багатьох дисциплін: філософії, культурології, літературознавства, соціології, етнопсихології, журналістикознавства тощо. Так, під лексемою «національний» дослідники розуміють «такий, що властивий певній нації, національності; який відображає їхній характер, особливості» [1, с. 744]. Є. Головаха навів таке визначення терміна «національний характер»: «Це якості, що на противагу загальнолюдським ідеалам відрізняють людей, котрі належать до однієї нації» [9]. М. Пірен визначає національний характер як сукупність найбільш стійких, основних для певної національної спільноти особливостей сприймання навколишнього світу та форм реакцій на світ. Отже, під національним характером найчастіше розуміють притаманний представникам конкретної нації набір основних особистісних рис [2, с. 61].

Одну з важливих проблем сучасної журналістикознавчої науки становить дослідження творчої спадщини Ю. Липи, творчий доробок якого тривалий час залишався поза увагою українських науковців. Незважаючи на те, що напрацювання Ю. Липи привертали увагу таких дослідників, як Т. Ананченко, О. Баган, О. Гринів, Є. Маланюк, Г. Ковальський, І. Жифарська, І. Козій та інші, на сьогоднішній день не існує жодної журналістикознавчої праці, присвяченої творчості публіциста.

**Мета** статті – дослідити специфіку відображення українського національного характеру в працях Ю. Липи «Призначення України» та «Українська раса». Аналіз доробку Ю. Липи, здійснений крізь призму етнопсихологічних особливостей українського народу, надасть змоги об'єднати в проблемний вузол етнографічний та публіцистичний аспекти творчої спадщини митця.

**Актуальність** дослідження зумовлена необхідністю оновлення методологічних засад вивчення доробку Ю. Липи, поглибленням знань про його творчу особистість, важливістю науково-теоретичного опрацювання проблем національного характеру в публіцистичних працях дослідника.

**Об'єктом** дослідження є публіцистичні розвідки Ю. Липи «Призначення України» (1938) та «Українська раса» (1936). **Предмет** дослідження – специфіка осмислення феномену національного характеру українців у згаданих публіцистичних працях.

Як зазначає один із дослідників творчості Ю. Липи, Є. Ковальський, у міжвоєнні роки Європа стала свідком глобальних змін у геополітичному просторі. В Італії сформувався фашизм із особистим культом Муссоліні, в Центральній Європі владу захопили нацисти. На перше місце вони висували твердження про нерівність людських рас, за винятком так званої «раси панів» – арійців. На Сході Європи поступово посилювався вплив СРСР, під владою якого перебувала більшість українського народу [5, с. 36].

Обмірковуюючи майбутнє України, яка опинилася в цей час на історичному роздоріжжі, Ю. Липа розпочав написання історіософської трилогії.

У книзі «Призначення України» йдеться як про історію духовного світу українців, так і про пріоритети розвитку нації. Призначення України Ю. Липа вивчає крізь концепцію раси, розглядаючи її в антропологічному, історичному, демографічному і найважливішому – психологічному аспектах. Раса, згідно з Ю. Липою, – це *«велика духовна одність з боку морального, чуттєвого»* («Призначення України») [7, с. 102], *«цілість населення, що його духовні прикмети, укриті й явні, (як звичаї, мова), а також антропобіологічні риси становлять виразну цілість упродовж часу (історії)»* («Призначення України») [7, с. 103]. За Ю. Липою, а рід, (або раса) – *«це те людське насіння, що з покоління в покоління передає однакові психічні прикмети, а почасти й фізичні»* («Українська раса») [8]. Публіцист зазначає, що в українців *«... зосталися цінності, що їх не відібрав більшовизм. Зосталися – жінка, сім'я, потяг до кращого духовного життя. А і в тому усьому – зостався характер»* («Українська раса») [8]. На думку Ю. Липи, український характер *«... віддавна зростає на землях України: його не змінить жодний більшовицький «град, буря і повінь». Двадцять літ не змінять тисячолітнього роду. Знаходимо рід, як підставу»* («Українська раса») [8].

На думку Ю. Липи, підґрунтям українського характеру є три первні (тобто основні етнічні компоненти) – трипільський, еллінський і готський, а також домішки кочівників, кельтів, римлян, іранців, кавказців, норманців, євреїв та інших. Домішки можуть бути двох типів: фізіологічні та духовні (відбиваються на національному характері).

Ю. Липа запевняє, що трипільський первень української раси має найбільше можливостей до відродження в сучасному українцеві: *«Цей характер – це*



*підложжя українського характеру. Бо народи-предки – це не тільки архітектура, могили, звичаї, ритуали. Це – характери, що кружляють у крові сучасних українців, і завжди їх діла, їх здобування в них можуть відродитися» («Призначення України») [7, с. 70]. Публіцист називає трипільців основоположниками українських сіл. Такі їхні риси, як терпеливість, мовчазна відвага, передбачливість, обережність, невідступність від обраної лінії, холодність при невдачах, на думку Ю. Липи, – невід’ємні риси українського селянина. Еллінська духовність близька до трипільської. Якщо трипільців дослідник вважає основоположниками сіл в Україні, то еллінів називає творцями українських міст і батьками українського мореплавання. На формування української раси готи мали ще більший вплив, ніж елліни: *«Найбільшого перевороту довершили вони в самій структурі родини. Це відбулося в містерії українського весілля, що символізує перехід від передньоазійського матріярхату до індогерманського патріярхату» («Призначення України») [7, с. 73].**

Ю. Липа, говорячи про український національний характер, відзначає, що українці мають з-поміж своїх сусідів один із найскладніших характерів. *«Навіть пересічний українець, – пише Ю. Липа, – дуже часто може оглянути якусь подію чи справи з кількох боків одночасно. Для українця скомплікованість світу є видніша, ніж, скажімо, для його сусідів. Тому, може, так нелегко українцеві прийти до якогось рішення» («Призначення України») [7, с. 161].*

Публіцист не пов’язує географічне розташування з особливостями національного характеру (як, наприклад, Геродот, Гіппократ, А. Кульчицький, Н. Григоріїв, Ш. Монтеск’є та інші): *«Дивно було б і небезпечно трактувати призначення краю як витвір виключно землі й географічних умовин. Багато може вплинути оточення на поведження якоїсь людської збірноти, але все ж людина не рослина, що її формує земля й підсоння» («Призначення*

України») [7, с. 44]. У цьому контексті можна провести паралель з так званим географічним детермінізмом Ш. Монтеск'є, який якраз наголошував на тому, що географічне положення народу є головним фактором формування його менталітету в подальшому [6].

Як зазначає Ю. Липа, українська раса є «духовним островом» серед сусідів. Українці мають власне життя, культуру, традиції, цінності. Саме тому в українців таке загострене відчуття власної раси, так звана «свідомість роду». На цьому наголошують і сучасні науковці Б. Глотов, М. Корх, А. Рубан та ін. Для українців основною рисою характеру є відчуття так званої «серединності», «україноцентричності», «найголовніший меридіан проходить через Україну» («Призначення України») [7].

Окрім аналізу рис українців публіцист окреслює шляхи вирішення національних проблем. Ю. Липа закликав українців до духовного єднання, щоб ніхто з них не почував себе вигнанцем як у самій Україні, так і за її межами [5, с. 38]. При цьому митець формулює лаконічний висновок: «Отже, треба бути, ставати самим собою» («Призначення України») [7, с. 248]. Так, провідна риса українства – індивідуалізм: «Ця риса, мальовничий індивідуалізм – це те, що перше впадає до очей чужинцеві» («Призначення України») [7, с. 186]. До речі, індивідуалізм українського народу відзначають і такі дослідники, як І. Мірчук, В. Янів, П. Гнатенко. З одного боку, українцям притаманний індивідуалізм, з іншого – перебування в групі: «Українська раса – це раса солідаристів, яких суспільний ідеал – група, а не індивідуальність» («Призначення України») [7]; «Українська група має тенденцію скоріш до обмеження індивідуалізму» («Призначення України») [7, с. 102]. Українці, на думку Ю. Липи, найсильніші тоді, коли діють колективно, злагоджено, організовано: «Одність, власна релігія, власна висока мораль і відвічні геополітичні підстави – це є величезні заповіді» («Призначення України») [7]. У цьому контексті можна

зазначити, що риси національного характеру українців іноді суперечать одна одній.

Релігійність – ще одна провідна риса українців, про яку говорить Ю. Липа: *«Церква повинна відповідати характерові раси, бути українською для українських душ і тільки українською для їх єднання з Богом»*. Власне, стремління українців мати розмову з Богом, яко таїнство тільки своєї раси, було від початку християнства на Україні» (*«Призначення України»*) [7]. Цей заповіт раси Ю. Липа називає легендою апостола Андрія – традицією змагання за суто українську церкву.

Серед головних аспектів української ментальності Ю. Липа називає такі: культурні круги, українська родина, українська культура, українське суспільство, українська військовість, українська група, українські міфи та українські культурні тенденції загалом. Говорячи про культурні круги, публіцист констатує, що Україна належить до *«хліборобського кругу»* [4, с. 6].

Представникам цієї групи людей притаманні такі риси характеру, як відвага, відчуття справедливості та власної гідності, пристрасна любов до своєї землі. Ідеалом українського патріотизму публіцист називає хату, оскільки поняття рідного краю для українців завжди мало родинний зміст. В Україні *«ставиться високо поняття родини й роду»* (*«Призначення України»*) [7, с. 181]. У центрі української родини – жінка. Саме через неї відбувається об'єднання родини: *«В центрі духовного кругу стоїть жінка-мати, істота, що єднає коло себе людину»* (*«Призначення України»*) [7, с. 179]. Про особливу роль жінки в українському суспільстві Ю. Липа зазначав також у праці *«Українська раса»* (1936): *«Мусить бути над жінкою опіка. Те, чого батьки й мужі не завжди зможуть, зможе зробити родова держава. Бо для неї на першому місці здоров'я та доживлення жінки. Це було досі, але тільки в інстинкті Українців»* [8]. За здоров'ям жінки, вважає Ю. Липа, необхідно пильно стежити, адже саме від неї

залежить доля народу: *«Здоров'я жінки на першому місці! Так, але не тільки здоров'я фізичне, потрібне й здоров'я духа», «Здоров'я жінки на першому місці! В тому здоров'ї й сила державної тривалості» («Українська раса»)* [10]. На думку Ю. Липи, країна може бути в руках жінки, бо *«жінка може бути моральним стрижнем держави» («Українська раса»)* [8], але тільки за таких умов, коли жінка вихована в українських традиціях, заміжня і втілює вічні цінності українського народу у своїй сім'ї, адже саме із сімей складається народ.

Незважаючи на те, що дослідники української ментальності часто говорять про «фемінність» українського національного характеру, Ю. Липа натомість зауважує: *«В українській расі є й мужецькі складні, такі, як жадоба до влади й експансії; виразність уяви і зручна наскочність» («Призначення України»)* [7, с. 180].

Серед характерних рис української вдачі можна назвати потяг до справедливості, любов до філософування, «тонкий український гумор». На думку Ю. Липи, *«потяг до справедливості – це найважливіший рушійний наказ української раси» («Призначення України»)* [7, с. 164]. Працелюбність – не менш важлива риса українського національного характеру, а «українські герої – це висловники туги й праці багатьох поколінь. Вони завершують собою повторність і уяскравлюють традицію» («Призначення України») [7]. В українському характері є і ввічливість, *«вона впливає з його культури» («Призначення України»)* [7, с. 186]. Ще одна прикмета характеру українців, з точки зору Ю. Липи, – *«усвідомлення повноти існування власної нації і території»*. І. Козій, аналізуючи творчість Ю. Липи, наголошує на такій особливості українського національного характеру: *«Українець щиро вірить у можливість досягнення духовної досконалості саме у рамках своєї нації. Отже, українець усе пропускає крізь призму власного «Я» як на індивідуальному, так і на колективному рівні»* [6, с. 65]. У цьому контексті І. Козій

перифразує Піфагора: «Українець є мірилом усіх речей» [6, с. 65].

Загалом, можна підсумувати, що осмислення проблем національного характеру з точки зору журналістикознавства на сучасному етапі є актуальним і виправданим. Однак у цьому контексті особливої ретельності потребує розмежування таких базових понять, як національний характер, ментальність, менталітет тощо. Аналіз творчої спадщини провідного українського публіциста ХХ ст. Ю. Липи крізь призму етнопсихологічного начала покликаний артикулювати увагу до національних питань, розглянути під новим кутом зору вічні питання існування українського народу та знайти шляхи їх вирішення. Так, головну мету України, її призначення Ю. Липа вбачав в об'єднанні українців на благо держави, а тому пропонував «збудити енергію одиниці, гармонійно сполучити з енергією цілої раси і, що найважливіше, дати ритм постійної продуктивності цілої державної збірноти» («Призначення України») [7, с. 176], а також піклуватися, *«щоб кожен її громадянин був на своїм місці, тобто там, де може вказати якнайбільшу продуктивність»* («Призначення України») [7, с. 177]. Характерними рисами національного характеру Ю. Липа вважав любов до родини, свого роду, природи, праці, релігійність, віру, повагу до жінки, «україноцентричність», ввічливість, індивідуалізм, тугу, естетизм, філософське осмислення життя, потяг до справедливості, моральність.

Отже, публіцистичний доробок Ю. Липи є важливим для української національної культури ХХ ст., а переосмислення праць публіциста крізь призму сучасності дозволяє українцям не тільки зрозуміти самих себе, а й вибудувати сучасні тенденції розвитку країни, про які дослідник говорив ще багато років тому. У цьому контексті вважаємо перспективним дослідження специфіки трактування Ю. Липою ролі й значення національної ідеї

для українців, розуміння публіцистики й преси як «основи народоправства» тощо.

### Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Бусел. Київ, Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.
2. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. 1998. № 5. С. 58–70.
3. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика. Київ : Либідь, 2001. 263 с.
4. Жифарська І. Генеральні ідеї українства в істріософському баченні Юрія Липи // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2008. № 2. С. 72–76.
5. Ковальський Г. Традиціоналістична концепція Ю. Липи / Наука. Релігія. Суспільство / Держ. ун-т інф-ки і штучного інтелекту МОН України [та ін.]. Донецьк : Наука і освіта, 2010. №1. С. 36–39.
6. Козій І. Історіософські погляди Юрія Липи / Наука. Релігія. Суспільство / Держ. ун-т інф-ки і штучного інтелекту МОН України [та ін.]. Донецьк : Наука і освіта, 2008. №1. С. 60–65.
7. Липа Ю. Призначення України. Нью-Йорк, 1953. 305 с.
8. Липа Ю. Українська раса. URL : <http://www.vatra.cc/rasa/yuriy-lypa-ukrayinska-rasa>
9. Махній М. Етноеволюція : науково-пізнавальні нариси. URL : <http://makhniy.blox.ua/2009/10/Natsionalnij-harakter.html>.

**Верлан Оксана** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українські поетичні твори початку ХХ століття.

*Марія Кокорева*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА**

Олег Ольжич – це один із псевдонімів надзвичайно талановитого українського мистця Кандиби Олега Олександровича, який сформував свою ідею в складний історичний період – у кінці 20-х рр. ХХ ст. Відомо, що в цей час національно-визвольні змагання зазнали краху, водночас Європа, куди, як принагідно зауважує П. Дунай, «відкотилися решти українського війська та емігрувала досить значна частина національної інтелігенції» [2, с. 186], тонула в фашизмі. На щастя, молоде покоління українців, котрі не змирилися з національною поразкою у визвольних змаганнях та виступали проти більшовиків, прийняли в свої ряди талановитого й глибоко ерудованого інтелектуала Олега Ольжича.

Його творчість, а водночас ще й наукова та політична діяльність, підкреслює А. Гурбанська, описала Україну в надзвичайно широкому темпоральному діапазоні (історичні події від Х ст. до 40-х рр. ХХ ст.). Творчий доробок цього мистця вияскравлений передовсім «вольовими імперативами, закликами до пориву, діяння, оптимістичною спрямованістю в майбутнє, високою культурою й досконалістю поетичного виразу» [1, с. 35].

**Метою** розвідки є дослідження особливостей поетичної творчості Олега Ольжича.

Відомо, що Олег Ольжич залишив нащадкам три поетичні збірки: «Рінь» (Львів, 1935 р.), «Вежі» (Прага,

1940 р), «Підзамчя» (1946 р. опублікована в Мюнхені вже по смерті автора) [2, с. 186], а також кількадесят окремих віршів, які не ввійшли до цих збірок, а з'являлися на сторінках націоналістичної періодики

Сьогодні поетичну творчість Олега Ольжича науковці диференціюють на два періоди: 1) ранні твори, куди зараховують його дитячу поезію та студентську лірику; 2) поезія 1929-1941 рр., репрезентована згадуваними вище збірками [6, с. 260]. У праці «І смерть, як найвищий вінок: передне слово до публікацій поезії О. Ольжича» Л. Череватенко вирізняє три найбільші цикли (історіографічні вірші, декларації та вірші-плакати) [14, с. 78].

М. Неврлий припустив, що поетичний таланти Олег Ольжич успадкував від батька, славетної центральної постаті українського модернізму – Олександра Олеся, однак, як стверджує авторитетний літературознавець і критик, «шляхом його поезики він свідомо не пішов» [10, с. 11]. У цьому зв'язку дослідник виділив декілька причин, як-от: 1) відмінність у смаках поколінь; 2) ділова й наукова атмосфера Ольжичевого середовища; 3) зацікавленість раціональною, предметною поезією; 4) потяг до «поезії духової енергії, інтелектуальної й вольової, спроможної виховувати цілісну натуру, сильний характер» [10, с. 11].

На думку І. Смолія, формуванню яскравого й високо культивованого непересічного таланту Олега Ольжича посприяло дбайливе сімейне виховання, широкий рівень освіти та змога безпосередньо контактувати з європейською культурою. Наукові студії тільки поглибили його творчий потенціал та вияскравили індивідуальне творче обличчя [12, с. 13].

Олегові Ольжичу, аргументовано довів Г. Клочек, вдалося нажити найвищі досягнення найперспективніших тогочасних художніх тенденцій, відтак для нього характерне згармонізоване художнє мислення. Його



авангардизм, додав авторитетний літературознавець, полягає в тому, що він так чи так випереджав усіх інших в руслі вербальної художньої обробки, послуговуючись найефективнішими технологіями, сформованими на ґрунті глибоко гуманістичних національних ідей [5, с. 295].

Безсумнівно, на становлення світоглядних орієнтирів Олега Ольжича великий вплив мав Дмитро Донцов. Так, його ідеологія відкрила і перед самим Олегом Ольжичем, і перед іншими мистцями «Празької школи» перспективу самоствердження, котра «ґрунтувалася на твердій вдачі, сильному діяльнісному характері, високій моральній дисципліні» [1, с. 37]. Сам поет цілком справедливо маніфестував: «Тільки національна культура, оперта на духовній природі та історичній традиції, забезпечує органічний вияв творчих сил одиниці й нації. На неї накладається: спадщина віків, сприймана націоналістичною духовністю, тобто позбавлена негативних виявів. Основною її прикметою є героїчність... Героїчна духовність означає стремління до національного й особистого ідеалу, де почування одиниці й загалу лучаться ім'я спільноти» [11, с. 205].

У цьому зв'язку важливі спостереження висловила А. Гурбанська, відзначаючи, що Олег Ольжич акцентував особливу увагу на «імперативі волі» сильної особистості, якій властивий індивідуальний національно виразний характер та цільна й цілеспрямована вдача. Дослідниця доповнює, що мистець зумів реалізувати специфічне авторське бачення ідеалу «волонтаристської людини» Дмитра Донцова, суголосного з естетичним мисленням Івана Багряного, Джека Лондона, Уласа Самчука, Антуана де Сент-Екзюпері [1, с. 37] та провідними постулатами філософів-екзистенціалістів.

Безперечно, всьому поетичному доробку Олега Ольжича притаманно довершеність мистецької форми та інтенсивним рівнем історизму (від княжого періоду, до новітньої доби). І це цілком логічно, оскільки його

творчість розпочалася в руслі історичних подій тогочасної Галичини. До прикладу, складна й напружена атмосфера галицького революційного підпілля зафіксована в його поемі «Городок 1932» (1932 р.). Олег Ольжич завжди не тільки осмислено проектував минуле на сучасність, але й розглядав його як надійний і важливий складник сьогодення [8, с. 44].

Погоджуючись із А. Гурбанською, вважаємо, що поетична творчість Олега Ольжича – різнопланова за своєю природою, позаяк у ній репрезентовано: 1) глибоке хвилювання стосовно втрати рідною державою своєї незалежності; 2) переживання за нівеляцію особистості; 3) тугу за батьківщиною; 4) національну ідею; 5) онтологічну тріаду «дух – воля – віра»; 6) провідний категорійний апарат, конститuentами якого є «героїчний світогляд» та «героїчна духовність»; 7) синтез традиції й модернізму; 8) сильну, незалежну й творчу особистість, здатну самостійно прокладати життєву стежу; 9) публіцистичність, наснажену пафосом боротьби й вияскравлену за посередництвом фахових знань мистця; 10) концепцію єдності минулого, сучасного й майбутнього темпоральних зрізів; 11) пов'язаність художнього світу, образної системи, поетичних форм і ліричних принципів зі світоглядними орієнтирами поета, його історіософськими поглядами, естетичною категорією «героїчне»; 12) образи-символи національного, психологічного й інтелектуального характеру, експліковані субстантивами *воля, меч, камінь, бронза, сталь, залізо* тощо; 13) синтез «камінності» людського характеру з енергетикою дії, як надійне підґрунтя специфічної поетичної моделі; 14) історіософський та художній аналіз учинків вільних і войовничих предків, котрий зумовив формування нової моделі життя й створення особливого образу героя-пасіонарія; 15) улюблений принцип мистця «через контраст – до суті предмета і явища»; 16) «монументальний

класицизм»; 17) увагу до метафоричних епітетів [1, с. 38–43].

У свою чергу П. Дунай додав, що поетична творчість Олега Ольжича відзначається особливими моральними імперативами, стоїчною вітальністю, потужним інтелектуалізмом, шляхетною гідністю, поглибленою історіософією, широким культурним контекстом, карбованою ясністю, високою культурою поетичного слова [2, с. 186–187].

Важливі міркування стосовно поетичної творчості Олега Ольжича подибуємо в працях Ю. Коваліва, який справедливо маніфестує про те, що мистець не ототожнював «самоцінного Я» з іншим «відмінним Я», тим самим диференціюючись від класицистичного психотипу й не допускаючи розчинення в «деперсоналізованому Ми», хоча ніколи й не мав нічого проти цього й завжди намагався покращити рівноправний соціум «аристократизмом духу», уподібнити її до лицарського призначення, властивого представникам «Празької школи».

Справді, ця риса, котра сягає своїм корінням минувшини, особливо помітна вже в перших поетичних творах Олега Ольжича. Ідеться передовсім про його цикли «Креміль», «Камінь», «Бронза», «Залізо», які так чи так вияскравили появу не тільки талановитого поета з особливим індивідуальним стилем, але й становлення «нової української людини», «мужа-воїна», котрий має неабияку змогу «долати природну стихію задля утвердження свого Я та свого Роду» [7, с. 30]. Як резюмує Ю. Ковалів, погоджуючись із В. Державиним, героїзм не лише тематично наповнює Ольжичеву поезію, але й становить її творчу психічну домінанту [7, с. 30].

Перша поетична збірка Олега Ольжича під назвою «Рінь» (1935р.) характерна своєю аполітичністю, позаяк в ній помітне превалювання мотивів праісторії людства, античного Риму й Греції, вияскравлені передовсім інтуїцією вченого («Наше плем'я не є велике», або «Скільки сонця

ллється на землю...»). У статті «Муза мужности й боротьби» М. Неврлий. зазначає: «В них для поета не так важлива зовнішня декорація давніх епох і культур, як їхня духовність, як ріст і розвиток людини, її соціальної суті, її звичаїв, нахилів, ментальности й моралі» [10, с. 13]. Ця збірка (як і остання) репрезентує справжню витонченість поетичного стилю Олега Ольжича, засновану на інтелектуальному й водночас ліричному тлі – «Галли», «На полі бою», «Археологія». У ній мистець завдяки стислим віршовим формам пророкував приход нового часу: «Він показує різні думки, погляди, судження на дійсність, вміння вибрати те, єдине. Чисте джерело спраглої української душі, яке дасть сили вистояти» [8, с. 44]. Натомість друга збірка «Вejі» вибудована на імпресіоністичній почуттєвості й маркована специфічною тенденцією політичного гасла. Її доцільно розглядати як прямий вияв української революційної дійсності, позаяк, «поет написав її своєю молодістю, власним життям, з головою поринувши в небезпечну діяльність» [8, с. 44]. «Водночас, переконливо доводять науковці, що всі три збірки синтезує одна риса – підкреслена історіософія, де минуле, сучасне витворюють складну й нерозривну проблему» [8, с. 44]. («Акваріум», «Маленька кузька, кола по воді...», «Алябастер», «Пороша», «Краса, розмріяна краса» та ін.)

Отже, Олег Ольжич утвердився як талановитий український поет ще задовго до виходу значущих поетичних збірок, оскільки його індивідуальний стиль вияскравили перші вірші, котрі виходили друком на сторінках тогочасних часописів.

Характерним для спадщини Ольжича є своєрідна манера, коли її складниками є стислість віршового ряду, своєрідна рима – епіфора, мажарний настрій та, як зазначають дослідники, лапідарність (стислість і чіткість) висловів.

Можна зазначити, що художній стиль Олега Ольжича охоплює аналітичні характеристики (короткі

фрази і речення, уникання складних речень, періодів, а натомість – номінативні речення, уривчасті), так і синтетичні (переважання в окремих випадках з певною метою складних речень, довгих фраз, періодів).

### Література

1. Гурбанська А. Поезія Олега Ольжича : онтологічна тріада «Дух-Воля-Віра» // Літератури світу : поетика, ментальність і духовність. 2014. Вип. 4. С. 34–45.
2. Дунай П. Олег Ольжич : екзистенція вибору // Українознавчий альманах. 2013. Вип. 11. С. 185–188.
3. Ключек Г. Про деякі особливості художнього мислення Олега Ольжича // Енергія художнього слова : зб. статей. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2007. С. 285–295.
4. Ковалишин Л. Літературна творчість О. Кандиби-Ольжича у контексті українського національно-визвольного руху кінця 20-30-х рр. ХХ ст. : зб. наук. праць НДГУ. Київ, 2008. Т. ХХ. С. 258–269.
5. Ковалів Ю. Поетична історіософія Олега Ольжича // Слово і Час. 2007. № 10. С. 29–35.
6. Кулеба О. Олег Ольжич – «камінь з Божої праці» // Актуальні проблеми гуманітарних і суспільнознавчих наук : тези першої університетської конференції молодих науковців. Львів, 2008. С. 43–45.
7. Неврлий М. Муза мужности й боротьби // Ольжич О. Цитаделя духа. Братислава, 1991. С. 5–30.
8. Ольжич О. Незнаному Воякові. Київ : Дніпро, 1994. 432 с.
9. Смолій І. «Нащо слова, ми діло несемо»: Думки про Олега Ольжича-Кандибу // Вежі : ілюстрований кварталник : Олег Кандиба-Ольжич – поет – науковець – революціонер / відп. ред. Бак-Бойчук О. Філадельфія, 1977. С. 13–14.

10. Череватенко Л. І смерть, як найвищий вінок : передне слово до публікацій поезії О. Ольжича // Дніпро. 1990. № 2. С. 77–78.

11. Шацький І. Холотропні стани та їх художня реалізація в поезії О. Ольжича // Культура народів Причорномор'я. 2012. № 238. С. 186–188.

**Кокорева Марія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** літературна творчість Олега Ольжича.

*Ольга Галка*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## ЛІРИЗМ ЯК ПРИРОДА ГУМОРУ ОСТАПА ВИШНІ

Остап Вишня – одна з найяскравіших постатей національного відродження 20-х рр. ХХ століття, який не лише розширив тематику гумору, а й збагатив жанрові різновиди памфлету, фейлетону, гуморески, нарису. Раїса Мовчан назвала Остапа Вишню «королем українського тиражу» [7, с. 65]. За допомогою свого іскрометного гумору він швидко завоював любов і визнання українських селян. *«Все життя гумористом! Господи! Збожеволіти можна від суму»*, – писав Остап Вишня в щоденнику [2, с. 93]. Колосальна популярність творчості письменника засвідчена півмільйонними накладками його збірок, що було видано для голодної та малописьменної України 20-х років ХХ століття. Найпопулярніші збірки творів гумориста – «Вишневі усмішки сільські», «Вишневі усмішки кримські» (1925 р.), «Українізуємось» (1926 р.), «Моя автобіографія»

(1927 р.), «Вибрані твори» (1929 р.), «Усмішки в 4 томах» (1928 р., 1930 р.).

Письменник В. Гжицький згадував: *«Слава Остапа Вишні росла з кожним днем. Люди сміялися, тільки-но побачивши його підпис під фейлетоном чи гуморескою, наперед смакуючи її зміст. Величезним успіхом користувались його «Усмішки сільські», «Мисливські», «Закордонні» та ін. У ті часи (20-ті рр.) Павло Михайлович писав дуже багато. Щодня було щось нове. Його фейлетони і гуморески робили тиражі газетам, у яких друкувались. Він скоро завоював село, його ім'я стало чи не найпопулярнішим після Т. Шевченка, адже півмільйонний тираж книжки в ті далекі тепер часи, кінець 20-х рр., щось таки значив»* [4, с. 6].

У таких видах комічного як сатира і гумор у 20-ті роки ХХ ст. Остап Вишня не був єдиним автором. Василь Еллан-Блакитний, Сергій Пилипенко, Василь Чечвянський, Кость Котко, Микита Годованець, Володимир Ярошенко, Олександр Ковінька, Пилип Капельгородський – ці письменники також працювали у таких формах гумору. Але неповторну «країну веселої мудрості», як назвав її Олесь Гончар, створив саме Остап Вишня [5, с. 152].

Дослідженню життєвого і творчого шляху гумориста науковці присвятили чимало праць. Серед них є спогади, критичні статті, біографічні напрацювання, нариси Івана Зуба, Раїси Мовчан, Леоніда Новиченка, Лариси Денисенко, Юрія Лавріненка, Ольги Юдіної та ін.

Це був по-справжньому народний мистець. У табірному щоденнику він колись занотував: *«Скажіть усім, що я не ворог народу»* [2, с. 98]. Остап Вишня був справжнім патріотом своєї батьківщини, який жив, працював і творив лише для людей своєї землі.

Тематика творів гумориста завжди була пов'язана зі злободенними проблемами свого народу. Насамперед сприймаємо в них українське село, затуркане, неписьменне, яке ніяк не може вилізти із своїх одвічних злиднів, різних

типів селян-хліборобів, старих, чоловіків, жінок у несподіваних життєвих ситуаціях. Їхня мова колоритна, жвава, побут передано яскравими, прикметними деталями [7, с. 66].

**Метою** статті є дослідження ліричної природи гумору Остапа Вишні.

У своєму світобаченні Павло Михайлович Губенко – проникливий лірик, ніжний син землі, зачарований красою природи. Він любить свого героя, яким би той не був, сміх письменника доброзичливий, а не злобний і засуджуючий. Він хотів, щоб його народ (теж підневільний, як і він сам) хоч посміхнувся.

Загальна тональність його гуморесок – світла, сонячна. Кількома яскравими штрихами передано той чи той пейзаж: *«А сонце вище...А сонце ще вище. Воно грається... Воно горить срібно-золотим сяйвом, і бризки гарячого золота кидає щедрою рукою і назад, і наперед, і праворуч, і ліворуч...»* [1, с. 107].

Основа творчості письменника – фольклор, українська народна гумористична культура. Тексти усмішок мають яскраву, колоритну, живу мову, насичені народними висловами, прислів'ями, приказками, написані за сюжетами з народного життя.

Найбільш розроблена тема письменника – українське село й актуальні для нього проблеми. Персонажі усмішок – селяни-хлібороби – показані в несподіваних життєвих ситуаціях, з яких, завдячуючи народній мудрості, їм вдається гідно вийти. Твори Остапа Вишні, висвітлюючи актуальні проблеми, слугували найкращою агітацією в боротьбі з культурною відсталістю на селі («Земля обробки потребує», «Як гусениця у дядька Кіндрата штани з'їла», «Що може іноді вийти...», «Дружні поради») і за ліквідацію неписьменності («Село-книга», «Про продукційність праці в сільському господарстві та про те, як тую продукційність збільшити», «Ось воно – село оте!»). У них засуджено бездушне ставлення до людей, розкривались



нові грані народного гумору. Письменник умів творити комічні характери й ситуації насамперед тому, що добре відчував природу смішного, бачив його життєве підгрунття. Авторські дотепи, іронія сміх, часто відігравали важливішу роль, ніж десятки постанов чи заходів. Яскравим прикладом цього є гумореска «Та вчіться ж!»:

*Принесли дядькові Свиридові умову «про оренду»:*

- *Підпишись!*
- *Неграмотний!*
- *Став хреста!*

*Поставив.*

*А на другий день на селі:*

*Свирид жінки одцурався! Підписав бумагу де написано: «Одказую свою жену єдину на церкву...» [2, с. 321].*

Мистецький хист Остапа Вишні у повоєнний період найбільше виявився у циклі «Мисливські усмішки» (1958), що вийшов окремим виданням і мав статус гімну українській природі. Це геніальні твори про полювання та рибальство, що засвідчують живий інтерес письменника до чарівної української природи. Його залюбування українським довкіллям спостерігаємо в гуморесках-усмішках «Заєць», «Лисиця», «Лось», «Ведмідь», «Ружжо», «Дикий кабан, або вепр», «Як засмажити коропа», «Дика гуска» та інших. Всі вони перейняті по-справжньому щирим, життєрадісним настроєм. Остап Вишня разом зі своїми героями радів навколишньому світові, милувався природою. З яскравим гумором, дотепністю і душевною теплотою письменник оповідав про веселі історії та колоритні сцени з життя мисливців і рибалок.

Однією з найдотепніших усмішок письменника є «Як варити і їсти суп із дикої качки», присвячена Максимові Рильському, близькому другові письменника, який підтримував мистця по-товариськи, оскільки теж був ув'язнений на Лук'янівці, але не на такий довгий термін (березень – вересень 1931 р.) як Остап Вишня (грудень 1933

р. – грудень 1943 р.). Твір побудований у вигляді порад молодому мисливцеві, який збирається на полювання. Від самого початку автор веде читача на тихе плесо рідного лугового озера, де, виявляється, як спостеріг «всесвітньовідомий орнітолог», теж водяться дикі качки [8, с. 70]. Автор наводить такі коментарі в тексті твору: *«Збираєтеся, берете з собою рушницю (це така штука, що стріляє), набої і всілякий інший мисливський реманент, без якого не можна правильно націлятися, щоб бити без промаху, а саме: рюкзак, буханку, консерви, огірки, помідори, десяток укруту яєць і стопку... Стопка береться для того, щоб було чим вихлюпувати воду з човна, коли човен тече...»* [3, с. 151]. За цим описом збирання на полювання – неприхована іронія, передчуття неповторної мисливської романтики, відчуття чоловічої свободи, розслаблення від клопотів і метушні, умиротворення, яке навієне прекрасним українським пейзажем надвечір'я, мистецьки вплетеним у композицію розповіді: *«Дика качка любить убиватись тихими-тихими вечорами, коли сонце вже сковзнуло з вечірного пруга, минуло криваво-багрянний горизонт, послало вам останній золотий привіт і пішло спати...»* [3, с. 152]. Далі автор в тексті пояснює сенс вечірньої і вранішньої «зорьки» – час, коли дика качка з'являється на воді. Спізнення на вечірню «зорьку» – своєрідний ритуал, можливість «посмакувати», помилуватися довколишньою красою. Остап Вишня описав у творі це так: *«Поблизу кожного лугового озера є чи озеред, чи копиці пахучого-пахучого сіна. Ви йдете до озереду й розташовуєтесь. Ви розгортаєте сіно, простеляєте плаща, лягаєте горілиць, дивитесь на чорне-синє, глибоке зоряне небо і відпочиваєте, а відпочиваючи, думаєте»* [3, с. 154].

Особливо промовистою є фраза, яка характеризує ставлення письменника до самого процесу полювання: *«І вільно дихається, і легко дихається...»* [3, с. 156]. Це щире зізнання автора, бо не має значення, чи вполював щось

мисливець, чи ні, головне – що недаремно витратив час. Заради цього хоч би недовготривалого «легкого дихання» варто жити на світі. Тому в найтяжчі хвилини життя на згадку приходять щасливі дні мисливських пригод: розраджують, заспокоюють, свідчать про справжній сенс буття – єднання людини з природою.

Отож, визначальними особливостями гумору письменника є: 1) багатство відтінків і барв комічного; 2) по-народному соковита мова; 3) своєрідно діалогізований виклад дії; 4) мудрий, іронічно-усміхнений погляд оповідача на порушені проблеми [6, с. 77]. Високо цінуючи влучний дотеп, кмітливе слово, Остап Вишня надавав великої ваги й жанровим сценкам, «моментальним» епізодам, що вимальовувались у діалогах та полілогах його персонажів.

До важкої праці на ниві гумору письменника спонукали його захоплення сміхом: *«Просто не любив я печальних лиць, бо любив сміятися. Не переносив я людського горя. Давило воно мене, плакати хотілося... Я народний слуга! Лакей? Ні, не пресмикався! Вождь? Та Боже борони!.. Пошли мені, доле, сили, уміння, талану, чого хочеш, тільки щоб я хоч що-небудь зробив таке, щоб народ мій у своїм титанічнім труді, у своїх печалях, горестях, роздумах, ваганнях, щоб народ усміхнувся!.. щоб хоч одна зморшка його трудового, задумливого лиця, щоб хоч одна зморшка ота розгладилася!»* [6, с. 88].

Яскравим прикладом цього є усмішка «Моя автобіографія», це гумористична розповідь Остапа Вишні про свій життєвий шлях. Гуморист добродушно кепкує із самого себе. Це справді автобіографія, дотепна розповідь про те, де і коли народився, хто були батьки і діди («*Мати казали, що мене витягли з колодязя, коли напували корову Оришку*», «*Батьків батько був у Лебедині шевцем. Материн батько був у Груні хліборобом*») [3, с. 172]. Таким є «вступний» етюд-розділ. Другий і третій розділи

присвячені навчанню, формуванню світогляду майбутнього майстра слова з тим самим відтінком добродушного сміху. В Остапа Вишні що не речення – то народний жарт, що містить глибинний підтекст.

Гумореска скомпонована з окремих невеличких розділів-«фресок». Автор узяв зі своєї біографії найяскравіші, найхарактерніші епізоди, події. Це не лише художній життєпис, а й аналіз пережитого автором. Домінують веселі, іноді спостерігаємо трагічні моменти у творах. Гострий на слово Остап Вишня постає серйозним і вдумливим. Гумореска «Моя автобіографія» насичена розмовною лексикою, розповідними інтонаціями. Комізм ситуації базується на контрасті. Раїса Мовчан засвідчила, *«що цей твір вражає неабиякою людяністю, щирістю»* [7, с. 65].

Остап Вишня у своїх усмішках майстерно відтворює український гумористичний колорит, вживаючи в комічному плані слова рідної мови, що не властиві для країни, зображеної у творі. Б. Пришва, дослідник словесного гумору, аналізуючи творчий доробок Остапа Вишні, звернув увагу на те, що в основі всіх мовних засобів творення гумору лежать контрасти, що виникають у свідомості мовців при порушенні мовної норми. На думку автора, *«новотвори Остапа Вишні – це слова, не властиві літературній мові, вони створюють комічний ефект тим, що незвично виражають поняття»* [8, с. 65]. Гумор ґрунтується на контрастах: написано про позитив, а виявляється, що йдеться про негатив. Наприклад: *«Намагаюсь думати про щось приємне. Що начальника нашого з роботи звільнили. Що сусід машину розбив»* [1, с. 32]. Допитливий читач одразу впізнає в цьому висловленні приписувану українцям рису ментальності, коли на запитання, чого б чоловік хотів, він відповідає: *«Щоб у сусіда хата згоріла»*. Інші образи, що базуються на протиставленні, відвертіші: *«І раб з головою академіка це*

рабіший, ніж раб з головою свинопаса»; «не зачаровуйся, то не будеш розчаровуватися» [1, с. 32].

У своєму щоденнику автор зробив такий запис: *«Умираючи, кажу вам усім: ніколи не сміявся без любові до вас усіх, до сонця, до вітру, до зеленого листу! У моєму сміхові завжди бачив народ: хорошого чоловіка, привітну жінку, дівчину веселооку, дитину, бабу з дідом... І так мені хотілося, щоб посміхнулися вони, щоб веселі вони були, радісні, хороші...»* [2, с. 71].

Остап Вишня зазначав, що витoki його гумору – у невичерпній гумористичній творчості українського народу і в глибоких надрах традицій українського фольклору. Саме через твори української літератури, зокрема автора усмішок, молодь прилучається до вивчення історії свого народу, української мови, народного мистецтва, що є важливим чинником виховання українського менталітету, культури поведінки, естетичних поглядів, переконань, почуттів. У його творах життєтворчий зміст, близькість зображуваного до народного ідеалу. Своїми усмішками він ствердив, що гумор потрібний передусім для того, щоб людство весело прощалося із своїм минулим, тому твори Остапа Вишні будуть популярними ще тривалий час.

### Література

1. Вишня Остап. Твори : в 4 т. / Ред. кол. : І. Дзевєрін та ін. Т. 1 : Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919–1924. Київ : Дніпро. 1988. 394 с.
2. Вишня Остап. Твори : в 4 т. Київ : Дніпро, 1988. Т. 4 : Усмішки, фейлетони, гуморески, 1951–1956; 3 неопублікованого: 1934–1943: Чиб'ю; Матеріали к истории Ухтинской экспедиции, 1934 год; 3 листування. «Думи мої, думи мої» (Щоденникові записи). 606 с.
3. Вишня Остап. Фейлетони, гуморески, усмішки. Київ : Дніпро, 1984. 558 с.
4. Гжицький В. Спогади про минуле // *Родослав*. 1991. № 14. С. 6.

5. Гончар О. Письменницькі роздуми : літературно-критичні статті. Київ : Дніпро, 1980. 314 с.

6. Зуб І. Остап Вишня. Літературний портрет. Київ, 1989. 239 с.

7. Мовчан Р. Українська проза ХХ століття в іменах : посібник для старшокласників, студентів, учителів : У 2 ч. Київ : ПП «Компанія «Актуальна освіта», 1997. Ч. 1. 224 с.

8. Пришва Б. Засоби гумору у творах Остапа Вишні. Київ : Либідь, 2007. 118 с.

**Галка Ольга** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література 20-х років ХХ століття.

*Катерина Бондарчук*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **АВТОБІОГРАФІЗМ ОПОВІДІ В «ЗАЧАРОВАНІЙ ДЕСНІ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

У національній свідомості будь-якого народу присутні постаті, які з тих чи інших причин стали для цього народу знаковими, які завжди на слуху і є своєрідною візитівкою народу. Серед британського геніалітету назвемо Вільяма Шекспіра, Чарльза Діккенса, у французів – Жанна Д'Арк, Жан-Батист Мольєр, у росіян – Петро Перший, Олександр Пушкін, Антон Чехов. Не є винятком у цьому плані й українці. З Україною зазвичай асоціюються Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Марія Заньковецька.

До ряду визначних українців, що залишили помітний слід в історії не тільки вітчизняної, а й світової культури

належить, звичайно ж, і Олександр Довженко. У пантеоні світового мистецтва він відомий передусім як геніальний кінорежисер. Його фільм «Земля» (1930 р.) 1958 р. на всесвітній виставці кіномистецтва у Брюсселі увійшла до дванадцяти найкращих фільмів усіх часів і народів [4, с. 15].

В українську культуру Олександр Довженко зробив свій внесок в різних іпостасях: як режисер, класик української літератури, художник-карикурист та мистецтвознавець. Однак, світова культура знає його як талановитого та непересічного кінематографіста, який створив низку фільмів, що стали окрасою українського поетичного кіно та увійшли до світової кіноскарбниці. Він є автором 14 різних фільмів, 15 літературних сценаріїв і кіноповістей, 2 п'єс, понад 30 оповідань і новел, ряду публіцистичних статей та аналітичних праць з питань кіномистецтва, живопису, архітектури [5, с. 90].

Мистець написав, зокрема, такі шедеври, як кіноповісті «Зачарована Десна», «Україна в огні». Саме з Довженкової «Землі» і «Звенигори» – відомих фільмів письменника – бере початок українське поетичне кіно, якому судилося з могутньою силою відродитися в художніх фільмах Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука в 60–70-х роках ХХ століття [6, с. 83].

Дослідженню життєвого і творчого шляху письменника і кінорежисера науковці присвятили чимало праць. Серед них є спогади, відгуки на фільми, твори митця, критичні статті і біографічні напрацювання. Назвемо тут праці Юрія Барабаша, Юлії Кочерган, Івана Семенчука, Раїси Мовчан, Івана Кошелівця, Анатолія Новикова.

Дослідження творчості Олександра Довженка є важливим і актуальним, адже в часи СРСР його твори прочитувалися з ідеологічним нашаруванням. В умовах незалежної України потрібно з нового погляду оцінювати творчу спадщину письменника. Зокрема, нового прочитання й аналізу потребує один з найвизначніших творів мистця – кіноповість «Зачарована Десна», що має ознаки

автобіографічної повісті, повісті-щоденника, ліричної повісті.

**Метою** розвідки є дослідження автобіографізму оповіді кіноповісті «Зачарована Десна» Олександра Довженка.

Перший спогад про твір Григорій Семенюк знайшов у щоденниковому записі 5 квітня 1942 року: *«А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі у маленькій кімнатоньці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око...»* [9, с. 29]. А вперше назва твору з'явилася 14 квітня 1942 року: *«Учора знову писав «Зачаровану Десну» і знову плакав»* [9, с. 29].

Леонід Новиченко зауважив, що це *«найвидатніша в сучасній літературі розповідь про те, від яких духовно-поетичних «берегів» відчальють народи – і разом із ними їхні художники – на переломі нової епохи, що вони беруть від свого історичного «дитинства» у майбутнє і що залишають у минулому»* [6, с. 252]. Саме в цій кіноповісті Олександр Довженко поетично сформулював творче кредо мистця: *«Митці покликані народом для того, щоб показувати світові, насамперед, що життя прекрасне... Бачити зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах»* [2, с. 20]

Ідея цього твору виникла в Олександра Довженка ще під час Другої світової війни. У березні 1948 р. письменник задекларував свій задум написати твір з великими екскурсами до власної біографії, але з'явилася «Зачарована Десна» лише 1955 р., за рік до смерті мистця [5, с. 92]. Твір, багато в чому автобіографічний, має виразну новаторську будову: оповідачем у ньому був сам письменник, який виступав у двох іпостасях – як автор, зрілий митець, що міркує про майбутнє у зіставленні з власним автобіографічним досвідом та історичним досвідом своєї



землі, і як герой кіноповісті – маленький Сашко, на внутрішньому світі якого і було зосереджено основну увагу. Саме тому і розповідь має відповідно двоплановий характер. На першому плані світ своєрідним чином відтворюється у дитячій свідомості, а на другому спостерігаємо зрілі філософські роздуми митця про сенс людської екзистенції, про місце дитинства у подальшому становленні людини як особистості. *«Письменник прагне показати межу між добром і злом, красивим і потворним, велич духовних можливостей простої людини і тягар трагічних випробувань, що випадає завжди чомусь на її долю»* [2, с. 20].

Кіноповість «Зачарована Десна» з'явилася як сповідь змученого митця, як найнадійніша моральна опора для власного духу і для духу свого народу, який гине в полум'ї Другої світової війни, і як виправдання перед цим народом, Україною, людьми і самим собою. Раїса Мовчан зауважує, що це *«безперечно, автобіографічний твір, надзвичайно ліричний, суб'єктивний. Письменник вільно пішов за спогадами про своє раннє дитинство. Але при тому не був обмежений цензурою, ідеологічними догмами, бо писав для себе. Дав волю і теперішнім своїм роздумам, почуттям, стаючи хоч на короткий час чистим дитям природи, дитям світу, хай більше уявного, аніж реального. Внутрішнє авторське «я» знайшло тут найповніше виявлення, а романтичне світовідчування одержало найчистіше, без примусової рафінації втілення»* [5, с. 94].

Основний лейтмотив кіноповісті, – як відзначав Григорій Семенюк, – це гімн людині праці, її духовному багатству і красі, безмежному терпінню. Через увесь твір проходить думка, що творча особистість, талант можуть сформуватися лише на національному ґрунті, в оточенні чарівної природи, живлячись соками рідної історії, сімейних традицій, культури рідного народу [9, с. 30]. «Народ лише тоді досягає свого щастя, коли свято зберігає звичаї своєї

старовини, свої прості характерні риси і свою незалежність» [4, с. 94], – вважав Олександр Довженко.

Інколи голос автора у кіноповіді безпосередньо дає про себе знати у вигляді своєрідних авторських ремарок, які передають враження й емоції «дорослого». Це надає оповіді ліричної суб'єктивності, характерної для всієї наративної структури «Зачарованій Десни» [8, с. 3].

Так ми спостерігаємо в епізоді, коли Сашко побачив лева вночі. З одного боку, автор-оповідач «по-дорослому», розуміє нереальність події, а з іншого – «по-дитячому» вимагає у своїх внутрішніх цензорів залишити її у творі, розділяючи власну свідомість на кілька інших. Водночас, у невеликому ліричному відступі, Олександр Довженко характеризував власних внутрішніх редакторів, використовуючи незвичайну гру свідомості: *«Тут над левом, думаю, пора поставити крапку і перейти до описання домашніх тварин, бо вже почувасться якась непевність в пері: вже прокидаються мої редактори в мені. Вони живуть навколо мене скрізь. Один за лівим вухом ззаду, другий під правою рукою, третій за столом, четвертий в ліжку – для нічних редакцій. Вони повні всі здорового глузду і ненавидять неясності. Їх мета – щоб я писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших»* [2, с. 15]. Далі подається дискусія між автором і його уявними редакторами, що має автокомунікативний характер (за Юрієм Лотманом). Фактично, Олександр Довженко звертався до себе самого, але в різних своїх іпостасях, що дозволяє йому заглибитися у власний внутрішній світ. Отже, як влучно висловився Олег Поляруш: *«Весь твір – це органічне поєднання ліричних і філософських роздумів зрілого Довженка (його іронічно-сумовиті спогади про дитячі літа, оцінка подій і людей, про які він розповідає) з поетичним, захоплюючим поглядом на світ малого Сашка»* [7, с. 141].

У «Зачарованій Десні» письменник вважав за потрібне дати читачеві власне жанрове визначення і

розкрити спонуки до писання: «В цьому короткому нарисі автобіографічного кінооповідання автор поспішає зробити відразу деякі визнання: в його реальний повсякденний світ що не день, то частіше починають вторгатися спогади. Що викликає їх? Довгі роки розлуки з землею батьків, чи то вже так положено людині, що приходить час, коли вивчені в давно минулому дитинстві байки й молитви виринають у пам'яті і заповняють всю її оселю, де б не стояла вона. А може, те й друге разом і в такій же мірі, як і непереможне бажання, перебираючи дорогоцінні дитячі іграшки, що завжди десь проглядають у наших ділах, усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел» [3, с. 325].

У кіноповісті переплелися ліризм і гумор, епічність і пісенність. У ній яскраво виявилися витоки Довженкової поетики, що виростала з фольклору, живилася усною народною творчістю. Епізод колядування тут, мабуть, один з найхарактерніших. На ньому виразно позначилася й народнопісенна образна система, і казкове мислення. Олександр Довженко вільно звертався до казковості, фантастичності оповіді – одного з улюблених засобів фольклору.

У «Зачарованій Десні» передано глибинні переживання автора і його постійне підсвідоме бажання довести людям чистоту й святість своєї душі. Її символізує невеликий клапчик землі біля Десни – справжній земний рай на протигагу лицемірству й жорстокості реального «великого» світу [7, с. 118].

У кіноповісті автор робить читача причетним до подій твору: *«Але сідаймо ще раз у вербові човни, прошу вас. Візьмемо весла ясеніві і вернімось на Десну...»* [9, с. 31]. Різноманітні художні засоби кіноповісті вводять читача у реальний і фантастичний світ малого Сашка. Так, тютюн для малого цвів поповими ризами, кукурудза здавалася струнками тополями. Священника під час повені батько втяг, «як сома в свій ковчег до корів і овечок»,

кашель у дідових грудях «клекотів, як лава у вулкані». Порівняння, використані у творі, роблять зримими і виразними події, розкривають оригінальність бачення героєм навколишнього світу. Вже у ранньому віці майбутній митець виявив у себе здатність порівнювати: *«Все жило в моїх очах двоїтим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявлене й пережите»* [3, с. 118].

Автор реалістично змальовував побутові деталі. Правдиво описував він свою хату, схожу на «стареньку білу печерицю», деталі побуту в ній; реалістично й трагічно – смерть чотирьох Сашкових братів від епідемії, повінь у селі та багато іншого.

У публіцистичному відступі Олександр Довженко реалістично змальовував нелюдські злочини фашистів і свої страждання від побаченого: *«Горів і я тоді у тім вогні, загивав усіма смертями людськими, звірячими, рослинними: палав, як дерево чи церква, гоїдався на шибеницях, розлітався прахом і димом од вибухів катастрофічних»* [3, с. 206]. Це метафоричне висловлювання виростає до глибокого символу, коли автор зливається зі своїм народом.

Кіноповість «Зачарована Десна», – як зазначає Раїса Мовчан, – високопоетичний твір про дитинство і про ті джерела, що жили видатного митця Олександра Довженка. Внутрішнє авторське «Я» знайшло в цьому творі найповніше виявлення, а його романтичне світовідчужання одержало найчистіше втілення [5, с. 97]. «Зачарована Десна» – це не лише спогад про босоноге дитинство, бо час у тексті виразно двоплановий. Оповідач раз ураз повертається з давнини в сьогодення, протиставляючи безтурботний дитячий світ підневільному існуванню в тенетах суспільних обмежень і заборон.

Отже, кіноповість «Зачарована Десна» стала художньо-філософським осмисленням народного буття, тісно переплетеного з чарівною українською природою. Сам Олександр Довженко скромно назвав цей твір

*«коротким нарисом автобіографічного кінооповідання»* [2, с. 20], хоча значно вийшов за ці вузькі жанрові межі, створивши повість про сувору правду життя українського села початку ХХ століття.

### Література

1. Довженко О. Зачарована Десна : вибрані твори. Київ : Веселка, 1973. 151 с.
2. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник / автор-укладач В. Паращич. Харків, 2000. С. 20.
3. Довженко О. Твори : у 5 т. Київ : Дніпро, 1983. Т. 1. 439 с.
4. Корнієнко І. Українське Радянське кіномистецтво (1917–1929). Київ, 1959. 143 с.
5. Мовчан Р. Українська проза ХХ століття в іменах : посібник для старшокласників, студентів, учителів : у 2 ч. Київ : ПП «Компанія «Актуальна освіта», 1997. Ч. 1. 224 с.
6. Новиченко Л. Естетичні уроки Довженка. Життя як діяння : вибрані статті. Київ, 1974. 340 с.
7. Поляруш О. Олександр Довженко і фольклор. Київ : Вища школа, 1988. 175 с.
8. Табакова Г. Лірична модель універсуму Олександра Довженка : етнічний вимір (на матеріалі «Зачарованої Десни»). URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD/Downloads/58593446.pdf>
9. «Я син свого часу...»: (штрихи до літературно-мистецького портрета Олександра Довженка) : навчальний посібник-хрестоматія / Упор. творів і передм. др-р філол. н., проф. Григорія Семенюка. Київ, 2003. 212 с.

**Бондарчук Катерина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла

Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** «розстріляне відродження».

*Юлія Гудзовська*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **МІФ ПРО НАДДЕСНЯНСЬКЕ ДИТИНСТВО ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

**Актуальність** дослідження. Олександр Довженко – одна із найцікавіших постатей української літератури ХХ століття. Ця людина являє собою професійного драматурга, письменника, режисера, а також поета екрана. Олександр Довженко – це геній, що заплутує читача словом, тому що пише він то примирливо, то різко. Попри це, головний мотив його творів – любов до України. Міфологічна структура творів Олександра Довженка залишається актуальною і є об'єктом досліджень багатьох науковців. Мистець використовував найрізноманітніші міфологічні форми та засоби, розшифрування яких потребує подальшого аналізу.

**Метою** статті є дослідження міфопоетики стилю Олександра Довженка як майстра портретування на матеріалі ліричної кіноповісті «Зачарована Десна».

Міфологізм як течію в українському модернізмі частіше аналізували дослідники поезії. Наприклад, Володимир Моренець вирізнув кілька типів «поетичних міфів», що ними «повниться вся краща довоєнна українська поезія (Євгена Плужника, Володимира Свідзинського, всієї еміграційної гілки)» [8, с. 188]. Міфи розкривають певну стадію розвитку людини і представляють стан людського несвідомого на цій стадії. При цьому у творця міфу немає усвідомленого та раціонального знання конкретної спроектованої ситуації. Міфологічне мислення виявляється

у відокремленні предмета та символу, речі та слова (виразу), речі та її атрибутів, простору та часу.

Сама біографія автора реконструювалась в кіноповісті у згоді з логикою розвитку християнського міфу, як зазначає науковиця Ірина Констанкевич [5, с. 24]. А саме, автор ввів у текст набір ключових міфологем, які існують окремо від міфу, а у «Зачарованій Десні» – це міфологічні образи, так що герой послідовно виступав у ролі праведника, адже Сашко намагався спокутувати гріхи за порадою діда: *«Піду на вулицю шанувати великих людей. Дід казав, що за це прощається багато всяких гріхів на тім світі. Піду знімати перед ними шапку й казати «здрасуйте»* [4, с. 31], захисника (особливо герой захищав свого улюбленого діда Семена від матері та батька): *«Мати ненавиділа діда і вважала його за чорнокнижника. Ми не вірили матері і захищали діда од її нападів, бо псалтир всередині був не чорний, а білий, а товста шквіряна палітурка – коричнева, як гречаний мед чи стара халява»* [4, с. 43], оборонника справедливості та чесності, адже, він не терпів брехні та неповаги людей один до одного: *«Як неприємно, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вщухає. Неприємно, коли п'явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. А як неприємно в одній руці нести велике відро води чи полоть і пасинкувати тютюн. Неприємно, як батько приходить додому п'яний і б'ється з дідом, з матір'ю або б'є посуд. Неприємно ходить босому по стерні або сміятись у церкві, коли зробиться смішно. І їхати на возі з сіном неприємно, коли віз ось-ось перекинеться в річку. Неприємно дивитись на великий вогонь, а от на малий – приємно»* [4, с. 55], тому що це була дуже ніжна та чутлива дитина, яка жила у своєму світі, який зливається із природою, і саме тому Сашко дуже довго шукав людину, яку він зміг би шанувати.

«Міф – це оповідь, а ще уявлення про навколишній світ від первісних часів аж до сучасності. Це ціла культура

духової субстанції людства від самих витоків його усвідомленого буття», – за визначенням Є. Мелетинського [7, с. 136]. І ми намагалися проаналізувати конкретні міфологічні мотиви і архетипи у «Зачарованій Десні». Зазначимо те, що календарний ритм природних змін, живе у згоді із міфологічно-родовою спільнотою, відтворюючись у зміні поколінь. До прикладу, природна смерть прабаби Марусини у «Зачарованій Десні» не трагедієзується: *«Ой коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в стареньких хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю. Я хутко злізаю на запічок, звідти плигаю в дідові валянці і повз старців вибігаю стрімголов надвір. А надворі сонце гріє»* [4, с. 31], адже вона абсолютно негативний образ, втілення антидуховних та антикультурних цінностей. Можна простежити те, що автор зобразив прабабу Марусину в образі міфологічної постаті, а саме відьми, яка псувала усім життя, бо *«найбільше в світі любила прокльони, що лилися з її вуст невпинним потоком, як вірші з натхненного поета»* [4, с. 24]. Яскравим прикладом засобів творення міфопоетики являлася пісня прабаби Марусини, адже виспівувала вона її як колядку, що, як ми знаємо, є традиційною календарно-обрядовою піснею:

*Та ні орача в полі-і-і, ні косарика в лузі,  
Не дай бо-оже.*

*Та ні косарика в лузі, ні купця в дорозі,  
Ой ні купця в дорозі, ні рибалочки в морі* [4, с. 28].

Міфологізується і художній простір [5, с. 25]. Зразком міфологічного простору, на нашу думку, представлено образ зачарованої спогадом Десни, яка була святою та чистою: *«Була ще тоді дівкою Десна...», «Благословенна будь, моя незаймана дівице, Десно»* [4, с. 51]. Благословляючи Десну за щедрість, радість, письменник показав, що людина, *«яку посаду не займала б, стає безбарвною, сліпою, якщо вона в історії свого народу, в житті своїх предків нічого не бачить дорогого, близького,*



рідного» [4, с. 50]. Мистець навіть запрошував у творі читача до берегів Десни: *«Але сідаймо ще раз у вербові човни, прошу вас. Візьмемо весла ясеніві і вернімось на Десну...»* [4, с. 42]. Весь світ для нашого героя – це суцільне відкриття та дитяче захоплення. Сашко прагнув увібрати в себе всю повноту буття. Для Сашка, світ природи наділявся сакральністю, чимось особистим. Святість дитинства складало царство трав, річок і таємних озер, адже для нього *«це були найкращі в світі озера й річки. Таких більш нема й не буде ніколи ніде»* [4, с. 27].

Зазначимо також, що хату представлено як нерукотворний феномен, вона, за словами автора, одного разу виросла із землі у згоді з тими самими законами, що й дерева, трави, вся багатюща зелень довкола. *«Хто й коли збудував нашу хату, які майстри – невідомо. Здавалось нам, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею і погребом і схожа була також на стареньку білу печерицю»* [4, с. 42]. Картина «врослої в землю» хати не збігається зі свідченнями мемуаристів, адже як згадував один із близьких сусідів, *«коли став господарювати Петро, син Семена, прикупили трохи землі, посадили сад. Всю садибу обгородили високим тином, поставили нові ворота, переробили хату, в якій замість земляної долівки послали підлогу з соснових дощок»* [4, с. 43]. Варто додати і те, що міфологічний образ землі проявляється у прославленні її родючості: *«До чого ж гарно і весело було в нашому городі! Ото як вийти з сіней та подивись навколо – геть-чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати»* [4, с. 23].

Ми виокремили цікаву міфологічну модельну структуру простору, а саме «небо-земля». Річка Десна, рідна домівка, город, тварини, люди – «земля». Натомість «небо»

– це щось духовне для героя, де він міг полинати у незвичайний безмежний простір: *«Чого тільки не бачив я на самому лише небі! Хмарний світ був переповнений велетнями і пророками. Велетні і пророки невпинно змагались у битвах, і дитяча душа моя не приймала їх, впадаючи в смуток»* [4, с. 21]. У первісній культурі традиційно була наявна модель світу, у якій заселена людьми земля протиставлялася небу, заселеному духами і богами. Можна погодитися з думкою Еріха Нойманна, який, аналізуючи міфи, наголошує на тому, що людина починає зі сприйняття надособистісного поза собою, тобто проєктованого на небо чи світ богів, і завершує перетворенням його в особистісний психічний зміст [9, с. 254]. На нашу думку, хмари являють собою метафору людського буття, вони символізують життя людини від народження до смерті, несуть в собі сакральний зміст

У січні 1946 року, саме в часи роботи над *«Зачарованою Десною»*, датовано в Довженковому щоденнику запис про *«облуду»* ідеалу боголюдини: *«Я почав молитися богу. Я не молився йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди. Ні, не той я, за якого приймав себе. Коли посивіла моя голова, і вицухли пристрасті, і день повечорів, і пройдено, здавалося, такий великий шлях, тепер на самоті отут в пустині кинутий людьми, відчув до глибини душі своєї, що «слаб і немоцнен є чоловік, і все життя людське скорбнее»* [5, с. 26].

А у 1909 році наступило атеїстичне авторське начало. Це було характерним для початку ХХ століття обмірковувати ту чи іншу віру, потвердити все розумом, прийти до Бога через раціональне. І якраз у сорокові роки, після воєнної катастрофи, багато геніїв ставили під сумнів ідею людської богорівності. Натомість діда Сашко уявляє як Святого Миколая, хоча ні дід Семен, ні хлопчик не розуміли навіщо вони читають псалтир: *«Коли я молився Богу, я*

завжди бачив на покуті портрет діда в старих срібнофільгових латах... Образ святого Миколая також був схожий на діда, особливо коли дід часом підстригав собі бороду і випивав перед обідом чарку горілки з перцем, і мати не лаялася...» [4, с. 29], тому на цьому прикладі можна підмітити присутність віри і відсутність раціонального.

Також ми можемо простежити виразний паралелізм ситуацій своєрідного бунту проти Творця, а саме в епізоді, коли мистець описував згадку про смерть свої чотирьох братів. Коли Василько, Лаврін, Сергій та Іван *«померли від пошесті зразу всі в один день»*, батько у *«великім розпачі прокляв /.../ ім'я божє, і бог мусив мовчати. /.../ Попа він вигнав геть із двору і заявив, що сам буде ховать дітей своїх»* [4, с. 42]. Автор показав читачеві емоційний порив, викликаний переживаннями та горем. Мав рацію Ю. Луцький, підкресливши, що таким поглядом людина відкриває як свої корені, так і знаходить дорогу до самопізнання: *«І в цьому немає шоків і несподіванок, є тільки радість і втіха. Тут «колективна підсвідомість» стає дійсністю, бо в спогадах вбачаємо історію нашого народу, яка складається з історій поодиноких людей»* [6, с. 22].

*«Сюжетна історія оповідача Сашка – це історія гріха й сакрального очищення, вивищення героя над профанним світом через пам'ять і письмо, спогад і творчість»*, – за Іриною Констанкевич, адже маленький грішник втратив ангельську безневинність, зірвавши на грядці недозрілу моркву. Проклятий бабою, переживав жахливу внутрішню драму: *«Якої ж бо кари заслужила моя свіжа грішна душа? Очевидно, за перший гріх все-таки невеличкої, отак не більше за оцей вогонь по кісточки, що в лівому кутку. Ай-айай...»* [4, с. 24], маленький Сашко боявся картини страшного божого суду, розумів, що він втратив свою святість: *«Фактично, святим був на всю хату один я. І от скінчилася моя святість. Не треба було чіпати моркви.*

*Хай би собі росла. А тепер я грішний. Що ж мені буде?»* [4, с. 24]. Однак Сашкові надався шанс стати творцем добрих діл: як було вже зазначено, герой вирішив кардинально змінитися: *«Не буду, – думаю, – їсти скоромного цілий тиждень! Носитиму дідові воду на погребню, скільки він схоче, і почну ходити до церкви»*. Далі я подумав, дивлячись на ластівок: *«От коли б повипадали з кубла ластовенята! Я зараз же нагодував би їх мухами й хлібом, аби тільки ластівка бачила, на які діла я здатний, і розказала Сусу Христу»* [4, с. 26]. Ще одним шансом на порятунок стала сцена повені, де Сашко активно брав участь: *«Часом Десна розливалась так тихо, що у воді потопали не тільки ліси й сінокоси. Цілі села тоді потопали, гукаючи собі порятунку. І тут починалась наша слава. Як ми з батьком і дідом рятували людей, корів і коней, про це можна написати цілу книгу. Це був мій дошкільний героїзм, за який мене тепер, напевно, послали б до Артеку. Тоді артеків ще не знали»* [4, с. 35]. Подія відбувалася на свято Великодня, тобто сама часова локалізація додатково її сакралізувала. А розв'язка для Сашка, за нашими спостереженнями, – це катарсис героя, саме перед Новим Роком: *«світ став одразу такий урочистий»* [4, с. 64]. Дитячі чисті та світлі голоси виспівували щасливе майбутнє, долучаючись до енергії легендарних історичних сюжетів, нагадуючи про славу й звитягу предків, ніби наділяючи нею нашого героя.

У зв'язку з цим зауважимо, що глибокі особистісні переживання та емоції носять функцію повернення митця до самого себе, до своєї суті, а також дозволяють архетипам проявитись сповна. Пам'ять митця та засоби саморозкриття свідчать про повернення до власних джерел натхнення та зв'язок з архаїчними структурами свідомості та надсвідомості.

Отже, спостереження за міфологічним мисленням Олександра Довженка дає нам підстави підсумувати, що в ліричній кіноповісті «Зачарована Десна» міститься чимало

символічно-міфологічних узагальнень. Ми проаналізували та виявили засади міфічного світосприймання головного героя твору «Зачарована Десна», витoki міфологем, а саме: вода, Бог, хата, як засобів творення міфопоетики Олександра Довженка у «Зачарованій Десні». Також ми виокремили декілька найпоширеніших міфологічних образів, а саме: вода, земля, хата. Зазначимо і те, що нам вдалося дослідити сакральне спрямування кіноповісті та символів, але ми вважаємо, що певні міфологічні форми потребують подальшого дослідження для збагнення світоглядної домінанти його таланту портретування.

### Література

1. Агеева В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт. 2006. 335 с.
2. Вдовенко Л. Відображення світогляду наших предків у повісті Олександра Довженка «Зачарована Десна» // Дивослово. 1999. №11. С. 42–45.
3. Довженко О. Оповідання. Щоденник (1941-1956). Київ : Дніпро, 2008. 504 с.
4. Довженко О. Твори в п'яти томах. Київ : Дніпро, 1983. Т.1. 439 с.
5. Констанкевич І. Авторський міф Олександра Довженка в «Зачарованій Десні» // *Studia methodologica*. Тернопіль, 2014. № 36. С. 24–29.
6. Луцький Ю. Автобіографія – це... // Слово і час. 1992. №1. С. 16–22.
7. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 406 с.
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 294 с.
9. Нойманн Э. Человек и миф. 1949-1954. Т. 1, 2. С. 254.

**Гудзовська Юлія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза ХХ століття.

*Валентина Небеснюк*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ЛЕСЬ КУРБАС – ТИТАН МОДЕРНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

При розгляді проблем культури ХХ ст. неможливо оминати таке явище як модернізм, модерний театр. На думку сучасних дослідників, яких ми цитуватимемо, модернізм був і є головним феноменом культури ХХ століття, мав вирішальний вплив на світ. Питання про український модернізм досі залишається актуальним, дискусійним і не до кінця вивченим, тому актуальність нашої розвідки очевидна – модерне явище театру Леся Курбаса привертає увагу дедалі більше. Українська духовна еліта намагалася встановити зв'язок зі світовим культурним процесом, стати, за висловом Миколи Хвильового, «психологічною Європою». Це була здатність суспільства до світових інновацій, претензією йти в авангарді світового прогресу. **Мета** нашої статті – опис трагічної долі модернізму і модерністів, на прикладі Леся Курбаса та його театру, в тоталітарній країні [2]. Серед завдань розвідки: здійснити опис творчості драматурга, а також схарактеризувати цю визначну особистість з погляду його внеску у світову культуру як одного з найвидатніших драматургів ХХ ст. – Курбаса Олександра-Зенона Степановича.

За спогадами сучасників Леся Курбас мав філософський склад мислення і багатогранну ерудицію, був цілим театральним інститутом. Його називали мрійником, філософом, мислителем. Актриса Молодого театру і

учениця Курбаса Поліна Самійленко згадувала: «Під впливом Курбаса – ерудованого мистецтвознавця, історика, філософа – і нам хотілося «проковтнути» всі бібліотеки, музеї, картинні галереї» [1, с. 40].

Із дитинства Лесь Курбас зачитувався книгами: учителі йому радили, щоб він менше читав і більше вчився, але він на те не зважав і читав до пізньої ночі, поки товариші дозволяли йому світити світло. Захоплюючись Шекспіром і Ібсеном, він спеціально вивчав англійську і норвезьку мови, щоби мати можливість читати твори цих письменників в оригіналі. У 8-му класі гімназії разом зі своїм другом Хомою Водяним Курбас зважився написати лист Іванові Франку з проханням прочитати їх твори. У 1906 р. Іван Франко надрукував етюд Курбаса «В гарячці» в «Літературно-науковому вістнику». Пізніше, коли Лесь Курбас вчився у Віденському університеті на філософському факультеті він весь свій час віддавав мистецтву, відвідуючи театри, музеї, бібліотеки, а не університетські заняття.

Лесь Курбас знав вісім мов, але ніколи не вивчав російської. Здійснив переклади: із німецької – книги «Мистецтво вмирає» Віктора Обюртена, п'єс «Молодість» Макса Гальбе, «Войцек» Георга Бюхнера, «Горе брехунів» Франца Грільпарцера; з польської – «Йоля» Єжи Жулавського; із французької – «Останній лист» Віктор'єна Сарду, з норвезької – вірша «Березіль» Б'єрнстєрне Б'єрнсона. Олександр Дейч, сучасник митця, згадував: «Німецькою, польською, на ідиші він спілкувався легко, вільно, з французької перекладав, англійською читав. Взагалі він був людиною культури, гуманітарієм широкого світогляду, до того ж з хистом до вивчення мов».

У 1925 році Лесеві Курбасові, після Марії Заньковецької та Всеволода Мейерхольда, було надано найвище тоді звання Народного артиста республіки. І Мейерхольд, ревнивий до конкурентів, підняв у Москві на своєму «Ревізорі» публіку, урочисто оголосивши: «На

спектакле присутствує найкращий режисер Радянського Союзу Лесь Курбас!» [7].

«Я зустрілась з Курбасом у 1926 році, у Харкові... переді мною був закінчений майстер, творець нового невіданого ще мною українського радянського театру «Березіль», театру, що стояв на рівному щаблі з театрами Європи, а може перевищував їх своїми постійними шуканнями, складом своїх творців, молодих, натхнених, що разом з молодими драматургами творили нове мистецтво», – так описувала на той час вже дорослого у театральному стилі Леся Курбаса його віддана шанувальниця, громадська діячка Надія Суровцева [4]. За деякими варіантами, «березіль» може означати і «квітень», та й новий театр народився майже 1 квітня. З іншого боку, назва «Березіль» нашттовхує на роздуми. Бо походить або від «березова зола» (наші предки цього місяця палили березову кору, коли не було дров), або навіть від «злий до беріз», бо в березні точили сік із цих дерев. Чи не натяк це на випробовування для молодих починань? А ці випробовування були, і нелегкі.

Цей театр вів публіку за собою, сміливо і водночас доступно ставлячи елітарні твори. Навіть якщо цензура вимагала революційних тем – Лесь Курбас ставив не грубі агітки, а класичні твори (проте ще не знамі українському глядачу). Наприклад, на тему селянської війни – п'єсу Проспера Меріме «Жакерія». Лесь Курбас мав багату практику в постановці творів з народного життя, і не було проблеми показати українське село чи французьке, ХІХ століття – чи доби Середньовіччя. У 1930 році ставлять сміливу п'єсу Миколи Куліша «97» – про трагедію українського села. Центральна тема – голод. Треба знати, що Голодомор фактично почався не в 1932 році, а раніше, натомість наслідки вже були кричущі в 1932 – 33-му. Вистава була і як попередження, і як свідчення того, що бачили інші – хто хотів бачити. У Харкові знали про



трагедію голоду. Звичайно, таке не могло сподобатися владі.

Він поставив проблемні спектаклі: «Гайдамаки» за Т. Шевченком (1920), «Макбет» Вільяма Шекспіра (1924), «Диктатура» І. Микитенка (1930) та ін. Кульмінація здобутків Курбаса пов'язана з драматургом Миколою Кулішем – виставами «Мина Мазайло» (1929), «Маклена Граса» (1933) режисер розпочав свій філософський театр, а драма «Народний Малахій» (1927) стала театральним шедевром і сьогодні входить до 100 найкращих вистав театру ХХ століття.

Популяризувати Леся Курбаса було ризиковано: за це відлучали від театру, архівів, газетних сховищ, аспірантури, не допускали до захисту дисертації. Але стримати потік було важко. Олесь Гончар, будучи головою Спілки письменників України занотував у щоденнику: «Корнійчук з фальшивою посмішкою: «Послухай моєї поради, викинь Курбаса з виступу (5-й з'їзд письменників України)». – «А він, до слова, ставив на Соловках ваші п'єси». Олександр Корнійчук червоніє, з натугою жере бутерброд (розмова в буфеті). – «І його театр Соловецький, кажуть, був одним із найкращих у Європі» – «Уперше чую», – пробурчав Корнійчук...» [4].

Цікавим фактом є і те, що режисера, який створював авангардні вистави, звинувачували у тому, що він абсолютно нехтує думкою глядача, який часто не готовий до подібних театральних пошуків. Але для Леся Курбаса був дуже важливий контакт з глядачем. Він завжди засмучувався, якщо глядач виставу не сприймав. Тому за його побажанням у театрі були введені анкети, які роздавалися глядачам перед виставою, а потім ретельно вивчалися в режисерській лабораторії. Ці анкети, велика кількість яких зберігається у фондах Театрального музею, склалися з двох частин: у першій частині глядач залишав інформацію про себе, у другій – свої враження від вистави. Та і співробітники театру теж вели свої спостереження за

глядачами. Актриса Ірина Авдієва згадувала: «Ми чергували на виставах з екземпляром п'єси і фіксували реакції глядачів за такою схемою: активна увага, пасивна увага, відключення – байдужість, кашель, рух, шум, сміх, аплодисменти. Текст п'єси ряснів умовними знаками. Іноді якийсь несвоєчасний смішок чи кашель приводив Леся Курбаса у відчай, і він, сидючи у глибині ложі, тер долонею лоб і зі стоном говорив: «Не те, не те...» [8].

Але це не означало закликати іти за глядачем. Михайло Верхацький стверджував, що захист поганого смаку «від імені глядачів» («глядач не зрозуміє») Леся Курбас завжди вважав демагогією, думаючи, що у діалозі театру і глядача театр повинен бути ведучою ланкою; але без такого діалогу театр неможливий.

Гуманістична етика театру Леся Курбаса, його альтернативні духовні смисли, акценти на національних культурних пріоритетах і відкритість естетикам Заходу і Сходу стали звинуваченням митцю. В 1933 році Леся Курбаса заарештували і відправили на будівництво Біломор-Балтійського каналу, а згодом у Соловецький табір. Але навіть в ув'язненні він віддається улюбленій справі – у 1936 році в таборі Біломорсько-Балтійського каналу ставить «Інтервенцію» Лазара Славіна. З переведенням у табір суворішого режиму на Вянь-Губі – «Смерть Тарелкіна» Сухово-Кобиліна, оперету-фарсу «Адвокат Патлен». Пізніше разом із драматургом Мирославом Ірчаном, чеським композитором Урбаником репетирує сатиричну оперету-вар'єте «Сон на Вянь-Губі».

До своєї поеми «Курбас», написаної за ґратами, Іван Світличний узяв за мотто рядок з Ліни Костенко «Курбас ліг у ту промерзлу землю» [6, с. 53]. Шістдесятники знали ціну Курбасові й «Розстріляному Відродженню» – «генералам червоної Воркути, Соловків і Магадану». Іван Світличний присвоїв Лесеві Курбасові титул «гетьмана української Мельпомени» [7].

На Соловках мистець був тим же, ким був на волі – першим з перших, спраглим істини й національної держави. Микола Бажан, не лише видатний європейський поет, а й енциклопедист, вважав, що всі 20-і роки минули на мистецькій Україні «під знаком Леся Курбаса», – з його гніздов'я вилетіли не лише кращі майстри сцени, а й Микола Хвильовий, Павло Тичина, Василь Блакитний, Микола Куліш, Михайль Семенко, Євген Плужник, Євгеній Петрицький, Григорій Козицький. Його вистави ставали подіями не лише мистецтва, а й суспільного життя – через те майже кожну його постановку переглядало ЦК і ЧК, а «Народного Малахія» та «Мину Мазайла» оточували кінною міліцією.

Усвідомлюючи Курбасів авторитет, восени 1933 року його викликав до себе український диктатор Павло Постишев. «Ми справді могли б визнати вас найкращим режисером СРСР, але за однієї умови». Умовою було зректися Миколи Хвильового й Миколи Скрипника, які кілька місяців тому наклали на себе руки, й переглянути «ідеологію». «Я старий солдат сцени, мені пізно міняти погляди», – сказав Лесь Курбас. «Мені вас шкода!» – промовив Постишев. «Мені вас теж», – відповів Курбас. Павла Постишева розстріляли роком пізніше (1938р.) за Леся Курбаса (1937р.).

Лесь Курбас створив на Соловках театр-легенду – його вистави були акціями нескореного духу й спротиву. Через те й був замкнутий в ізолятор, а потім рокований на страхітну смерть. Нагадаємо тут чотири останні рядки поеми Івана Світличного:

*Не захотів паяцом при королеві голому?*

*Дуло чорніє в душу, клацнув, мов крук, курок...*

*Ось вона – роль коронна. Вище, Маєстро, голову!*

*...Курбас ступає твердо у вічність останній крок.*

Зберігся спогад його співкамерника, який запам'ятав шмат Курбасової розмови з «українським Бухарінім» Рак-Михайловським. Той сказав вельми проникливо:

– Якби Сталін пішов шляхом Леніна, доля країни була б іншою.

Курбас притулив співрозмовника до себе й сказав:

– Комунізм несумісний з природою людини, як вогонь з водою [5].

Можна стверджувати, що Лесь Курбас тричі зазнав смерті. Уперше – моральної, коли його звільнили з посади художнього керівника театру «Березіль» з формулюванням, «щоб він не збив театр з вірного шляху». Удруге – фізичної, коли його було розстріляно у Сандармосі, утретє – коли хотіли вбити пам'ять про нього. Після його смерті ще довгі роки його називали «ворогом народу» і забороняли навіть згадувати його ім'я. Але третій раз вбити його як не намагалися, але не змогли. Своїм учням Лесь Курбас часто розповідав притчу про двох каменярів. Коли у них спитали, що кожний з них робить, перший відповідав, що везе тачку з камінням, другий – що він буде Кельнський собор. Курбас завжди у своїй роботі відчував цю різницю.

Однією з улюблених фраз Курбаса була така: «Мистецтво повинно народжуватись легко. Це як політ. Подумав про щось хороше, відкрив очі, вдихнув повними грудьми – і злетів...». А за словами Андрія Макаренка Курбас неодноразово казав: «Тисячу разів доцільніше дряпатися на Говерлу і зриватися з неї, доцільніше потовктися при цьому як слід, але таки видряпатися не неї, ніж повзати на низах». Курбас як ніхто інший розумів правдивість цих слів, бо сам таких «Говерл» за своє життя здолав чимало [4].

Отже, курбасівський знаменитий театр «Березіль» (1922–1933) став розвідником у світі нової театральної мови, нової семіотики. Художній шлях Курбаса – це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-

психологічних осяянь. Його кращі вистави: «Макбет» Шекспіра, «Гайдамаки» за Шевченком, «Газ» Кайзера, «Джیمмі Гігінс» за Сінклером; вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., – футуро-тексти Культури, які ніби «передбачили» пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Інгмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації. Отже, Лесь Курбас – фігура світового контексту, він – один з лідерів українського Розстріляного Відродження.

### Література

1. Василько В.; упоряд. Лабінський М. Лесь Курбас : Спогади сучасників. Київ : Мистецтво, 1969. 120 с.
2. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Ніка-Центр, 2010. 130 с.
3. Бобашко Ю. Режисер Лесь Курбас : Мистецтво, 1987. 100 с.
4. Савченко М. Голос Березолівця та його Відлуння : спогади актора театру Леся Курбаса «Березіль» та розповідь сучасного автора про діяльність акторів та режисерів провідних театрів України за період 1930-2010 років. Житомир, 2015. 115 с.
5. Революціонер театру : новаторство Леся Курбаса суперечило канонові соцреалізму. URL : <http://tyzhden.ua/History/43804>
6. Ліна Костенко. Над берегами вічної ріки. Поезії. Київ : Радянський письменник. 1997. 163 с.
7. Лесь Танюк: До 125-ліття від дня народження Леся Курбас (для спецпроекту «Сандармох. 75 років розстрілу»). URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/24494867.html>
8. Зубченко І., завідувач відділу історії Музею театрального, музичного та кіномистецтва України : Його

серце належало театру. URL :  
<https://nstdu.com.ua/publication/yogo-sertse-nalezhalo-teatru/>

**Небеснюк Валентина** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська драма початку ХХ століття.

*Світлана Нечай*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## НОВЕЛА В ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Багато новел Юрія Яновського заслуговують уваги, адже в них описано вплив радянщини на тогочасну літературу та трагічні наслідки втручання влади. Письменник в українській літературі почав новий різновид роману – роман у новелах. Така особливість написання романів і пояснює **актуальність** теми.

**Мета** статті полягає в аналізі творчості Юрія Яновського на прикладі однієї з новел, які складають його роман «Вершники», і маючи на увазі окреслені вище три проблемні вузли, запропонувати на основі тілесно-міметичного («міметизм» – корелює як з традиційним літературознавчим поняттям «мімезис», так і з біологічним механізмом мімікрії, а друга частина – «тілесність» – визначається як поняття некласичної філософії та естетики), методу аналізу художніх творів власну відповідь на питання про те, що є визначальним для розуміння спадщини не тільки цього письменника, а й усіх тих митців, доля яких зумовила необхідність жити і творити у такі суперечливі часи, що поєднали у собі надію і приреченість, ентузіазм і апатію, радість буття і відчай існування.

Вибір для аналізу новели «Подвійне коло» зумовлений кількома суттєвими чинниками. Передусім йдеться про те, що цей твір з багатьох точок зору є надзвичайно репрезентативним: новела започатковує роман; містить вже обов'язкову для 30-х років соцреалістичну спрямованість, але при цьому не позбавлена найкращих художніх особливостей, притаманних авторському стилю і таланту Юрія Яновського; до того ж вона визначається глибоким філософським сенсом та національним колоритом і становить чи не ідеальний зразок нового мистецтва, що формується у цю непросту епоху.

Однією з визначальних особливостей останньої, на думку В. Агеєвої, було те, що оскільки «соціалістичний реалізм програмно, сказати б, заперечує свободу митця і не залишає ніяких можливостей для індивідуального самовираження, то твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном, іносказаннями, в яких дуже завуальовано, часом непізнавано-перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі відбивався реальний психологічний досвід, сподівання, тривоги, страхи, події, розрахунки, переживання тощо» [1, с. 18].

З іншого боку, у характері творчості багатьох вітчизняних мистців і, зокрема, Юрія Яновського був помітний «розрив з традицією» [1], який «осмислювався українськими модерністами двадцятих років перш за все як відхід від життєподібності й побутописання, від уявлень про безпосередній зв'язок мистецтва з дійсністю» [2, с. 301]. Все це створювало і справді драматично – неповторну колізію, внаслідок якої «письмо ставало майже що єдиним у тій ситуації способом розв'язання чи хоча б пом'якшення емоційних криз і конфліктів, часткового принаймні звільнення від страху й залежності, своєрідним різновидом сповіді» [1, с. 18], а ми додали б – і причиною, через яку відбувалося чи не зрима взаємодія тексту і читача.

На користь цього аргументу свідчать як десятиліття

непогамованого насильства, пов'язаного з революціями і війнами, так й ескалація так званого червоного терору, жити і виживати в умовах якого було ще складніше, ніж за часів відкритих військових дій. Війну, як і революційне насильство, можна було пережити чи, принаймні, пояснити – натомість терор, який запанував у «молодій країні Рад» [1], пережити було неможливо, тому що це був просто спосіб життя новоствореної держави. Не можна було і пояснити, чому вчорашні більшовицькі вожді, легендарні командарми і червоноармійці ставали «ворогами народу» [1], чому «ворогами народу» [1] ставали цілі народи і чому одні митці перетворювалися на «табірний порох» [1], а інші продовжували жити і пристосовуватися до цих страхітливих і абсурдних умов?!

Відтак раціонального пояснення цьому знайти неможливо, оскільки такого пояснення, вочевидь, не існує, бо ані талант, ані будь-які заслуги не могли гарантувати від репресій жодної людини. Зрештою, основний сенс будь-якої тоталітарної системи влади ґрунтується на страху, а страх виникає, як відомо, тоді, коли людина не розуміє, що з нею відбувається, і не може бути ані на хвилинку впевненою у своїй безпеці.

Утім, неабияк важить й інший сенс, що на ньому така система влади будується, – йдеться про переконаність у благородстві намірів і кінцевої мети: знищено несправедливе суспільство, у кривавих змаганнях одержано перемогу над старим світом і забезпечено передумови для побудови світу нового – справедливого і чудового! То що ж може бути краще?! І хто ж може бути проти такої райдужної перспективи?! Тільки вороги! Бо справжні радянські люди – це непохитні будівники прекрасного комуністичного майбутнього!

Художня творчість дозволяла не тільки «звільнитися від страху й залежності», а й ще переконатися у прийнятності і виправданості обраного шляху. Зрозуміло, що за таких обставин історичне тло промовляло за перемогу



Івана Половця і його батька Мусія, які стали на прою заради, як їм здавалося, заповіданої колись Т. Шевченком «сім'ї вольної, нової». Проте кривава історія родини Половців і справді несла в собі, щонайменше, амбівалентний, суперечливий зміст хоча б тому, що кожен з братів визнає іншу правду й інші ідеологічні настанови.

Власне, проблема і полягає у тому, що якби ці різні світоглядні позиції боронили зі зброєю в руках чужі люди, а не рідні брати, зокрема: Андрій, образно кажучи, – «білу ідею», Оверко – «жовто-блакитну», Панас – «чорну» й Іван – «червону», то тоді все це мало б зовсім інший сенс. Та оскільки всі чотири Половця були одного батька-матері, зросли в одному соціальному середовищі – рибальському, і говорили однією мовою, то це у радикальний спосіб змінює ситуацію.

Йдеться про те, що кров, яку пролито рукою брата, зі священної перетворюється на ганебну. А ще про те, що сталося щось непоправне. А ще – що майбутнє на такому криваво-проклятому підґрунті навряд чи може бути щасливим. Тим більше що за усіма цими трагічними перипетіями спостерігає як безпосередній учасник подій наймолодший Половець – чотирнадцятирічний Сашко, який пізніше залишається разом з Іваном і який через кілька років і з таким досвідом буде сам будувати новий світ. Прикметно, що кожен з братів перед смертю проклинає брата-вбивцю, і це троекратне прокляття можна вважати своєрідним нездоланим тавром, яке, з одного боку, свідчить про піррову перемогу, а з іншого боку, повинно датися взнаки вже, певно, дуже скоро – либонь, тоді, коли виросте Сашко.

Свою чергою, існує достатньо підстав, аби висловити припущення, відповідно до якого окреслений вище, сказати б, дискурсивний садизм має ще й інші, хронологічно ближчі джерела, що корелюють з розвитком власне радянської літератури і традиції змалювання в ній подій громадянської війни.

Найголовніше, що є усі підстави вважати: Ю. Яновський скористався, з одного боку, прийнятною для нього і знайденою І. Бабелем формою, відповідно до якої романна, структура не обов'язково повинна мати континуальний кшталт. А відтак ту дискретну форму єдиного тексту, що її І. Бабель віднайшов чи не випадково, вже цілком свідомо застосував у романі у новелах, як офіційно визначається жанр «Вершників», Ю. Яновський.

Разом з тим, з іншого боку, не менш важливим для Ю. Яновського, напевно, виявилася і система художніх засобів, яка була вжита І. Бабелем у його «Кінармії», що становив шуканий натуралізм та утілеснений штаб цього дивовижного, але відразливого, а, отже, суперечливого дискурсу, що містив у собі величезний мистецький загалом, романтичний і водночас ідеологічно витриманий потенціал соціально-читацькому запиту.

Новела «Подвійне коло» – магічне означення недосяжної з точки зору потенційного характеру героя, що передбачає безкінечне роздрібнення точок, з яких воно складається. Проте, на перший погляд, фігура кола є досяжною, однак ця досяжна безкінечність кола обертається все ж таки на недосяжність, оскільки коло не може виникнути з безкінечного поділу точок. Зокрема, потенційний характер кола спричинюється тим, що будь-яке актуальне коло не може складатися з досконалих, довершених точок, тому що воно створюється їхнім невпинним, перманентним поділом. У результаті ми одержуємо фігуру кола, як модель безкінечності, у якій відбувається постійний процес членування прямої та, відповідно, розщеплення «єдності» [3, с. 294].

Цю ситуацію можна розглянути й інакше. Справа у тому, що повторення є не лише процедурою згортання смислу всередину – повторення є нічим іншим, як постійним відновленням присутності, ніби чимось таким, що відмовляється йти у минуле. Здається також, що мовлення завмирає у постійній репрезентації одного й того

ж. Г.-Г. Гадамер з цього приводу зауважив, що репрезентація завжди набуває форми повторення, а повторення, у свою чергу, призводить до «зростання буття» [4, с. 342–347]. Аристотель говорить про особливу форму буття – «апейроне» (απειρον), яке ніколи не завершується, оскільки йдеться про постійне відновлення одного й того ж [3, с. 197].

Простіше кажучи, вибір на користь моделі кола, якщо навіть і зумовлюється літературними чи екстралітературними чинниками, проте з філософської точки зору не може бути визнаним випадковим, оскільки обертання колом допомагає відкрити минуле і дозволяє досягнути та усвідомити прихований принцип вічного повернення. Більш того, колесо, коло, вписуючи у себе безкінечність, фактично продукують її як повторення (пор. у цьому контексті назву однієї з новел «Вершників» – «Лист у вічність»). Очевидним у цьому контексті є і згадка про Чорне море та про дощ, себто про воду, тому що колесо, яке обертається, об'єктивно корелює з водою. Воно, як і вода, долає лінеарність, бо поворот колеса є обертом невидимого порядку. А взагалі зв'язок з колесом чи колом дає змогу здійснити вічне повернення, зникнення як творення і творення як зникнення [3, с. 314].

Отож сенс «подвійного кола» початкової новели роману Ю. Яновського можна пояснити не тільки суперечністю, що лежить на поверхні тексту й інтерпретується дослідниками як суперечність між колами, які символізують рід і клас [5, с. 289], або національне та соціальне, хоча і ці рації теж мають певне значення. Натомість передусім подвійне коло – це буттєве коло, яким обертається індивід, а його (кола) подвійний характер визначається характером буття цього індивідууму, що водночас обертається внутрішнім, тілесно-зумовленим і обмеженим колом та колом буття зовнішнього світу. І тому *«на ступі під Компаніївкою одного дня серпня року 1919 стояла спека, потім вияв рибальський майстро, ходили*

*високі, гнучкі стовпи пилу, грего навів тривалого дощу, навіть зливи, а поміж цим точилися криваві бої, і Іван Половець загубив трьох своїх братів» [6, с. 271].*

Таким чином, можна дійти висновку, відповідно до якого, по-перше, глибокі ідейно-художні та поетикальні змісти так само притаманні творам, які позначені впливом соцреалістичних настанов, як і творам, що постали на інших естетичних засадах. І по-друге, у новелі Ю. Яновського «Подвійне коло» йдеться, в засаді, про зсув антропологічного штибу «Суб'єктивну людину», що одержала у спадок індивідуалістичну свідомість ХІХ століття, повинна була замінити людина, включена у суспільний взаємозв'язок і пов'язана з іншим «спільним бажанням». Отже, змальовано розрив не тільки з індивідуалізмом романтичного типу, а й з індивідуальністю у її традиційному розумінню [7, с. 36]. Причому навіть національна вкоріненість не могла вже врятувати від цієї, сказати б, тотальної і неунікної деіндивідуалізації.

### Література

1. Агеева В. Психологічний аналіз соцреалізму : лірика Максима Рильського періоду зламу // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Київ 2009. Т. 98. 391 с.
2. Агеева В. Романний експеримент Юрія Яновського / упор. В. Панченко. Київ : Факт, 2002. 344 с.
3. Ямпольский М. Беспамятство как исток // Новое литературное обозрение. Москва, 1998. Выпуск. ХІ. 384 с.
4. Гадамер Х. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
5. Наєнко М. Юрій Яновський // Срібний птах / упор. Г. Семенюк, М. Ткачук, А. Гуляк. Київ : Освіта, 2004. Част. 1. 512 с.

6. Яновський Ю. Подвійне коло // Срібний птах : хрестоматія з української літератури для 11 класів / упор. Г. Семенюк, М. Ткачук, А. Гуляк. Київ : Освіта, 2004. Част. I. 552 с.

7. Зорин А. Лидия Гинзбург: Опыт «примирения с действительностью» // Новое литературное обозрение. 2010. № 1. 250 с.

**Нечай Світлана** – студентка 3 курсу факультету філології і журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза початку ХХ століття.

*Крістіна Головченко*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ «МАРІЯ», У ЦЕНТРІ ЯКОГО – ЖІНОЧА ДОЛЯ НА ФОНІ РЕПРЕСІЙ І ГОЛОДУ**

Аналізуючи роман-хроніку видатного письменника Уласа Самчука, варто наголосити, що це роман, в якому чи не найповніше відтворено страхітливую дійсність 1932–1933 років, коли в Україні лютував голод, штучно, організований сталінською системою, для винищення українського селянства, тих, котрі годували народ, були носіями української ментальності, української народності, волелюбного духу. Тоталітарний сталінський режим забрав мільйони невинних жертв, які помирали від голоду.

В уста своїх персонажів Улас Самчук вкладає слова, які вичерпно характеризують голод як страшну соціальну катастрофу, велике зло для людини. *«Не дай Бог, щоб десь там з голоду згинув. Краще вже хай від кульки ніж від голоду...»* [3, с. 108]. *«О, то правда. Найстрашніша смерть – це смерть від голоду. Не дай Бог навіть ворогові вмратати*

*такою смертю»* [3, с. 108]. Люди безсилі перед тоталітарним режимом, війною, голодом, що перетворює людське життя на пекло. Голод, як показує Улас Самчук, руйнував людину зсередини. *«Хліб. Виривали один другому з рук, з зубів ... Сухі, жилаві руки простяглися за відібраною торбою, а з розтрощеного черепа лилася жовта кров»* [3, с. 128].

Коли писався цей твір – у 1932–1933 рр. – в Україні був голод, штучно влаштований з метою винищення селян. Зовсім свіжими слідами цих подій пішов і автор. Він присвячує твір *«Матерям, що загинули голодною смертю на Україні в роках 1932–1933»*. Вже 1934 р. *«Марію»* було видруковано окремо книжкою в Львові. Перед читачем постала жорстока правда про становище українського селянства після революції 1917 р. З цієї причини *«Марію»* в СРСР було заборонено [4, с. 305]. У цьому творі, Улас Самчук проявив себе суворим реалістом, побутописцем українського селянства. Йому притаманна реалістичність зображення.

Названо роман ім'ям головної героїні – Марії. *«Ім'я Марія – це жіноче ім'я біблійного походження. Утворилось від давньоєврейського імені Міріам і означає піднесена»*. [5, с. 1]. В Україні воно було досить поширене. У такий спосіб ним підкреслюється типовість образу Марії.

Роман *«Марія»* є своєрідною хронікою життя жінки, яка все життя бореться за себе, за свій рід, зрештою, за свій народ. Улас Самчук описав нам долю жінки-трудівниці і трагедії самої України.

Люди потрапляючи в жакливі умови, у безвихідь, не бачили ніякого шляху для виживання, а єдине, що могло порятувати, це віра в Бога, Матір Божу [1, с. 165]. Мати Божа – відіграє важливу роль у духовному житті українців. До Марії, Святої Матері, радить звернутися героїні священник під час похорону першої дитини, звернутися за підтримкою в такому тяжкому горі. Як найдорожчу реліквію забирає Марія ікону Божої Матері з собою, коли

йде від Гната в нове життя. Згодом не раз Марія стоятиме перед дорогим образом, молитиметься до кінця свого життя. І коли лишає Максимові хату, то теж забирає з собою усі образи, які порозстрілював оскажений син. *«Образи свої Марія також перенесла. Ціле життя бачила їх перед собою, і на шлюб благословляли образом отієї почорнілої Матері, що кормить дитину»* [4, с. 105]. Відтак Мати Божа ввійшла в душу Марії, стала невід'ємною частиною її душі.

В основі українського світогляду ідеалістична риса, тенденція до ідеалізації проявилася і в ставленні до жіноцтва: *«Образ Богородиці у свідомості українського народу відігравав роль своєрідного духовного стержня. Це сприяло виробленню на українських землях своєрідної традиції ставлення до жінки і до жінки-матері»* [8, с. 12]. Народний погляд на Богородицю відображає образ багатостраждальної жінки, і саме таку інтерпретацію використовує Улас Самчук у романі-хроніці *«Марія»*.

Письменник втілює в образі Марії позитивні риси, властиві українському народному характеру. Олена Теліга у праці *«Якими нас прагнете?»* нарікала на те, що земляки-письменники зображують українок рабіннями, Анти-Маріями [7, с. 65–67]. Зовсім інакшою є Марія Самчука. У її образі підкреслені визначальні риси українського менталітету: чуттєвість, важливість мистецьких переживань і водночас здатність до дії, волевиявлення. Улас Самчук через образ Марії відтворив образ України. Особливо яскраво це простежується в *«Книзі днів Марії»* та *«Книзі про хліб»*, де автор створює загальний образ української землі: достаток, щедрість, упевненість у завтрашньому дні. Зустріч Марії з руйнівною силою більшовизму відображає страх і неспокій української землі. Образ Марії – це тип берегині сімейного вогнища. Творчість Уласа Самчука стала своєрідним літописом українського народу. Однією зі сторінок цього літопису є роман *«Марія»*. У романі-хроніці письменник прагне розв'язати одну із складних проблем – проблему виживання нації в екстремальних умовах. Автор

розглядає життя окремої людини як постійну боротьбу за існування та життя нації як практику виживання в умовах етноциду.

Описав письменник гірку історію життя України через життєву трагедію героїв роману впродовж кількох десятків років, бо така його творча манера – показувати людину в історичному часі. Улас Самчук відобразив жахливі картини голодомору, що принесла на українську землю радянська влада.

У творі порушено багато проблем: земля і праця як основи життя, вірність народу, щастя, духовність, віра в Бога; добро і зло; гріх та його спокутування; аполітичність українського селянства; моральна деградація особистості під впливом більшовицької ідеології; деформація українського національного характеру; більшовизм як соціальне і духовне явище; влада; геноцид радянської влади проти українського народу; формування національної самосвідомості.

Перша частина роману «Марія» – «Книга про народження Марії», своєрідна Маріїна передісторія, ознайомлювальна частина. Друга – «Книга днів Марії», власне історія життя жінки. Третя – «Книга про хліб», трагічний фінал, намагання вижити в Голодомор та загибель Маріїного роду. Саме життя героїні Марії, її родини (а Марія не уявляла себе без щасливої сім'ї) допомагають Уласові Самчукові розв'язувати у романі найрізноманітніші проблеми.

Насичений цей образ фольклорними традиціями: раннє сирітство, дитинство в наймах, перше дівоче кохання, розлука з милим, вимушене одруження з нелюбом Гнатом, трохи сімейного щастя з коханим Корнієм. Марією від народження і до старості називає автор героїню. І це символічно. Початок її життя був розкішним. Марія-немовля – «жива репетлива дійсність» [3, с. 6], вона розкошувала: *«Не раз прокинеться від сну, нап'ється з матиного лона пахучого напою і наповнюється*



радістю... *Белькоче, піднімає до самого носа ноженнята, завзято пацає ними, розчепірює ледь помітні пальченнята, завзято ловить щось настирливе перед очима»* [3, с. 6]. Із цим властивим справжньому борцеві за існування щирим завзяттям Марія пройде весь відведений їй долею шлях.

Та ось перше лихо, Марія – сирота. Розпочались поневіряння маленької героїні: життя в убогій тітчиній родині, де ще *«п'ятеро крикливих ротів»*, що *«хочуть самі обов'язково щодня їсти»* [3, с. 6].

Найболючіше дівчинці не те, що ходить вона у брудній полотняній сорочині, вічно голодна, що кожен може образити її, а те, що Марія свідомо розуміє, що вона сирота – у відповідь своєму кривдникові вона не може сказати, як інші: *«Чекай, чекай! Як скажу мамі – побачиш!»* А вона і не каже цих слів, а *«підє над річку, порюмсає і знову добре»* [3, с. 10].

Автор описує життя дівчини, іноді фрагментарно наголошуючи на особливих моментах, зокрема, коли з дівчини виросла красуня, за якою упали хлопці з усіх околиць, а згодом ми читаємо як Марія стала матір'ю. Улас Самчук захоплюється своєї героїнею, бо подає її життя у чіткому хронологічному порядку день за днем, рік за роком. Він намагається інтерпретувати з найкращого боку, як типову українку-волинянку, селянку. Спостерігаємо, як Марія – мати годує немовля: *«Голова її похилена направо, очі спущені й закриті довгими повіками, а уста стулені у легку й прозору усмішку»* [3, с. 33]. Автор зображує нелегку долю Марії ще й тим, що народилася вона у світі, де точиться одвічна боротьба добра зі злом, але героїня прагне щастя. Для Марії – це радість дитинства (коли є люблячі батько й мати), взаємне кохання, родинне щастя (життя з коханим чоловіком), радість материнства, достаток, праця на своїй землі. Улас Самчук фрагментарно описує усі Маріїні мрії про щастя, які в дійсності миттєві. Родинні трагедії зумовлені жажливим часом. Улас Самчук зображує хронікальні особливості вимирання роду Марії. Помирають

батьки, діти від першого шлюбу, від голоду в німецькому полоні гине син Демко, деморалізується душа Максима. Життєвий шлях Марії – то доля всієї України. Маріїн рід, як і більшість українців, зустріли революцію неспідготовленими. А найбільше горе матері – бути свідком, як гинуть діти, згасає увесь рід Марії: на Соловках – наймолодший син Лаврін, зять Архип, у селі від голоду донька Надія, внучка Христуся, останньою – сама героїня.

Трагічний фінал роману-набату «Марія» наштовхує на роздуми, адже вмирає жінка-мати, продовжувачка роду, який знищено радянською владою. Письменник вірив у те, що Україна й українці ще відродяться, заживуть щасливо, тому і фінал роману життєстверджуючий. Марія бачить сонце, а Гнат (її перший чоловік) бачить, як «воскресають мертві з гробів, встають з домовини люди, далекі, забуті, розкидані по всій землі. Встають і співають радісні пісні». Гнат цілує старечу руку своєї колишньої дружини-красуні: *«Цілую руку матері. Цілую святість велику. Цілую працю! Маріє! Маріє!»* Так оцінює автор долю жінки, яка мужньо пройшла крізь усі випробування і, наблизившись до біблійних героїнь, піднеслася до символу України [3, с. 128].

Образ Марії в романі постає як символ багатостраждальної матері.

Її гнітить голод як соціальне зло, що руйнує та знищує людей. *«Боже, Боже! Що то вийде з таких людей, які з дитинства голодують, – журилась стара. – І ми не в розкошах жили, зазнали всього, але такого ще, певно, світ не бачив»* [3, с. 111]. Марія – це приклад материнської самопожертви, символ материнської любові та доброти. Вона з усіх сил намагається врятувати від голодної смерті своїх дітей та онуку Христинку.

Але все ж Марія стає беспорядною, відчуває приреченість: *«Марія стоїть над дитиною і думає: «вмреш, дитинко. На широкому світі немає вже для тебе трошечки хліба ... Зовсім трошечки хліба...»* [3, с. 118]. Це

звучить як звинувачення всім тим, хто бачив зло сталінських репресій. Улас Самчук у романі-хроніці «Марія» описує страшні наслідки голоду в Україні: *«Гинуть матері. Зникають з лиця землі щирі добрі жінки, які родилися і внесли в життя щастя, радість, несли працю і несли сміх молодий. Гинуть діти сонця і великої нашої землі»* [3, с. 116].

В уста першого чоловіка Марії, Гната, автор вкладає своєрідне прокляття всім тим, хто спричинив це страшне соціальне зло, хто зневажив жінку – матір: *«Краще буде у Содоморрі й Гоморрі в день Страшного суду, ніж вам, що відреклися й плюнули на матір свою!»* [3, с. 130]. Ця думка є своєрідним гаслом у романі. Три образи у Самчуковому романі тісно переплітаються і поєднуються в єдине ціле. Улас Самчук, виходячи з того, що жінка сприйнятливіша до нюансів у природі та взаєминах людей, саме через неї жінку-матір, через правдиве відображення її мук і сумнівів зміг розкрити трагедію українського народу. На цьому рівні образ Марії переростає в саму Україну. Особливо це простежується у «Книзі днів Марії» та в «Книзі про хліб», де автор витворює загальний образ української землі. Зустріч Марії з більшовицькою політикою відображає страх і неспокій української нації: через муки однієї жінки автор показав цілу Україну.

### Література

1. Гаєвська Н. Добро і зло в романі Уласа Самчука «Марія» // Наукові записки. Сер. Філологічні науки. 2009. № 85. С. 123–130.

2. Костюк Г. Улас Самчук. Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики : у 4-х кн. Кн. 2. Київ : Дніпро, 1994. С. 499–514.

3. Самчук У. Марія. Український історичний роман. Київ. 1997. С. 3–128.

4. Українська література : підруч. для серед. загальноосвіт. шк. : 11 кл. / Р. Мовчан, Ю. Ковалів,

В. Погребенник, В. Панченко; За ред. Кол. Р. Мовчан. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2008. С. 294–313.

5. Шорник О. Українська Мадонна Уласа Самчука // Вісник Таврійської фундації. «Просвіта». Херсон. 2005. № 1. С. 1–4.

6. Стасик М. Епічна модель світу в романі Уласа Самчука «Марія» // Вісник Запорізького Національного університету. 2014. №1. С. 104–109 .

7. Теліга Олена «Якими нас прагнете?» : збірник / Ред. О. Жданович. «Детройт» : Український золотий хрест в ЗСА, 1977. С. 65–67.

**Головченко Крістіна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза початку ХХ століття.

*Яна Токар*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ВІЗІЙНІСТЬ ОБРАЗУ ГЕНІАЛЬНОГО НАРОДНОГО МАЙСТРА, ТВОРЦЯ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ**

«Диво» – історичний роман, який побудований на реальному сюжеті і відтворює в художній формі певний період історії. У цьому романі майстерно поєднано історичну правду з художньою, факт – із вигадкою, персонажі, які існували в реальності, – із вигаданими персонажами. Такою реальною подією у творі є конкретний факт – будівництво Софії Київської (ХІ століття). Поруч із реальними подіями в романі існують і вигадані, до прикладу, історія Сивоока. Сивоок – вигаданий персонаж, історія його життя, мандрів – пригодницький компонент, який свідомо ввів Павло Загребельний.

У романі «Диво» Павло Загребельний, на думку В. Дончика, центром своєї оповіді робить будівництво Софії Київської. [3, с. 178]. Саме ця історична подія є своєрідною віссю усієї оповіді, а всі події до і після неї є лише історичними передмовою та післямовою.

Про правдивість цих поглядів свідчить той факт, що Софія Київська так чи так фігурує в усіх подіях твору, саме навколо Софійського собору розгортаються усі перипетії роману – вінчання Ярослава Мудрого, знайомство Сивоока із донькою Ярослава, у зв'язку з захистом якої згодом майстра було вбито, наукова робота Гордія Отави, дослідження Бориса Отави, котрий намагається відновити авторитет, виправдати свого батька. Саме Софія Київська стала тим образом у творі, який символізує невмирущість народу, його духовність, а також нескореність його духу. Софійський собор у романі – це об'єднавчий фактор не лише трьох часопросторових рівнів, а й доль персонажів, бо ж їхні життя так чи так пов'язані із цією пам'яткою архітектури. Проте існує також думка, яку підтримує Н. Бойко, що центром усієї оповіді є людина – творець собору. [1, с. 2] Про правдивість цієї думки свідчить той факт, що хоча у творі є багато описів храму – дива з див, але протягом усієї оповіді поступово розвивається й інше диво – диво людського таланту і духу.

Павло Загребельний при написанні роману відштовхувався від згадки про збудування Софії Київської в літописі Нестора, спеціально залишив читачам підказки у вигляді епіграфа із поезії Бертольда Брехта: *«Хто звів семибрамні Фіви? В книгах стоять імена королів. А хіба королі лупали скелі й тягали каміння?»* [4, с. 5].

Відштовхуючись від конкретної історичної події, автор прагнув створити свою версію подій. Він витягнув з глибини століть давно забутий, навіть безіменний подвиг простої маленької людини, яка насправді була великим майстром. На думку Ю. Бондаренка, «Павло Загребельний по-своєму протестує... Давши незнаному будівничому

Софії Київської ім'я, він художнім способом прориває, долає неісторичність, яка, на його думку, є фактом несправедливості стосовно людини, котра народила геніальну пам'ятку архітектури» [2, с. 6].

Павло Загребельний створив образ майстра Сивоока – звичайного русича, талановитого художника і будівничого. Це справжній мистець, який ніколи не корився, навіть князю Ярославу Мудрому. Він захищав своє ремесло і перед князем, і перед майстром Агапітом, заявляючи, що художник, творець не може бути рабом: «– Бог єдин, – насупився князь, – і слава вся йде богіві. Хто тебе навчив, од того й виступаєш.

– Художників не навчають, – сміливо мовив Сивоок, – їх приборкують. Отак, як диких коней-тарпанів. Не вчиш же їх бігати: вміють від народження. А чим більше приборкаєш, тим гіршим, повільнішим стане їхній біг. Краса в ньому вмере, розкованість зникне разом з дикою сваволею. Отак і художник» [4, с. 551]. І дійсно, Сивоок не міг підкоритися князю, він не розумів його так само, як не розумів і Агапіта: «Але не міг збагнути Сивоок, як можна горіти талановитістю, в очах і на обличчі й водночас бути лицеміром, готовим підкорятися незаперечно всім догмам, всім повелінням, всім змінам і віри, аби лиш йому дали змогу жити, а отже – творити... Ще не міг простити Сивоок Агапітові його жорстокого самолюбства. Може, художник і повинен бути самолюбом, щоб утвердитися в своєму таланті, але утверджуватися за рахунок інших, топтати інших – аби лиш возвеличитися самому?» [4, с. 445].

Характеризуючи образ Сивоока, можемо порівняти, яку кількість романної площі відведено йому, а яку – князю Ярославу Мудрому. Із 22 розділів роману життя князя до його ідеї будівництва собору описується у 3 розлогіх розділах (*Рік 1015. Перезимок. Новгород; Рік 1015. Середліття. Новгород; Рік 1026. Падоліст. Київ*). Сивооку – справжньому творцю Софії Київської – відведено

6 розділів (*Рік 992. Великий сонцестій. Пуца; Рік 1004. Весна. Київ; Рік 1004. Літо. Радогость; Рік 1014. Літо. Болгарське царство; Рік 1014. Осінь. Константинополь; Рік 1026. Літо. Константинополь*). Ще у 3 розділах Павло Загребельний писав і про князя, і про будівничого (*Рік 1028. Теплінь. Київ; Рік 1032. Київ; Рік 1037. Осінній сонцеворот. Київ*). Тобто прозаїк відкрито симпатизував більше Сивооку – мистцю, а не державцю Ярославу Мудрому. Отже, Павло Загребельний безумовно виділив Сивоока і наголосив на тому, що саме він є творцем Софійського собору.

Аналіз образу Сивоока дозволяє відмітити часте використання різножанрових художніх деталей. Саме художня деталь має важливу роль, бо налаштовує читача на сприймання інформації, сприяє більш правдивому трансляванню історичних подій, дає можливість читачеві більш детально уявити події та персонажів, а також, можливо, знайти в непомітному таємний сенс.

Цікавою портретною деталлю є «каламутні очі» Сивоока, які вказують на таїну його появи на світ: *«Очі маєш не сиві, як то нарік твій Родим, а каламутні, бо прийшов з невідомості. І хто ти єси, ніхто не відає»* [4, с. 38]. Читач насправді не знає, як народився Сивоок, адже у творі він просто з'явився на світ серед смарагдових пралісів Русі. Ми нічого не знаємо і про його батьків, бо з близьких людей у нього лише дід Родим, який невдовзі загинув через те, що був язичником. Проте навіть ця деталь – частина художнього замислу автора: *«А сивість очей його зайвий раз підкреслює вроджену мудрість, древність народного генія! Здається, він народився, вже проживши одне життя»* [3, с. 7].

Після смерті діда Сивоок потрапив до Києва і захопився красою церкви Богородиці, яку побачив вперше. Саме тоді він відчув у собі жагу до мистецтва, силу створювати щось власноруч, відкрив для себе світ кольорів, який тонко відчував із самого дитинства і зберіг у собі на все життя: *«Мовби незрима сила підняла його над усіма*

людьми, що виповнювали простори храму, над прибраними в золоті шати священниками, над співом і казанням на честь бога, що, явивши колись хлопцеві свою жорстокість, тепер вражав благоліпністю, над словами мовленими й притаємними; він не знав, де він і хто він, забув про все на світі, хотілося плакати, як давно колись на темному шляху, але плакати вже не від ляку й безнадії, а від захвату тим буйно-дивним світом барв, який він носив у собі, та не знав про це, а відкрив тільки нині, тільки тут, в сизо-вишневих безмежжях співаючого, сяйливого храму. Задкуючи, він вийшов з церкви, заплющився від яскравості блакитного київського дня, не хотів розгублювати віднайдених багатств, міцно притискував схрещені руки до грудей, так ніби там зібралися в нього всі барви, щедро надаровані колись малому дідом Родимом і вихоплені тепер Сивооком з вишневого святилища, зібрані поміж проморгами свічок, похмурим світінням очей святих, тугими візерунками стін і стовпів, буйновищами звуків, у яких спліталися високомовні молитви, самодзвонні дзвони і розспіване гучання всього довкола» [4, с. 104].

Цікаво спостерігати за тим, як протягом роману поступово змінюється характер Сивоока. Якщо спочатку це відлюдькуватий і небалакучий хлопчик:

«– Ну? – поспитав той.

– Гаразд.

– Тепер бачиш? Я тебе навмисне не влучив.

– Гм.

– *А ти небалакучий*» [4, с. 67], то згодом це вже чоловік, який має мету в житті, знає, для чого живе; людина, яка не боїться відстоювати свою думку: «*Життя навчило його ні з чим не згоджуватися, протестувати, обурюватися. Він зрозумів, що тільки ті, хто бореться, мають слушність*» [4, с. 649]. Ми можемо спостерегти, як розвивається персонаж, що він динамічний, багатовимірний. Осягнення істини та вправність, майстерність для Сивоока – нерозривні, лише незадовго до



смерті він зрозумів найголовніше: *«Бо що є мистецтво? Це могутній голос народу, що лунає з уст вибраних умільців. Я сопілка в устах мого народу»* [4, с. 658].

Сивоок добре розумів, що таке несправедливість, соціальна нерівність, непримиренність бідних та багатих, тому протестував проти цього. Його протест знаходив своє відображення не в шкоді іншим, а в допомозі знедоленим. Коли він будував собор, до нього приходили *«босі, без шапок, бідні, обідрані, несміливі, він учив їх, працював разом з ними, жив з ними в нужді і клопотах, розповідали вони йому про нужду ще більшу, про те, як було голодно колись, а ще голодніше стало нині, бо все поглинає церква, люди кинули поля й пішли на будівництво, а тим часом їхні хижі десь валяться, заростають бур'яном поля – і що то буде, що ж то буде?»* [4, с. 638].

Варто додати, що для Сивоока Софійський собор не був символом християнства, для нього ця церква була насамперед символом краси рідного краю, який мистець плекав протягом усього свого життя: *«Сивоок ніяк не міг позбутися жахного враження, ніби оті камені й плінфи, ніби ота рожева цем'янка, якою скріплювано стіни, – то частки його власного єства, ніби перевтілюється він у цю споруду, сам зникаючи непомітно, поступово, неухильно!»* [4, с. 636]. Тому, коли перед ним постав вибір: захистити кохану чи залишитися біля собору – зодчий без жодних роздумів вирішив захистити дівчину ціною свого життя: *«Літо минало, а сонцевороту на стінах собору так і не було. Митрополит міг тільки радуватися, що цей незбагнений слов'янин... облишив свої витівки, зникав на цілі тижні не тільки з Софії, а й з Києва»* [4, с. 663].

Отже, Павло Загребельний вдало висвітлив у своєму романі образ мистця, відданого своїй справі; дивовижної людини, яка зуміла створити красу; чоловіка, який залишив для народу храм, що стоїть уже багато віків, проте не зміг залишити поруч із ним своє ім'я, як творця. Лише талановитий письменник зміг розгледіти і художньо втілити

автора важливої для нас пам'ятки мистецтва під вигаданим ім'ям. Цим образом прозаїк відповів на питання, залишене в епіграфі: «Хто звів семибрамні Фіви?..» [4, с. 5] і довів, що найголовніше – це творець. Мистець Сивоок – немеркнучий талант, для якого залишити справжній витвір мистецтва для нащадків було важливіше, ніж залишити своє ім'я в історії. У своєму творі Павло Загребельний зумів надати персонажам індивідуальності, не ідеалізуючи їх. Саме ця візійність, авторський погляд на реальні історичні події, зміна очікуваного читачем ракурсу на них формує незвичайність твору, те, що відрізняє його від інших історичних романів.

### Література

1. Бойко Н. Словесний символ як знак буття у творчості Павла Загребельного // Філологічні студії. Луцьк, 1999. №4. С. 88–93.
2. Бондаренко Ю. Феномен історичності в романі Павла Загребельного «Диво» // Дивослово. 2006. № 2. С. 2–8.
3. Дончик В. Істина – особистість : Проза Павла Загребельного. Київ : Рад. письменник, 1984. 248 с.
4. Загребельний П. Диво : Роман. Київ: Дніпро, 1971. 671 с.
5. Олійник Н., Скороход К. Художньо-естетична функція художньої деталі в романі Павла Загребельного «Диво». URL : <http://ukrtext.dp.ua/index.php/UTEXT/article/view/97/92>

**Токар Яна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза ХХ століття.

**КОНЦЕПЦІЯ НАРОДНОГО ГЕРОЯ-ЗВИТЯЖЦЯ  
В РОМАНІ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА  
«ПРАВДА І КРИВДА»**

Серед найвідоміших романів Михайла Стельмаха (як типового радянського романіста, літописця тяжких буднів народних у лещатах імперії зла) вирізняється, звісно, трилогія про людську долю (себто про долю народну) – «Велика рідня», «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль». Автор і справді виступив літописцем, хроністом у ній, об'єднавши тему людини та землі, залежності й любові людської до землі, що тривали в складному, трагічному перебігу подій агресивної, багатой на війни й голод, першої половини ХХ ст. [5, с. 17].

Народна мораль, Поділля, етнічна культура українців, яку не змогла знищити влада СРСР, опиняється в центрі полотен, що було несподівано для тоталітарної критики, бо не позірно й не відчутно. Начебто твори подолянина не йшли врозріз офіційної ідеології, позбавленої предковичної віри в добро та зло, такої, яка викорінювала християнство, й диктатури пролетаріату.

Природа романів Михайла Стельмаха – гостро психологічна, у той час, коли епос мав бути соцреалістичним, вона безпосередньо пов'язана з усною народною творчістю, найбільше з пісенним фольклором та з багатою пареміографією українців, про що свідчать самі назви романних полотен автора. Не випадково письменник саме фольклорному матеріалу приділяв велику увагу,

застосовуючи метод художньо-філософського осмислення людських проблем; це була свідома апеляція до народного духу, до відродження генетичної пам'яті українців [3, с. 18].

Назвемо тут його знакові романи, що містять народні контрасти, мовно-ментальні опозиції: «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль», «Правда і кривда», «Дума про тебе», «Чотири броди»; у них відразу відчувається безпосередній зв'язок з народнопоетичними традиціями. Народні пісні та думи, приказки та прислів'я, вірування й ритуалізація, афоризми, усілякі дотепні дорослі й дитячі вислови, примовки, колядки та щедрівки – це свідомі, а не стихійні, як здавалося владі, витоки романотворення, що не лише створили, збагатили поетику епосу подолянина, вони увиразнили природу творчості автора. Отже, можна стверджувати про психологічність творчості цього відомого в СРСР мистця, як і багатьох інших відлигівців [2, с. 14].

У стельмахівському подільському селі передвоєнної та післявоєнної доби відбиті найгостріші проблеми української нації, що загострилися під пресом терору. Цього не позбавлені й наступні романи, із віддаленням у виході на десятиліття, саме тоді, коли знову розкрутилося колесо репресій: «Дума про тебе», (1969), «Чотири броди» (1979). Але саме роман «Правда і кривда» (1961), як відзначають літературознавці, зокрема М. Дончик, М. Жулинський, є чи не найвиразнішим, найвизначнішим епосом письменника. Прозаїк-фронтвик максимально образно та влучно, настільки, наскільки це можливо було в СРСР, передає лихоліття війни та біди післявоєнного періоду в Україні.

Саме в 1961 році прозаїк завершив народну трилогію («Хліб і сіль», «Кров людська – не водиця», «Велика рідня»), продовжуючи форсувати тему розповідання про

красу нашого народу та про велич його незнищеного духу, про безсмертя нашої звитяги та народну правду, що перемагала війни, голод і переможе режим (це закодовано в романах подолянина й декодується тоді, коли читач прочитає їх).

У романі «Правда і кривда» розповідається про перипетії буття українських селян в останні роки II світової війни та в перше голодне повоєнне літо. Михайло Стельмах як ветеран цієї війни (у 1939 році він був мобілізованим, воював на території Білорусі як артилерист, був пораненим) добре знав чи не всі її великі замовчувані трагедії, а тому добре усвідомлював, що український народ вів відважну боротьбу в цей період, зазнавши бід від усіляких окупантів, тяжко відновлював себе. Прозаїк-аналітик вдало підкреслював своїми творами, долями персонажів, характером оповіді, що стільки бід, руйнувань і жертв не зазнав жодний народ, окрім українського, жодна республіка у складі СРСР, окрім УРСР. І чи не найактивніше відбудовував СРСР та Європу також саме український народ.

Автор делікатно, контекстуально, вміло й у стилі художника-реаліста демонструє витривалість воїнів на фронтах II світової війни, наближаючись до майстерності Олександра Довженка в кіноповісті «Україна в огні»: *«Вогонь був таким, що в повітрі снаряди стрічалися з снарядами, міни з мінами, гранати з гранатами»*. Автор пише всупереч ідеології про те, що чимало воїнів не сподівалися на те, що вони виживуть, але продовжували чесно виконувати свої воїнські обов'язки.

Вельми виразним у творі є епізод, у якому розкривається символізм прізвища Марка Безсмертного,

головного героя роману. Не випадково автор переносить місце дії у церкву, в яку влітає молодий полковник із запитаннями:

- *«Тут Марко Безсмертний?»*
- *Тут всі безсмертні! – суворо відповів немолодий воїн, в кого груди і всі ордени були залиті кров'ю.*
- *Вірно, вояче, – відструнився полковник. – Тут всі безсмертні!»* [4, с. 167].

Отже, пишучи типовий радянський роман про війну й післявоєнну відбудову, Михайло Стельмах зумів підкреслити, що той гнаний народ, який перемагав у такій тяжкій війні, що тривала 6 років, і справді безсмертний. Вельми дивно, що влада письменникові пробачила це прізвище, як і виписування звияги українців у II світовій війні. Очевидно, відіграло свою позитивну роль те, що письменник був ветераном, до того ж, поранилим у найскладніші моменти війни, на теренах СРСР.

А мотивація надати героєві таке прізвище вельми глибока, контекстуальна, сягає прадавнього українського фольклору. Марко Безсмертний – це той-таки Марко Пекельний, іншими словами, або ще Марко Проклятий – герой українських легенд і переказів, на основі яких виникла й така приповідка: «Товчеться, як Марко в пеклі» [6, с. 78]. Отже, Марко Пекельний – це паливода, вічний пілігрим, що все частіше почав поставати в образі козака. Він має багатюще втілення в українській літературі. На основі давнього фольклору Олекса Стороженко написав повість-поему «Марко Проклятий», яку, на жаль, не завершив (1870-1876). А від козака чорноморського Вакули Губи було записано поезію «Пекельний Марко», обробку барокової легенди про Марка Проклятого. Згадаємо тут і

про Марка Пекельного в драмі Івана Кочерги «Марко в пеклі» (1928).

Уже після Михайла Стельмаха до цього образу звернулася письменниця-емігрантка Віра Вовк у вірші «Марко Проклятий», що належить до збірки «Чорні акації» (1961). Згодом і шістдесятниця Ліна Костенко написала поезію «Маркова скрипка», що увійшла до збірки «Неповторність» (1980), далі цей образ виник у поезії Івана Малковича «Марко Пекельний» (зі збірки «Ключ» (1988). Вінцем постмодерного переосмислення образу стала постановка Львівського театру імені Леся Курбаса драми на основі поезій Василя Стуса «Марко Проклятий або Східна легенда» (прем'єра цієї вистави відбулася 20 квітня 2001 року).

Михайло Стельмах убезпечує себе, зображаючи Марка Безсмертного та його героїзм, патетичним узагальненням про незламаний дух народу, начебто пишучи про радянський народ, він вкладає це в уста свого героя: «... Хоч би на яких вогнях довелося горіти мені, я буду до останнього служити людям» [4, с. 198]. Це стає життєвим кредо Марка Безсмертного, і читач розуміє, що це не просто воїн і трудівник, не просто людина-творець своєї долі, а авантюрист, що здатний протистояти системі так, як протистояв війні.

Оскільки чи не найбільше Марко Безсмертний мріяв про те, щоб життя нашого народу було мирним, то можемо зробити висновки, що він мріяв про вільну Україну поза тоталітарним терором, це підтверджують і його надії та сподівання на те, що він зможе вільно, як традиційний український хлібороб, що втомився від ратної боротьби, буде орати й сіяти, збирати урожай і милуватися вільною

землею дідів, яка стала вільною землею дітей [1, с. 23]. Відтак природно, що велику симпатію викликає його любов до життя, любов, так би мовити, любити все добре, його гуманізм і довженківське прагнення зробити всіх щасливими. До прикладу, герой радить молодій учительці, що приїхала в село на роботу після навчання, не тільки навчати дітей, як правильно читати й писати, а й любити дітей і виховувати їх так, аби вони теж жили любов'ю, що нагадує типові барокові настанови Григорія Сковороди та Івана Мазепи.

Марко Безсмертний, звісно, нагадує читачам самого автора (хоча насправді прототипом героя був фронтовий товариш Михайла Стельмаха), він, зі слів діда Євмена, є справжнім мужчиною: *«... в голові і в душі має понятіє і до землі, і до людей, і до коней, і до хліба святого...»* [4, с. 178]. При цьому він переживає власну трагедію: кохану дружину Оленку нацисти розстріляли, а доньку відвезли до Німеччини. Ветеран бере до себе жити хлопчика-сироту Федька, який, також переживши свою трагедію, потребував піклування й уваги, як і сам Марко Безсмертний. Глибокі рани великого й маленького чоловіків роблять розповідь іще більш привабливою.

Звичайно, найбільш символічною є остання сцена роману, в якій Марко Безсмертний звертається до власного бронзового погруддя (це типове явище для комуністичної етики – забронзовіння), що височіє в розквітлому травневому саду (автор акцентує увагу читача на художніх деталях – двох Зірках Героя, що поблискують між цвітом), його слова є застереженням, набатом наступним поколінням, вони не типові для комуністичної пропаганди: *« ... коли вже тобі випало стояти і днями, і ночами, то*



*стій, дивись, щоб із темряви не виповзла кривда чи якась погань, а нам треба діло робити – орати, сіяти...»* [4, с. 210].

Отже, вічні турботи українського селянина, як і він сам, незнищенні навіть після того, як душу понищила найстрашніша війна, бо це щасливі турботи про хліб, а хліб – символ сонця, бога, що перемагає смерть і зло. Михайло Стельмах (як ветеран-правдоруб і водночас правдолюб, україноцентричний життєлюб) у своїх романах переконливо доводив перемогу добра над злом. Із примусових робіт у Німеччині повернулася донька Марка Безсмертного, і сам герой знаходить своє кохання, що є традиційним прийомом комуністичного романного й ліро-епічного хепінесу [2], але такого привабливого, радше, настільки привабливого, що це не виходить за межі народної етики та моралі, правди життя – у героя повинні бути нащадки, це рідна донька, загартована бідною війни й чужини, і маленький хлопчик-сирота, що зросте справжнім героєм, як і його названий батько (тоталітарна критика знову ж таки цього всього не помітила).

### Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
2. Лобур Н. Культ землі в українській мові // Дивослово, 1996. № 3. С. 22–23.
3. Павлюк С. Українське народознавство. Львів : Фенікс, 1994. 350 с.
4. Стельмах М. Вибрані твори. Київ : Акцент плюс, 2005. 2010. 500 с.

5. Хоменко Б., Циганюк В. Подільськими стежками Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2004. 147 с.

6. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, 1993. 113 с.

**Брижата Діана** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська історична проза другої половини ХХ століття.

*Уляна Скрипник*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ДЖЕРЕЛА ФІЛОСОФСЬКИХ МІРКУВАНЬ У ЛІРИЦІ ВІДЛИГІВЦІВ: ТЯГЛІСТЬ І КОНТЕКСТ**

Українська філософська поезія від моменту свого виникнення у Київській Русі має свої визначальні, неповторні риси, що зумовлені рядом причин, а також розвитком усієї світової та материкової (тобто територіально – вітчизняної) української філософської думки. Витоки філософської лірики – у міфології та в фольклорі, що проникли своїми мудрими узагальненнями в оригінальну літературу. Первинний зв'язок сучасної філософської поезії простежуємо незмінно з класичною та з давньою європейською філософією.

Домінанта філософських узагальнень у творах полеміста Івана Вишенського й мандрівного філософа Григорія Сковороди підживили філософсько-поетичні традиції у творах ренесансних полемістів і також у філософії барокових поетів. Бароковий тип свідомості перейшов у необароковий, змінивши погляди на світобудову. Отже, давня українська філософська

література опиралася на полемічність як на одну з характерних рис української середньовічної літератури, і далі ця традиція поширилася навіть у поезії ХХ століття, що доводять літературознавці М. Жулинський, Т. Ковалів, В. Моренець, Елеонора Соловей, на які у своїй праці про поезію офіційних поетів – відлигівців та дисидентів опиралася подільська дослідниця Ірина Зелененька [3, с. 12].

Категоріальність часу, столітня дискусійність щодо Бога стали визначальними у філософській поезії та в філософії як у передовій науці. Категорія часу стала ідеєю в українській філософській поезії, адже її різноманітні аспекти цікаво виявляють себе й нині, саме це, гадаю, варто інтерпретувати у школі учням. Філософські традиції поезії з плином часу еволюціонували, у певний спосіб видозмінювалися, а проте завжди залишалися такими, які відігравали важливу, цементуючу роль у розвитку літературного процесу в Україні [1, с. 92].

Визначення канонів, критеріїв та чітких меж філософської лірики, зокрема в буремному ХХ столітті та в несподіваній сучасності, ступенево ускладнюється з однієї причини – із посиленням у літературі інтелектуалізму, а також із видозміною постмодерних тенденцій, із рухом до післяпостмодернізму. Оскільки триває розмивання родових меж, філософська лірика є такою формою поезії, яка може функціонувати як домінуюча в будь-яких детермінантах новітньої естетики, балансувати між жанрами, інтегрувати родові форми. Вельми цікаво буде це спостерігати в поезії Дмитра Павличка, чия творчість транслюється в нашій літературі від Відлиги до Майдану, тобто в поезії одного з наших найзнаковіших сучасників [2, с.8].

Наскрізно онтологічною стала українська поезія ХІХ століття часів романтизму та, особливо, реалізму, домінантами стали теми часу й смерті. З'явилася широко в поезії також емблематична символіка, що практикувалася ще в розвиненому бароко, вона сполучилася з

індивідуально-чуттєвою образністю. Згадаємо тут сквородинівську «філософію серця», наявну у творах поетів-романтиків, глибокий філософізм творів «Кобзаря» Тараса Шевченка, збірки «З вершин і низин» Івана Франка, європеїзм неоромантичної поезії Лесі Українки. Рецепція світової літератури в філософсько-поетичній традиції ХХ представлена в віршах книги «Сонячних кларнетів», «Замість сонетів і октав», а також збірки «Плуг» Павла Тичини, а також у спадщині «неокласиків». Зразки філософської елегії та міфософської естетики знаходимо у творчості Богдана Ігоря Антонича і Володимира Свідзінського [5, с. 101].

Поети молодшої генерації, чії твори представлені в філософському ключі, – це Іван Драч, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Василь Симоненко та інші. Тема Бога й автора мистецьких творів усе присутня в поезіях Василя Стуса. Українська поезія останніх десятиріч ХХ – початку ХХІ ст. постала, мабуть, найбільше на творах шістдесятників, у ній виразнішими є афористичність і життєпізнання, нові знання про світ і всесвіт, а також про любов і про ненависть.

Філософська лірика у предметі свого пізнання залишається зі століття в століття вельми близькою й до самої філософії, має з нею типологічний характер. Вона постала як один із домінантних варіантів лірики, бо має здатність оптимально реалізувати можливості узагальнення думки про світ, про природу та про людину.

Актуальною для нас є теза про те, що художня думка про сучасну людину є рівноцінною в більшості напрямів і структурних варіантів, поза лірико-філософським контекстом [6, с. 170]. Тобто належність певного твору до філософської лірики ще не є гарантуванням художності. Усе це вельми складно інтерпретувати в межах шкільної освіти, а тому наша наукова робота присвячена виокремленню головних моментів розуміння філософської поезії України ХХ століття, на прикладі поезії Дмитра Павличка.

Специфіка філософської лірики полягає в тому, що вона є художнім відбором загального й значущого в свідомості багатьох людей, особливо – поетів. Свого часу, проаналізувавши лірику Володимира Свідзінського, російських поетів Олександра Пушкіна, Івана Буніна, Олександра Блока, Володимира Маяковського, Елеонора Соловей вказала не на загальне, а на його пошук, орієнтацію на відкриття й переживання [11, с. 34]. Подібний пошук відзначаємо і в Дмитра Павличка, звернімо увагу на поезію «Живу, як той гірський потік...» зі збірки «Таємниця твого обличчя»: *«Живу, як той гірський потік, / На спокій – ні хвилини. / Іскрюсь від кременя в бігу, / Туманюся від глини...»* [10, с. 25], це продовжується в наступній строфі: *«Спадаю дзвінко з темних скель / У плесо, повне гулу. / Від крові пурпурним стаю, / А чорним – від намулу»* [10, с. 25].

Філософську лірику традиційно визначають як «напруженість духовних шукань» [11, с. 76]. Отже, мислячий автор запитує світ, створює з запитань своєрідну поезію думки, філософська поезія може опроявлювати процес народження думки, навіть природа може позначати характер мислення, перебіг думок і переживань у філософській поезії. Отже, суть і основу філософської лірики складає всезагальне і родове, субстанційне і пережите, що в заданому поетом масштабі світобудови специфічно набуває все нових рис. Це певна дефініція нашого дослідження, котру ми розвинемо в роботі.

Класичним науковим підходом до розгляду філософської лірики є її своєрідність, конкретизована в межах поетики. Філософська лірика як жанр поезії детермінується лише її властивим специфічним проявом – рухомим співвідношенням відсотків епічного та ліричного начал. Характер співвідношення ліричного та епічного начал досі перебуває під дискусійним питанням для науковців.

Якщо спробувати визначити межі присутності особистості автора, а також особистісну основу в поезії (як

власне ліричну, так біографічну, моральну та психологічну – це вельми важливо навчити учнів виконувати в старших класах, доречно – саме на прикладі майстерної поезії Дмитра Павличка), то можна помітити, що поет філософського складу мислення постійно дошукується не аксіоми, а істини.

Отже, ліричний герой віршів Дмитра Павличка перманентно, гостро й позірно переживає конфлікт, що не може поглиблюватися поміж думкою та світом. Ліричному «я» автор, як правило, відводить інше місце, аніж це властиво, до прикладу, ліриці пейзажній чи любовній. Для автора філософської поезії хід і результат перебігу евристичної думки, а не сама суб'єктність, її яскравість.

### Література

1. Дуркалевич В. Дмитро Павличко: постать очима сучасників // Дивослово. 2005. №10. С.91–92.
2. Жулинський М. Два крила несамовитого Павличка // Урядовий кур'єр. 1999. 28 вересня. С. 8.
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : Монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
5. Моренець В. Дмитро Павличко // Історія української літератури ХХ століття.: У 2-х кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960-1990-ті роки : навчальний посібник / за ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1995. С. 101.
6. Неділько В. Дмитро Павличко // Українське слово : Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ століття. У 4 кн. Київ : Рось, 1994. Кн. 3. С. 170–177.
7. Павличко Д. Гранослов : Лірика. Київ : Радянський письменник, 1968. 120 с.

8. Павличко Д. Любов і ненависть : Вірші та поеми. Київ, 1983. 272 с.
9. Павличко Д. Наперсток Київ : Основи, 2002. 128 с.
10. Павличко Д. Таємниця твого обличчя: Поезії. Київ : Основи, 1998. 112 с.
11. Соловей Е. Українська філософська лірика Київ : Юніверс, 1999. 368 с.
12. Ткаченко Л. Ностальгія Дмитра Павличка // Слово і час. 1999. № 10. С.48–52.

**Скрипник Уляна** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Тетяна Самсонюк*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ФОРМА ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ДМИТРА ПАВЛИЧКА ЯК ВІДЛИГІВЦЯ**

Постать поета Дмитра Павличка окреслюється важливою ланкою зв'язку між поколінням класиків і тим новим поколінням, яке, прийшовши в поезію в шістдесяті роки, багато в чому визначило напрям її подальшого розвитку [3, с. 99]. Рух «шістдесятників» став новою хвилею національного відродження. Відродилося дуже багато із духовно-мистецьких досягнень Розстріляного Відродження 20-30-х років ХХ століття. «Шістдесятництво», двадцять роки, було кардинальним поворотом до нового бачення світу і людини в ньому. Основним його ядром було творче покоління, сформоване в період тимчасового «потепління», осудженого сталінізму та

часткова реабілітація деяких представників розстріляного Відродження.

Шістдесятництво започаткували поети і воно вдовзі набуло масштабу універсального соціокультурного феномену: літературно-мистецького, філософсько-ідеологічного, наукового, суспільно-політичного. Тому в осерді цього руху були поети (Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Борис Олійник, Василь Стус, Ігор Калинець).

«Любов і ненависть» (1953) – так назвав Дмитро Павличко свою першу збірку, яка принесла соціально стривожену й гострокутну поезію. У ній відкрилася нова тема – життя галичан і гуцулів західноукраїнських земель на рівні конкретної людської долі, достовірної й переконливої, яка уособлюється як частка долі народу, на рівні утвердження нового як складного суспільного процесу:

*Мене також чекала згуба,  
Нужда і безробіття мир –  
Я син простого лісоруба,  
Гуцула із Карпатських гір [6, с. 109].*

Громадянська напруженість (за всієї своєї ідейно-тематичної заданості) вирізняла дебют Дмитра Павличка з потоку української повоєнної лірики. Була художня достеменність, жорстка відчутність образу, якої так бракувало знесиленому трафаретами й деклараціями письменству.

Головним героєм творів молодого поета був сам автор, а основним об'єктом зображення – його рідне село Стопчатів на Гуцульщині.

*Сяду я над бором коло хати,  
Пальці покладу на сопілчину  
Та й заграю про мої Карпати,  
Ніби серцем трохи відпочину [6, с. 109].*



Читач відразу повірив у ліричного героя, сприйняв його як життєвого, дійсного, побачив у ньому частку долі прикарпатського краю. Ця довіра ґрунтувалася на реальності конкретних ситуацій, які розгорталися у віршах, на переконливості та достовірності інтонацій, деталей і мовних зворотів:

*Хлопчик під муrom на ринку.  
Хто б не проходив – гука:  
– Пане, купуйте ялинку,  
Гляньте-бо, гарна яка...  
Люди минають хлопчину,  
Тонуть у шумі слова,  
Латану скрізь кожушину  
Вітер, як ніж, пробива [6, с. 57].*

Звичайна історія, яку написав поет, без зайвого нагнітання деталей, без намагання розчулити читача, без зайвих метафор та епітетів:

*Ринок пустів, а ялинку  
Брати ніхто й не гадав.  
– йди вже додому, дитинко,  
– Дядько хлопчині сказав.  
Жаль йому кинути мрії  
– Все він віддав для них – все.  
Думав, як мама зрадіє  
Хлібу, що він принесе [6, с. 57].*

Дмитро Павличко підкреслює типовість історії, яка була описана:

*Хто ж би сьогодні у вузі  
Серед студентів пізнав  
Хлопця, що в голоді, в стужі  
Так ялинки продавав!  
На новорічному балі  
В залах веселих, дзвінких  
З ним ви напевно стрічались –  
В Львові багато таких! [6, с. 59].*

Наступні збірки «Моя земля» (1955), «Чорна нитка» (1958), приносять нові мотиви, дещо несподівані, а водночас такі природні. Коли в «Любові й ненависті» подих інтимних почувань ледь помітний, перейшовши окремими віршами тихо, як вечірня казка, то вже в «Моїй землі» стужавів смерековим духом і почав витворювати свою власну поетичну плоть (цикл «Любов», пізніше названий «Пахощі хвої»). Його вірш ще часом підпадає під класичні впливи Івана Франка, Тараса Шевченка (стилістика «Кобзаря», прослідковується у пісні «Закарпатці, брати мої», 1954) чи Володимира Сосюри (мала поемка «Не по дорозі» (1954), написана в розповідній інтонації його ліро-епічних творів 20-х років). Але дедалі чіткіше проявляються риси власного поетичного мислення, які виявляться в усіх жанрах і стануть його особистим майстровим знаком. Це особлива конфліктність ліричного сюжету, в якому почуття і думка рухаються доланням суперечностей. На просторінь, що відкривається за станом чи явищем і напоює людину жагою жити.

Нове розуміння суті пережитого, перетворення конкретно-буттєвого досвіду в енергію філософського знання, яке підноситься над собою і зіштовхується з іще більшою складністю життя, – ось джерело драматургічної напруги вірша поета, шлях художньої думки, що не обривається з останнім рядком, а продовжується за ним. Перекоаний у власній правоті, поет, Дмитро Павличко не пригнічує читача, не притискає його думкою до реального будення, а, навпаки, мовби підштовхує і пропонує вийти за традиційні їх межі [1, с. 69].

У 1958 року вийшла у Львові невеличка книжечка з назвою: «Правда кличе!» [6]. Вісімнадцятитисячний тираж її було знищено. На IV з'їзді письменників України, виконуючи вказівку «згори», поета «осмикнув» Павла Тичина [2, с. 858]. Увагу привертали насамперед «Сонети» – жанрова форма, яка вже тоді посідала значне місце у творчості поета. Маленький вірш, усього чотирнадцять

рядочків п'ятистопового ямбу, як і належить сонетові «Коли умер кривавий Торквемада» [6] – це алегорія тоталітаризму. Поет, що вдався до езопівської мови у стислому, скупому на слова, та багатому на думки творі майстерно відтворив атмосферу духовної неволі, загального страху перед поневолювачем і водночас ненависті до гніту – повітря будь-якого тоталітарного режиму. Сонет Дмитра Павличка «Коли помер кривавий Торквемада» лишається і зараз алегорією неперевершеною й унікальною за своєю соціально-філософською проникливістю:

*Пішли по всій Іспанії ченці.  
Вони самі усім розповідали,  
Що інквізителя уже нема.  
А люди, слухаючи їх, ридали...  
Не усміхались навіть крадькома;  
Напевно, дуже добре пам'ятали,  
Що здох тиран, але стоїть тюрма!*

[6, с. 108].

Ще перед початком «хрущовської відлиги» мистець, прочував її маскувальний, оманливий характер. Тож його сонет – не тільки вияв протесту проти конкретного деспота, а художнє заперечення тоталітаризму загалом. Це – маніфест священної ненависті до гнобителів нації, тих, хто своїми зlodіяннями прищеплював їй дух рабської покори, люто винищуючи дух свободи; маніфест духовного лібералізму шістдесятників, який був знаком світоглядної опозиції до режиму.

Поетичний маніфест любові зі збірки «Правда кличе!», також відлитої у жанрову форму сонета «О рідне слово, хто без тебе я?». Звернемо увагу на експресивну образність вірша «О слово рідне...», промовисті епітети, які підкреслюють, що людина без рідної мови – духовний мрець. І, як антитеза, – чітке усвідомлення того, що є для людини рідне слово. Завершує суто сонетний розвиток теми (теза – антитеза – синтез) підсумковий заклик, риторично спрямований до слова (адже увесь твір – це поетичне

звертання до мови, немов до живої істоти; таку стилістичну фігуру називають апострофою, а насправді звернений до сучасників і нащадків.

Образ «кам'яного чоловіка» з поезії «Кам'яний чоловік», що до збірки не ввійшов і лише раз побачив світ зі сторінок «Літературної України» (1962), досі лишається найсильнішою метафорою духовного скам'яніння, що охопило країну в пору репресій, породивши не тільки можновладця, а й сліпого виконавця:

*Як гордо він ходив землею  
З високим стажем без доган.  
Він зняв сьогодні портупюю –  
На пенсії його наган.  
За кожну кулю по копійці  
Йому сплатила вже казна,  
Та вбиті ожили партійці,  
У «Правде» їхні імена!  
Встають розстріляні поети,  
Співці червоних барикад,  
І правда ожила, та все те  
Ненавидить камінний кат [6, с. 112].*

Наступна збірка «Гранослов» є однією із найвизначніших поетичних явищ 60-х років. Поет зумів поглянути на людину не як на творця НТР і «володаря» природи, а як на частинку цієї природи («Біля вуликів на землі...») [6] Відтак людина, що стоїть у центрі духовного космосу українського ренесансу 60-х ХХ століття – насамперед високоморальна, одержима внутрішньою потребою правдошукання й правдоутвердження і є головним ліричним героєм збірки. М. Ільницький зауважив особливості стилю поета, які починають формуватися у попередніх збірках і виразно простежуються у «Гранослові»: «Дмитру Павличкові завжди була чужа чиста споглядальність, спонтанна гра асоціацій, яка не підлягає певній меті. Домінанта думки, опанованість почуття, присутність задуму в творі й відповідна оркестровка,

зрівноваженість частин і цілого – характерна риса його стилю» [3, с. 101].

Отже, поезії Дмитра Павличка вирізняються серед інших спонтанністю, глибиною почуттів, вагомістю задуму та урівноваженістю художніх прийомів. Перші збірки захоплюють простотою, домашнім затишком, чистотою почуттів та гостросоціальною тематикою. Наступні тільки посилюють патріотичні мотиви та розкривають індивідуальне мислення поета як відлигівця.

### Література

1. Гришаєнко Н. Основні мотиви лірики Дмитра Павличка // Українська мова і література в школі. 1991. №1. С.69–73.
2. Деко О. Дмитро Павличко – класик світової літератури. Про Дмитра Павличка : зб. статей. Київ : Просвіта, 2019. С. 855–869.
3. Ільницький М. Дмитро Павличко : нарис творчості. Київ : Дніпро, 1985. 195 с.
4. Кобрицька Т. Про Дмитра Павличка, карпатського легеня, що піднявся до вершин світової поезії // *Вища школа*. 2019. № 9. С. 86–91.
5. Куцевол О. Життя і творчість письменника в дзеркалі «поетичної критики» : навч. посіб. Вінниця : Консоль, 2010. 280 с.
6. Павличко Д. Вибране. Київ : Радянський письменник, 1986. 264 с.

**Самсонок Тетяна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія ХХ – ХХІ століття.

## **СОНЕТ ЯК ЕКЗОТИЧНА ФОРМА В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА**

Поетика Дмитра Павличка відкрита апріорі, сфокусована на культурно-історичний простір, яскрава по-європейськи, строфіка, як правило, чітка, у ній автор вельми дисциплінований, аж до картинності, із засвоєними пластами світової філософії із пошануванням світової культури. Павличків стиль – це такий традиціоналізм, у якому зв'язані ліричне начало та гуманістична думка всього людства, до того ж, в множині усіх її значень. Наголосимо, що переплетення думок не заважають появі новизни і у змісті та в формі. Отже, поезія Дмитра Павличка є інтелектуальною та філософською водночас, а виражаючи думки світу, стала екзотичною [7, с. 24].

У творчості Дмитра Павличка домінує прихильність до форм європейської віршової традиції: тобто переважають певні класичні форми, зокрема, чи не найбільше сонет. Віршові канонічні форми вважав поет, живущими, незнищенними. У боротьбі, як йому здавалося, із ними сміливі поети винаходили, винаходять і винаходять все нові й нові засоби поетичного вираження, відвертого висловлювання, яким можна обійти систему, але форми ніколи не перестануть спонтанно народжуватися, до прикладу, як нові гекзаметри або терцини чи класичні для модернізму сонети [8]. Отже, форми є нові за змістом і правічні за формою. А поетичне новаторство, на думку поета, виявляє передусім себе у густому змісті, а потім – у формі [7, с. 17].

Форма вірша в Дмитра Павличка несподівано зазнає змін, з'являються нові естетичні ефекти; так, наприклад, з'явився новий зміст у «Білих сонетах» (1968 р.). Письменник став прихильником класичних строгих форм,

таких, зокрема, як: рубаї, терцина, сонет. Саме вони суголосні з мисленням письменника, адже сутнісне, як правило, промовляється вельми лаконічно [2, с. 39].

Сонет (із італійської – sonetto, що походить від sonare – дзвеніти, звучати) – це така строфічна форма, що складається з двох катренів і двох терцетів (14 рядків всього), об'єднаних між собою впорядкованим чітким римуванням. Іноді у своєму строгому сонеті письменник дотримується класичної композиційно-тематичної єдності: перший катрен є своєрідною експозицією, а другий катрен розвиває лінію, перший терцет позначає завершення теми, другий терцет при цьому є закінченням сонета [3, с. 215].

Оригінальний та перекладний сонет в українській літературі репрезентований і в творчості Богдана Лепкого, Миколи Зерова, Максима Рильського, Юрія Клена, Тодося Осьмачки, Яра Славутича, Богдана Кравціва, Євгена Маланюка, Дмитра Павличка, Василя Симоненка. Майстрами сонету стали Емма Андієвська та Дмитро Павличко. У європейських письменників українці запозичили принцип циклічного групування сонетів: зокрема, створювати філософські цикли любив і Дмитро Павличко, це класична модерністська традиція, вона вельми плідна у творчості поетів постепохи, про що пише І. Зелененька, досліджуючи сучасну поезію [1, с. 14].

Сонет Дмитра Павличка насичений діапазональністю тематики, іноді темою сонета є сам-таки сонет. У 1964 році письменник створив вінок сонетів «Гранослов», із посвятою «На вічну пам'ять Максимові Рильському». Це своєрідна поема-реквієм, навіть поема-трен чи поема-голосіння за померлим. Дмитро Павличко відійшов свідомо від канонічної форми сонетного вінка (він складається з 15-ти сонетів, де окремі сонети поєднані спільним сюжетом). Гострі емоції втрати болю знайшли своє термінове втілення не в канонічному вінку, що потребував ретельного дотримання усіх вимог. «Гранослов» має високу версифікаційну вправність, у ньому простежується чітко

п'ятистопний ямб, оригінальні рими, точні, а в рядках часто відчувається мелодійність більшості ритміко-звукових сполучень [6, с. 170].

Натурфілософська глибина лірики Дмитра Павличка зосереджена в «Сонетах подільської осені» (1973 р.), це не просто сценарій, це поетичний живопис, із реалістичними штрихами й барвами, що лягають на полотні мазками інтуїтивними чуттєво, моментально: *«В повітрі потривоженість така / Тонесенька, як голка літака, / Що тягне білу нить за видноколи»* [5, с. 429]. Із пейзажу, із його глибини, як із душі, Дмитро Павличко творчо виокремив те, що належить і людині, і світу, при цьому залишаючись і всесвіті, поза часом і в ньому, торкаючись кожного, збуджуючи бажання діалогізувати з простором, зі світом, з людьми [3, с. 8]. Про це свідчить поезія «Вечір»: *«Зірки колючі і сухі, як стерні, / Земля і небо повні дивних зваб. / Забулося, що жив тут бідний раб, / Збирав по ночах колоски мізерні / І мріяв дідича прибить до дверні, / Та сам помер, бо на журбу заслаб»* [5, с. 375]. Автор, сказати б, притчево, вельми повчально висновкує далі, наступні три рядки мають дещо більшу емоційну напругу: *«Його сліди мене гукають нині / Печаль стискає серце в самотині – / Лишився тільки погляд в небесах»* [5, с. 375]. Ці рядки є своєрідним «інтермецо», малярство якого проявляється в неспішній філософській думі.

Поєднання чіткої конкретики з глобальними мотивами характеризуються такі, як: «Погляд у криницю», «Коли умер кривавий Торквемада...», «Нетерпеливість», «Крила», «Міст». Це твори з громадянським та філософським звучанням, у яких через алегорію проглядають реалії доби тоталітаризму, що після смерті Сталіна видозмінився; то короткотривала відлига, то період стагнації, то відновлення репресій, заморозки й перебудова [1, с. 7].

Амплітудно сильним є сонет «Голгофа», в якому виписані трагічні долі людських богів і геніїв; це твори про



особистостей зневажених і гнаних, відкинутих суспільством і розіп'ятих владою – у цьому контексті згадуємо життєві трагедії Джордано Бруно, Овідія, Яна Гуса, Галілея, Тараса Шевченка й Василя Стуса. Поет переосмислив мученицьку смерть видатних людей, які загинули відторгнутими від своїх народів. Він намагався донести до читача, наскільки страшно, коли недорікуватий народ байдуже сприймає страту, бо підкидає галузки в вогонь. Поет наголошує, що не менш страшно, коли кат уникає справедливого суду, а люди ждуть чуда в бездіяльності. На першому плані у віршах Дмитра Павличка опиняється найчастіше саме народна ганьба: посіпаки та нікчеми боялися навіть імені мертвого тирана Сталіна: *«Здох тиран, але стоїть тюрма»* [5, с. 78].

Автор прозоро натякає народові, що колишні сталіністи намагалися будь-що реанімувати або режим, або окремі справи: (цитата). Особливо вражають узагальнювальні рядки: *«Одна Голгофа споконвік була: / Розбійник і творець висіли поруч, / І в темряві не розрізняли їх. / Та ми повинні бачити при світлі, / Де вбитий бог, а де всесвітній хам, / Що перед смертю розпинав народи»* [5, с. 120].

Під поезією є датування – 1969 рік, а отже, автор промовисто натякає нам, як часто це робив у своїх творах відлигівської пори й пізніше, що апріорі йдеться про трагедію народу – у конкретному прикладі, зокрема, про біду словацького й чеського народів, яка відбулася 1968 року. Отже, найбільшої емоційної амплітуди у поета завдяки вибраній формі твору набирає філософське осмислення образів, контрастних – любові й ненависті, п'їтьма та світла, що позірно проглядає в «Погляді з криниці», що й потрібно було нам довести.

## Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес

60-90-х років в Україні : монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.

2. Качуровський І. Строфіка : підручник Київ : Либідь, 1994. 272 с.

3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

4. Неділько В. Дмитро Павличко // Українське слово : Хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ століття : У 4 кн. Київ : Рось, 1994. Кн. 3. С. 170–177.

5. Павличко Д. Твори : в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.

6. Соловей Е. Українська філософська лірика Київ : Юніверс, 1999. 368 с.

7. Таран Л. Енергія пошуку. Київ : Радянський письменник, 1988. 248 с.

8. Якубовська М. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Одеса, 2002. 16 с.

**Івацко Мар'яна** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Юлія Майданюк*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ТОТАЛІТАРНИЙ ПРЕСИНГ І ФІЛОСОФІЯ СВОБОДИ В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА**

Поезію Дмитра Павличка «В кабінеті Леніна» досі називають твором про діалектику народного, національного

й полікультурного, інтернаціонального, тут можемо окреслити амплітуду поглядів від М. Жулинського, В. Моренця до Елеонори Соловей, Ірини Зелененької. А далі, маємо на увазі, після «Гранослова», письменник інвективами («Страх», «Манекени» та ін.) втрутився в коло морально-етичних проблем своєї доби, ставши речником демократії і правди. «Бажаючи дійти суті творчості Дмитра Павличка, ми б відкрили в ній думку про цілковиту офіру слова в ім'я найвищих цінностей – правди, добра і краси. Буде це також усвідомлення доконечності праці, зусилля, мозольного труда, розуміння потреби поєднання в поетичному слові тверде «раціо» та пластичне «емоціо» [2, с. 7].

У поезії «*Navigare necesse est!*» Дмитро Павличко продовжив ідею, яку висловила Леся Українка в «*Contra spem spero*», І. Франко – у «*Semper tigo*», як вважав М. Жулинський [1, с. 8]. Громадянську наснаженість віршів Дмитра Павличка не затінила дещо електрична, гуцульська, різнопланова натура автора, він пристрасно шукав людську сутність у всьому. Так звана трибунність письменника вирізняється від ораторства, трибунність стала способом приховати справжнє життєвідчуття від тоталітаризму, а тому певна декларативність проявляється в усіх жанрах, вона розширює їхнє коло; Дмитро Павличко поступово звертається до класичних та до екзотичних видів строф.

Філософська розмисленість несподівано переростає в пейзаж, у пленер – це «Зимові краєвиди», де вже нема ідейного трибуна, який дошкуляв читачеві ядерним звертанням, тут обсервація: «*Повітря, неначе прозорий граніт, / слюда снігова ряхтить, наче манна...*» [3, с. 21].

З часом пейзажі Дмитра Павличка стають позначеними чіткістю, штрихованістю, збагачуються новими мотивами. Пейзаж переходить у жанр натурфілософської лірики, набуваючи онтологічних смислів, виписуючи панно духовного космосу, площину земного буття людини, зробивши його тлом усього світу.

Автор опоетизовує гуманістичну цілісність людини, а також суспільства, що вливається у всесвіт у своєму триванні.

Поезія Дмитра Павличка ввійшла, насамперед, у вітчизняну та і світову культуру, набувши зрілості й духовно-інтелектуальної глибини. Культурно-історична тема складає цілий пласт, що є основою багатьох книг поета (найперше це ранній цикл «Вчителям і друзям», а також «Київські сонети», унікальна Франкіана «Задивлений у будущину») Художньо-філософський досвід найбільше виявлено в культурі думки поета, в її осмисленні непізаного. До прикладу, в сонеті «Бажання» (1972) із певної відносності знання постає його абсолютна цінність, що подібно до естетичних пошуків молодого Павла Тичини [3, с. 69]. Іншим прикладом можуть бути рубаї: *«Дай більше сміху, ніж плачу, / Не нарікай на тьму злостиво, / А краще засвіти свічу!»* [5, с. 389].

Ці рядки нагадують Довженкове висловлювання про обов'язок культури й мистецтва завжди нагадували людині, що життя велике випробування і благо. Спробуємо в цьому контексті розглянути любовну поезію Дмитра Павличка: у ній чимало народної моралі. У ранньому вірші «Коли ми йшли удвох з тобою...» конфліктний образ коханої, яка байдуже топче житні колоски, моментально втрачає свою первинну святість і привабливість. Це писання виходить за межі, позначені філософією драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки. Письменник апелює до загальнолюдських ідей до суспільної свідомості, але перетворює їх. До прикладу, в поемі «Князь», 1986 року написання, погляди анонімого автора «Слова про похід Ігоревім» враховані безпосередньо. А шостий сонет «Гранослова» містить антропоцентричний пафос «Мандрівки в молодість» Максима Рильського: *«Безсмертя виростає не з могили, / Воно встає з коліски до вікна – / В житті його велика таїна»* [5, с. 114]. Отже, поетичний світ Дмитра Павличка розбудовано не в вакуумі, а в заповненому людською

культурою часопросторі [1, с. 8], звідси й впливає його збагачення, а не збідніння, від збірки, від теми до теми.

Вірші Дмитра Павличка, присвячені Іванові Франкові, називають духовними артеріями, про що написав Андрій Малишко, висловившись, що Павличкові цикли віршів про Каменяра мають особисте забарвлення, автобіографічне карбування. І їхнє своєрідне звучання має печать творчого духу, який не можна назвати його Франковим напрямом [3, с. 4].

Отже, культура кожного народу усвідомлено стає не лише фундаментом новітніх генерацій, а індивідуальним базисом сприйняття світових особистостей, які не завжди зрозумілі поколінням. Праця велетнів конденсує вершини культури, пов'язує минуле й сучасне з майбутнім. Творчість геніїв письменник зав'язує у своєрідні вузли культурно-історичного світового досвіду, саме вони, на його думку, не дають урватися тисячолітньому зв'язку поколінь. Подібне практикували такі велетні, як: Михайло Ломоносов, Роман Роллан, Ярослав Івашкевич, Іван Франко. Після неокласика Максима Рильського подібні культурологічні функції нашої української літератури як європейської послідовно перебрав Дмитро Павличко, відкрито апелюючи до імен Івана Франка, як до взірця праці невтомленої, інтелектуальних подвигів не заради слави: *«Учителю, стою перед тобою, / Малий, вчарований до німоти»* [5, с. 127]. Ці рядки звучать як ювілейне вшанування та як захоплення видатним майстром. Автор аналізує далі так: *«Я добровільно став на це каміння люте, / Запалений твоїм натхненням назавжди»* [5, с. 127]. А потім завершально додає: *«В мені живе одна клітина / Вогню твого»* [5, с. 127].

Іван Франко як титан філософського слова постає у Павличкових віршах монументальним, задивленим у майбутнє, бо все, створене людством за весь період цивілізаційного розвитку наближає прийдешнє торжество краси і правди. Тому врешті Дмитро Павличко стверджує:

*«Не виходить з ним його епоха, / Вона лише збирається прийти...»* [5, с. 128].

У цьому прикладі промовисто проглядає орієнтація на суспільно-етичні ідеали, на діалектику пошуку, в якому нема після нігілізму і штучності, утопізму, музейності, які можна вишукати у творчості, скажімо, мистецькі досягнення автор перетворив у пізнання нового, у прометеївський пафос, у спартанський і в козацький культу, виплекав ідею гуманістичної самопожертви в ім'я поколінь майбутніх. Кадри воєнної доби, повоєнного лихоліття насичують монолог ліричного героя поеми «Вогнище» (1979): *«Я вогнищем відчув себе на полі, / Що спалює людські страждання й болі... / ...Прийдіть усі, і в попіл я оберну / Зневаги й рабства зашкарублу скверну!»* [5, с. 389].

Отже, автора веде до істини не слава як самоціль, а віра в українську людину. Екзамен життям на людяність – ось мистецьке кредо Дмитра Павличка: *«Від полігонів сивіють луки, / Кришиться неба синій азбест, – / Що тут робити? Вмерти з розпуки? /Hi! Navigare necesse est!»* [5, с. 131].

Як аналітик Дмитро Павличко стверджує: «Поезія – найдраматургічніший жанр, в кожному справжньому вірші – схована драма, зачасний конфлікт. І чим ширший фронт того конфлікту, тим значиміший твір» [9, с. 97]. Визначальна ознака поезики творів Дмитра Павличка – це діалектична суперечка суспільних ідей. Автор захоплюється її суттю: *«Я не взяв ні гроша. Тільки серце мені / Та опришківська ватра навек переплавилася. / Сповіщав я про бога, але в глибині / Свого духу – чекав на пришестья диявола»* [5, с. 348].

Подібні відкриття можна спостерігати в багатьох віршах Дмитра Павличка, вони складаються в мозаїчне, історично правдиве бачення світу й у переживання об'єктивної дійсності, висвітленої на зламах різноманітних діалектичних зламів, переходів, паралелей і заперечень.

## Література

1. Жулинський М. Два крила несамовитого Павличка // Урядовий кур'єр. 1999. 28 вересня. С. 8.
2. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
3. Ільницький М. Дмитро Павличко : Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1985. 100 с.
4. Моренець В. Дмитро Павличко // Історія української літератури ХХ століття. : У 2-х кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960-1990-ті роки : навчальний посібник / За ред. В. Дончика. Київ : Либідь, 1995. С. 101.
5. Павличко Д. Твори : в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.

**Майданюк Юлія** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Леся Манько*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## КОНЦЕНТРАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ У ЛЮБОВНИХ ВІРШАХ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Інтимна лірика Дмитра Павличка, власне любовна лірика, навіть еротична поезія зі збірки «Золоте ябко», насичена особливою чоловічою ширістю, вистражданістю любовних переживань і культурою почуттів, культурою відвертості, що підмітили класичні літературознавці й помічають у інших зрізах сучасні [2]. Тому нам цікаво поглибити наявні погляди. Привабливість такої поезії

полягає в лицарському ставленні самого автора, а також його ліричного героя до жінки, коханої, до чистої діви, яка наближається до образу Марії Богородиці, то трансформується до схожості з Марією Магдалиною, емоційну напругу власних відвертих віршів Дмитро Павличко пояснив у власній передмові до епатажної збірки «Золоте ябко»: «На світі нема нічого солодшого й зіркішого, міцнішого й тендітнішого, святішого й гріховнішого за кохання. Це почуття формує в людині доброту й жертовність, виховує ніжність, розвиває розуміння й пошадання краси» [1, с. 207].

Після Франкового «Зів'ялого листя» саме Павличкову любовну поезію вважають найціліснішим явищем у координатах інтимної лірики, починаючи з «Таємниці твого обличчя». Це спроба ліричного портретування героя, спроба зображення його власного духовного світу. Загальна тональність цієї збірки, а також ліричного голосу визначає поезія «Моя любове, ти, як бог...». У цьому творі сконцентрована віра зрілої людини, українця та пошуки гармонії у драматичних, складних обставинах життя. Печаль і смуток позначають те, що кодує в образі вічної загадки любові, котру кожна людина розгадує самотужки все життя. У віршах Дмитра Павличка можна простежити думки Альберта Камю: автор перебуває у вічному напруженні, поміж красою та болем, поміж любов'ю до людей і божевіллям творчості, у перманентному пошуку свого ідеалу, у стихійному прагненні розгадати й зрозуміти таємницю почуттів.

Тому навіть найбільша радість у поезії Дмитра Павличка має безліч нюансів: з одного боку це художня інтерпретація складного процесу ступеневої реалізації моральних і духовних потенцій особистості людини, що з'являються в момент найвищого за рівнем емоцій піднесення. Духовна любовна радість займає особливе місце в системі ціннісних координат і орієнтирів автора. Дмитро Павличко задекларував таку думку:



*Прояснює в мені любов,  
Як сонце невмируще,  
Все, що в моїй душі моє  
Джерельне і цілюще* [5, с. 54].

Її можна вважати камертоном до збірки «Таємниця твого обличчя», адже домінантна тональність цієї збірки є драматичною, адже голос людини зрілої, за плечима якої гуцульський досвід «вершин і низин», гористі пошуки гармонії а також «безліч земних тривог». На все це накладається глибока печаль ліричного героя, вона, разом із тим, є просвітленою, бо безнадійна: *«Моя любове, ти – як бог: / Я вже не вірю, що ти є...»* [5, с. 21].

Автор виписує «правду» про любовне страждання. Істину *«не риторичну, не фразеологічну, а виїняту живцем із поетового єства»* [5, с. 205] – так свого часу писав про «Зів'яле листя» Івана Франка Дмитро Павличко [1, с. 97]. Він вважав, що нещаслива, трагічна любов до жінки може стати в житті чоловіка мукою пораненої патріотичної любові чи надламаного громадянського чуття [1, с. 198]. Свою позицію автор підтвердив поетичною констатацією фатальності почуття невсипущого болю, навіть невиліковного: *«Болять мені рани любові, / рани нездійсненого польоту...»* [4, с. 47].

Різні болі поетової душі переломлені через категорії місця й часу, що відчувається, коли аналізуємо силове поле віршів раннього Дмитра Павличка, котрий полонив покоління українців СРСР своїм твором: «Негритянку, задумлива ноче», пройшов через драматичний конфлікт «Гранослова»: *«Я розучився з радості ридать, / Я жити звик в суворім домі «мушу»* [4, с. 184]. Коли аналізуємо Дмитра Павличка як сучасника, іронічного і глибинно-драматичного, можемо уявити й інтерпретувати учням таке: *«Але я люблю тебе навіки / Мовчазною силою глибин»* [3, с. 79]. Так ми визначаємо діаграму зрілості душі поета, в якій домінують любов і пристрасть.

Світ ліричного «Я» – витончений, духовний, він вимагає від читача перманентної співпраці, а також розуміння та ще й співтворчості. Поет часто замислюється над проблемами сьогодення і над сенсом людського буття, а ще над способами відображення дійсності в мистецтві. У своїй художній творчості поет дивує духовним потенціалом, описуючи вічний цикл природи:

*Скинь одежу свою,  
Увійди в річку рук моїх –  
Уже літо. Від джерела аж до моря  
Замліває ріка, а над нею  
Заметіль сонця шумить* [3, с. 22].

Оскільки факт художнього самодослідження є актом високогуманним, то дає змогу покрізь призму чужого болю чи різкої реакції на нього порівняно легко перевірити душу на присутність больового порогу, котрий визначає ступінь і міру небайдужості цієї душі [1, с. 15]. У Віршах Дмитра Павличка можемо простежити, як реалізовано пошуки і знахідки людської душі на складному перехресті поміж реальність і міфом, на протоукраїнському правічному дереві життя, де багато простору: «Вночі ти виходила в море» [4, с. 71]. Дерево життя в поезії Дмитра Павличка постає у ступеневих метаморфозах, бо є заборонений золотий гріховний плід, а також двоє закоханих, а ще місяць і море. У цьому фантастичному світі все навколо рухається, живе, трансформується і взаємодіє, змінюється, трансформує свій характер.

Організація художнього світу – це організація любові й найбільша на думку автора, загадка вічності. Природа виступає лише тлом для міфологічного дійства, в якому абсолютно реальний та умовний плани ліричної дійсності переплелися: «Вночі ти входила в море – / Під місяця оком вовчим. / І море ставало деревом, / А ти забороненим овочем» [4, с. 67]. У такий спосіб читач стає свідком утворення дива, а точніше одухотвореного дуету людини і природи. Світ наче живе у двох площинах: вона і

він; природа і вони, космос і світ [1, с. 82]. Процес включення «я» ліричного героя (особливо – на тлі природи й любові) у сферу космічної нескінченності провокує художню трансформацію простору у дві площини – земну, тобто реально-буттєву і міжпланетну (вони співіснують у гармонії та в довірі):

*Це невагомість. Легкі й прозори  
Стали печалі й турботи. Земля  
Нас відпустила. Ми вийшли між: зорі,  
Мов космонавти із корабля [4, с. 90].*

Поетична ідея вічної взаємодії людини й середовища у своєму розвитку, нагадує баланс, діаграму миттєвого і вічного, що сприймаються як результати аналітики і роботи серця художника слова, який прагне малювати думкою, як пензлем, і дослідити повністю жінку, продовживши малюнок у художній реальності [1, с. 20], а може, й скульптурування. Ліричний герой Дмитра Павличка має свій неповторний, бурхливий, дуже чуттєвий темперамент, що перебуває в засліпленій закоханості. Уже з роками до нього приходять прозріння, виписується осінній прощальний вогонь, як у пісні «Розплелись, розсипались, розпались...». [4, с. 36]. У пізніх поезіях поетове серце виписане на хисткій грані між надією і смутком: «*І любові щаслива печаль / Переповнює душу*» [4, с. 78].

Спостерігаємо, що любов до жінки у віршах Дмитра Павличка переосмислює ліричний герой як почуття глибинно-драматичне, але на жаль, не самодостатнє. Це почуття вписане делікатно в контекст гами рясних людських переживань. Ущільнена метафоризація і концентрація явища справді унікальні; розкритість ліричного «я» для діалогу з поколіннями в просторі й часі – те, що вражає в ліриці Дмитра Павличка від віршів 60-х років ХХ століття до найсучасніших.

## Література

1. Барабаш С. Серце вільне і пісенне: про поезію Дмитра Павличка. Київ : товариство «Знання», 1989. 124 с.
2. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
3. Павличко Д. Золоте ябко : Поезії. Київ, 1998. 207 с.
4. Павличко Д. Таємниця твого обличчя : Поезії. Київ : Основи, 1974. 119 с.
5. Павличко Д. Твори : в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.

**Манько Леся** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Вікторія Нечипоренко*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## ОСМИСЛЕННЯ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

На сучасному етапі розвитку українського суспільства, культури, науки, як і в другій половині ХХ століття, поезія зазнає вельми контекстного, сильного впливу економічного прогресу, а також науково-технічної революції, зокрема. Усе це впливає, відповідно, й на розвиток публіцистики, літературної та розмовної форм мови, а також – що не менш важливо, масової інформації. Унаслідок цього впливу в поезії і в газетній літературі з'являються спільні теми, мотиви, публіцистичність поезії

має місце так само, як і поетичність публіцистики. Це вдало можна простежити в поезії Василя Симоненка, Дмитра Павличка, Івана Світличного та інших знакових авторів [1, с. 34].

Здебільшого саме через пресу, через публіцистику, через публіцистичну поезію, а також через філософську, близьку до публіцистичної своїм спрямуванням, забарвленням слова і лекальністю словосполучень, залученням різних сфер науково-технічного спілкування до поетичного мовлення відбулося зацікавлення наукових кіл проблематикою висвітлення НТР у художньому слові [2, с. 15]. Вважається, що науково-технічний прогрес сприяє окремим ключовим моментам мімезису, відображенню типового та загального з навколишньої дійсності, разом із тим, набуваючи вельми відчутної естетичної, полікультурної спрямованості.

Дмитро Павличко практично уніфікував у поезії ряд ідей, які суспільство виношувало десятиліттями, намагалося визначити в полеміках, у дискусіях та в суперечках. Поет порушив проблему нового масштабування особистості, яка має осмислити космос часовий безмір у XXI столітті. До прикладу, Демон Миколи Вінграновського витав у світовому безмірі, шукав сенс життя зі свічкою між зірок інтегральний мандрівник Івана Драча, його ліричний герой часто зависав між атомом і небом. Однак у віршах шістдесятників нема абсолютного відриву від землі.

Поетизація НТР, пошуки земної антитези космічній безконечності, пошуки протидії духовній пустоті, також ідеї філософських віршів Дмитра Павличка [4, с. 75]. У віршах «пізнього» Андрія Малишка, у поезії «Крапля» Василя Мисика, у притчі «Про хоробрість» Бориса Олійника, як у типових творах, де переплелися «фізика» і «лірика», письменники «відлиги» гуманістично почали трактувати космізм як світовідчуття.

Дмитро Павличко опoетизував сучасну йому людину, описав її як начало начал, вказав, що в її

звичайності є духовне безмежжя, яке пов'язує кожне смертне «я» із космосом, вічним всесвітом. Тому книга віршів «Гранослов» стала знаковим, одним із найяскравіших літературних явищ 60-х років ХХ століття, саме за цією збіркою почався спад інтелектуальної та духовної активностей суспільного життя українців у СРСР у період застою. Книга «Гранослов» як ліричне відкриття стала опірною точкою відкриттів добі реставрації режиму, явищем після якого всі придушення поступу літератури, всі низини, злами та верховини стали проглядатися з особливою прогностичною ясністю [6, с. 81].

У збірці «Гранослов» поступально розкрито земну основу людського існування, ентеерівські амбіції, висловлені перспективи. Дмитро Павличко зобразив сучасну йому особистість не над природою, що було популярним у 50-х роках ХХ століття, а частину природи як фрагмент матерії, де постійно відбувається взаємоперехід миті й вічності. Інакше, письменник переконаний, неможливо максимально зрозуміти світ. Вірші Дмитра Павличка – наче малюнки, вони характеризуються об'ємністю характеру, духовним мікрокосмом, що ширшає від меду до зорі, про це свідчить поезія «Біля вуликів на землі...»: *«Біля вуликів на землі / Лежить собі дід мій і куня. / І лазять бджоли по його чолі, / Як по розтрісканім зрізі пня. / І лазять бджоли по запалій щоці, / А він лежить собі, як неживий»* [6, с. 355].

Автор переходить вельми вдало до портретування, жонглюючи цікавими епітетами, на яких у школі, до прикладу, можна звернути особливу увагу – учні можуть навчитися не лише розуміти класичну поезію, а й мислити на рівні словесних малюнків: *«Очі його, немов чорні рубці, / Зашиті сивою ниткою вій. / Не ворухнеться його рука – / Нехай беруть собі карий мед / Дідусь мій до смерті своєї звика, / Як звикає до слави поет»* [6 с. 403].

У цій грандіозній філософській картині немає кінцесвітніх мотивів, а є матерія у своєму безконечному

триванні, яка виявляє різноманітні властивості, характерні для свідомості, проявляє доброту як вищу її сутність.

В естетиці української поезії ХХ століття було в добу СРСР писати чесно про чесні мрії та ідеали. Земні клопоти – це те, що дає зрозуміти безкінечність. Схожою до спартанського культу є осанна молодої плоти в сонеті «Лук», у мініатюрах «Моя гріховнице пречиста», «Очі твої злочинно-гречні».

Відверта сповідальність творів насичена духовною далиною, котра переповнена переживанням земного кохання. «Молитва» Дмитра Павличка – поезія-славень генію Тарасові Шевченку; у творі превалює інтелектуальна свобода, оспівана безгрішність і правота нещасливого народу. Дмитро Павличко продовжив подібне й у поезії «Аутодафе» (тепер цей твір публікується за промовистою назвою «Ян Гус») [4, с. 79].

Зрідка в глибині пейзажування з'являється голос автора: «*Шлях тоді проляже в світ, коли йтимуть за тобою*» [3, с. 178] і розчиняється в українському ландшафті, у контрастах. Ліричний герой Павличкового вірша добре розуміє, що його єство закинута кимось матеріальний світ так, як у філософію, історію, естетику.

Дмитро Павличко – володар величних енергій творення, прозрінь та імпульсів, що ніби виходять за межі можливого. Культурологічною основою творчості Дмитра Павличка є галерея портретів митців різних століть і різних народів. Поетичне осмислення Дмитра Павличка стає інтелектуально глибоким, завантаженим і насиченим світовим митецьким досвідом [1, с. 70].

Вважаємо, що з животворними, тонкими наперстками континентальних духовних, незбагнених світів, від ренесансного гуманізму Мікеланджело до модерністського Франкового самозреченого служіння народу, від пафосу свободи Григорія Сковороди до гармонії серця й розуму Максима Рильського – ось первні таланту Дмитра Павличка, його сила осягнути несамолюбне, технічне

і технократичне суспільство ХХ–ХХІ ст., що помітили науковці-класики, відомі в Україні та далеко поза її межами, зокрема, М. Жулинський, В. Моренець, Елеонора Соловей, а також молода дослідниця Ірина Зелененька, яка простежила це в долі відлигівців-офіційників та дисидентів [2, с. 24].

Отже, Дмитро Павличко став вважати мистецьку якість сутністю свого буття, а тому вірші перенасичені художньо-філософськими ідеями. Завдяки широкому культурному світогляду в ліриці світ переломлено крізь призму позитивного «я». А духовно-інтелектуальні різночасові спалахи не стають асимільованими, а підсилюються всіляким усвідомленням. Тому в поезії Дмитра Павличка помітна вираженість суджень, морально-етична надійність, нескінченна енергія.

### Література

1. Жулинський М. Слово і доля : навчальний посібник. Київ, 2002. 640 с.
2. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
3. Ільницький М. Дмитро Павличко : Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1985. 100 с.
4. Качуровський І. Строфіка : підручник Київ : Либідь, 1994. 272 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Павличко Д. Твори: в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1.501 с.
7. Соболь В. Етапи творчості: «Наперсток» Дмитра Павличка // Слово і час. 2001. № 5. С.80–83.
8. Соловей Е. Українська філософська лірика Київ : Юніверс, 1999. 368 с.



**Нечипоренко Вікторія** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Ірина Плоскіна*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ПОШУК НОВИХ ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА ЯК ВІДЛИГІВЦЯ**

Синтез індивідуального та загальнолюдського начал у віршах поета-шістдесятника, відлигівця, образ людини зі свідомістю громадянина, ліричне «я» якого усвідомлено розгадує свій генетичний код, – стержні оригінальності творчості Дмитра Павличка як типового представника епох відлиги, застою, незалежності. Також сюди належить оптимістична концепція виписування портрету людини на тлі доби та поєднання розлогих, емоційних роздумів та любовних переживань. Отже, **метою** нашої роботи є вивчення специфіки філософської поезії Дмитра Павличка на основі огляду певних жанрово-тематичних площин творчості письменника, у фарватері образної та стильової структур текстів поезії автора на зламі ХХ – ХХІ ст. Нам належить з'ясувати основні напрями розвитку філософської думки Дмитра Павличка, місця філософської лірики автора в літературному просторі України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., охарактеризувати певні жанрові форми, особливості строф, ліричного «Я» [3, с. 13–14].

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. для літератури стала властивою розгалуженість поетичних образів, урізноманітнення жанрів, де Дмитрові Павличкові належить опрацювання світового сонета, що до нього не було

здійсненим, і заслуговує на особливе пошанування та вивчення в системі шкільної освіти. Усе це зумовлює **актуальність** нашої роботи.

Поетії відлигівців загалом властиве намагання розширити ідейно-тематичне коло поезії. Це привело автора до пошуку онтологічних смислів, а отже – до творення філософської поезії. Утілення концептуального, концентричного й неконцентричного мислення відбувалося й відбувається в українській поезії у формі образній, в багатих паралелях і в асоціаціях, що підтверджує поезія Дмитра Павличка [4, с. 67–68].

У лірико-філософському творі художній простір і час можуть максимально розширюватися, аж до категорії вічного часу та до універсального простору. У такій поезії художні образи є компонентами специфічної структури (образ може укрупнюватися до «образу ідеї»). Загальнолюдське, що міститься в свідомості людини, філософська поезія розкриває, художньо відбиваючи, так, що перед читачем моделюється і трансформується «загальнолюдське», але стає відчутною думка про нього [4, с. 89–90].

У філософській ліриці художній образ не руйнується, не видозмінюється до абстракції, адже у ньому мінімум індивідуального досвіду компенсується за рахунок конкретно-чуттєвого втілення художньої ідеї, яка є своєрідно структурованою [4, с. 48]. Емоційний та експресивний компоненти ідеї філософської лірики, що є вже класикою форми, залежать від індивідуального стилю, що виразно демонструють поеми Дмитра Павличка, зокрема, «Ностальгія» (1995 р.), перший розділ якої має епіграф із творчості неокласика: «Ми ще ніколи не були собою» (Максим Рильський) [4, с. 46]: *«Чому так важко бути нам собою, / Коли нема для духу заборон, / Коли його не стиснуто скабою, / Коли він сам собі суддя й закон, / Коли душа, котра була рабою, / Зійшла неждано на*

*саяливий трон, / І їй дозволено, немов цариці, / Діла шляхетні і злочинства ниці?».*

Стиль філософської лірики передбачає масштабність зображеного та значущість мовленого. У свідомості пересічного українського читача стиль стає своєрідним розпізнавальним знаком, символом філософської проблематики; він руйнує інерційність сприйняття об'єктивної дійсності у межах зображуваних [1, с. 102–103]. Отже, узагальнена поетична думка про універсальні закони буття в ліричному творі дає нам підстави для кристалізації думки про предмет дослідження філософської лірики, а з нею філософської поетичної традиції в розвитку світової та української літератури. Підсумуємо також і те, що ця традиція – найперше є дискретною, вона мінлива, до того ж їй властиві системна єдність і стійкість [1, с. 69–70].

Констатуємо, що в українській поезії філософська гілка постає як істотний національний інваріант світової традиції. У ХХ столітті її характер був зумовленим політично, а також – генетичним зв'язком із фольклором та сполученим із середньовічною поезією. Беззаперечним тут є вплив Григорія Сковороди, який фокусував і власний досвід, і народні вірування, і світові знання в збірці «Сад божественних пісень» втілив у слові ідеал буття українців як європейського народу.

Надмірна ускладненість форми та змісту у творах української літератури радянської доби зумовила наближення талановитих авторів до засвоєння й переосмислення Тараса Шевченка. Це було спасінням нашої культури від вульгарного соцреалізму, шлях наближення до світових форм став вирішальним для розвитку сучасної української філософської поезії. Ступеневе переосмислення драматизму нашої історії, особливо в ХХ столітті, ускладненість в СРСР культурного поступу визначили майже всі смислові акценти в екзистенційній та в онтологічній проблематиці поезії. І якщо Тарас Шевченко започаткував художній синтез образів світової культури

(зокрема, Біблії), то Дмитро Павличко надав ліричній філософській традиції новітньої якості після того, як Іван Франко ввів її в європейський контекст. У творах Лесі Українки, Володимира Самійленка та інших світоців Дмитро Павличко побачив віддзеркалення думки часу, а не лише народу, тому подав нам світовий контекст сюжету [4, с. 49].

Окреслення традиції, заглиблення в новітнє дали можливість автору заглибитися в розуміння генетичного зв'язку, торкнутися прадавніх джерел досвіду людської цивілізації, поєднати народнопоетичну форму, лірику та класичну поезію. Цей зв'язок є проявом вельми стійкої «пам'яті жанру», яка визначила перевагу класичності в українській поезії, особливо в філософській. Позачасове, універсальне, вічне, що помітив Дмитро Павличко, тяжіє до шляхетної емоційності, хоча частково він деканонізує форму твору, вихоплюючи інерційне, консервативне, суперечливе, контрастне, надаючи фатальних характеристик, прагне до суті, є ілюзорність [1, с. 34].

Складний розвиток української філософської лірики детермінований несприятливими умовами для розвитку державності. Внутрішні спазми від цього знаходимо в ліриці Володимира Свідзинського, Миколи Зерова, Василя Мисика, Ліни Костенко, Василя Герасим'юка, Миколи Воробйова та найбільше – у Дмитра Павличка, про що писали М Ільницький, Елеонора Соловей, а також простежувала в сучасній літературі як спадкоємність від названих класиків Ірина Зелененька [3, с. 16]. Отже, оригінальність поетики Дмитра Павличка простежується чи не найбільше у природі художньо-філософської буттєвості, шляхетних переживань. Основні риси такої поезії – афористичність і вантитетичність, запитальні риторичні конструкції та ключові образи. Поезія Дмитра Павличка дещо залежна від світової філософської культури, а також від соціуму і етносу, країни і доби. Філософська лірика

Дмитра Павличка разом із тим має потенціал компенсації за добу тоталітаризму, вона чутлива до розквіту й до занепаду.

Для поетичної філософії Дмитра Павличка як українця характерна панорамність і творча аплітудність, протестний спосіб буттєвого розуму, що коливається від стихійного – до самодостатнього й дитинного, від народного – до свідомого. Поет співвідніс свій досвід із традицією, із культурними здобутками людства, піднявши політичний контекст. Дмитро Павличко спробував здійснити парадоксальне поєднання контрастів, полюсів, імплантував світові літературні образи та фольклорні ремінісценції, використав культурологічні асоціації та парадокси, надавши своїй поезії, моделюючих потенцій.

### Література

1. Барабаш С. Серце вільне і пісенне: про поезію Дмитра Павличка. Київ : товариство «Знання», 1989. 124 с.
2. Гришаєнко Н. Основні мотиви лірики Д. Павличка // Українська мова і література в школі. 1991. №1. С. 69–73.
3. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : Монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152с.
4. Ільницький М. Дмитро Павличко : Нарис творчості. Київ : Дніпро, 1985. 100 с.
5. Павличко Д. Гранослов : Лірика. Київ : Радянський письменник, 1968. 120 с.
6. Павличко Д. Любов і ненависть : Вірші та поеми. Київ, 1983. 272 с.
7. Павличко Д. Наперсток Київ : Основи, 2002. 128 с.
8. Павличко Д. Ностальгія : Поезії. Київ : Основи, 1998. 112 с.
9. Павличко Д. Таємниця твого обличчя : Поезії. Київ : Основи, 1974. 119 с.

10. Павличко Д. Твори: в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.

**Плоскіна Ірина** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Марина Швець*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ФОРМИ В ФІЛОСОФСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА**

Дмитро Павличко опрозорив історію свого звернення до сонетної форми, висловившись, що писав з ініціативи та з високого неокласичного благословення Рильського, відтоді почалася перекладацька своєрідна служба письменника-шістдесятника в українській літературі [2, с. 67]. Навіть сам лише «Світовий сонет» (1983 р.) – це, без перебільшень, унікальна праця мистця, це антологія, яку письменник укладав десятиліття, втіливши поетичні смаки та перекладацькі вподобання; звісно, ця фундаментальна праця вплинула на філософську стилістику поезії майстра українського слова як достойного серед інших літератур світу.

Із одного боку в цій праці майстерне відтворення величних сонетних оригіналів, а з іншого – це факт української культури, поетичний світ спроможності нашої мови. Дмитро Павличко – майстер сонетної форми, він досконало знав її, відчував її, як глину, відчуває скульптор, про що промовисто свідчить його хрестоматійний філософський сонет «Погляд у криницю», цитуємо його повністю, аби можна було простежити структуру твору: «Я

*розумію світло. Це – душа. / Любові й космосу глибини. Жертва. / Близк розуму. Благословіння миру. / Палання рук. Веселоці трави. / А що таке темноти? Я не знаю. / Можливо, це – самотності печаль. / Дух каменя. Жало злоби. Липкі / Пов'язки мумій. Заздрість ненаситна» [7, с. 98].*

Далі автор стрімко розвиває свою класичного гатунку філософську, модерністську риторичну: *«Але без темряви свою снагу / Не може сяйво людям об'явити; / Потрібна ніч знесиленим очам. / Тьма смерті очищає джерело / Людського зору, як пісок підземний – / Ті води, що прозріють у криниці» [7, с. 98].*

Дмитро Павличко розширив межі нашої перекладацької традиції, зробив Україну та її культуру більш відомою у світі. Засвоївши ідейно-естетичний досвід Ципріяна Каміла Норвіда, Олександра Чавчавадзе, Хосе Марті, Петра II Негоша та інших велетнів світової літератури, які були частково представлені з перекладів, Дмитро Павличко відкрив нові обрії для перекладознавчих студій. Він вважає, що бути в цей час «чистим» поетом неможливо. Та й чи потрібно це, запитує себе автор чи не в кожному творі. Якщо мислителю не вдається проза, то можна перейти писати наукові статті. Якщо вони також не виходять добрими – можна перекладати чужі твори, це вправління в стилістиці, набуття свого стилю, після чого можна повернутися до свого, це надихне. Якщо з письменника непутящий перекладач, то можна себе шукати в драматургії або в роботі кінокритика чи сценариста, а це нагода чи спроба висловитись як публіцисту. Не замикається в собі, у поетичній творчості закликає Дмитро Павличко як перекладач, бо кожен свідомий вихід в іншу сферу вельми збагачує рідну творчу стихію [5, с. 498–499]. Саме ці погляди, слова перекладача вельми актуальні й сьогодні для науковців і для молодих письменників.

Еволюцію майстра можна простежити так: спочатку були «Сонети» (1978 р.), згодом тексти цієї жанрової форми

втілив у антології «Світовий сонет» (1983 р.), а на своє сімдесятип'ятиріччя автор презентував читачеві сонетарій. Праця перекладача й автора оригінальних творів довела нас вельми переконливо, що кожна література в Європі має своїх відомих ваговитих сонетарів. До того ж, у жанрі сонета в сучасній українській літературі нікому не вдалося перевершити Дмитра Павличка [3, с. 58–59].

В ювілейному сонетарії дев'ятсот двадцять вісім сонетів, із них двісті вісімдесят – авторських і шістсот сорок вісім – перекладених, це переклади з двадцяти шести мов, із тридцяти літератур, це сто двадцять вісім найкращих авторів зі світової літератури, від ренесансних Франческо Петрарки та Мікелянджело Боунаротті. Ваговитості додає виданню сонетарії Вільяма Шекспіра, Янки Купали, Павла-Орсага Гвездослава, Шарля Бодлера [10, с. 6].

Усе це дуже прикметно для школи, оскільки українські учні й тепер зможуть глибше вивчати перлини світової поезії. Загалом сонетарій Дмитра Павличка – це феномен вітчизняного перекладознавства та української літератури, в якому акумульовано філософську глибину людської цивілізації, разом із тим це неповторна лірична автобіографія самого ж таки Дмитра Павличка, де візитівкою є, звичайно ж, сонет «Торквемада». А поетична збірка карпатського українця, натхненного боротьбою за свободу, «Правда кличе!» у своїй назві є символічною для автора, його долі, як це було в більшості відлигівців, звідси промовисто випливає – ведемо мову про знакові пам'ятки української літератури ХХ століття [1, с. 12].

Після сонетної форми варто вести мову про ще одну екзотичну форму лірики Дмитра Павличка – рубаї, що як філософський жанр виникли в давній перській поезії, а звідти поширилися, видозмінилися й еволюцірували в європейській літературі станом на ХХ століття. Інша назва цієї форми в українській поезії – перські катрени. Відомо те, що рубаї – це така строфа, поширившись у нашій літературі, стала строфожанром. Власне українськими жанровими



різновидами є такі: екорубаї, космічні рубаї, рубаї-пародії, рубаї-каламбури, рубаї-паліндроми. Усе це свідчить про високий потенціал української літератури [10, с. 10].

Поет-трибун Дмитро Павличко закликає своїми екзотичними філософськими строфами йти разом з ним непростим, але вельми цікавим шляхом від ліричних душевних сповідей до гострих вершин онтологічної поезії, виринаючи з традиційного ладу, зануритися в новизну, в білий сонет, екзотичний для нас, як і в рибалку. Отже, ліричну філософську традицію Дмитра Павличка визначає глибокий вплив фольклору, що кодифікує, зберігає і актуалізує народний досвід, мораль, глибинну етику та естетику, психологію та мистецтво нашого етносу [8, с. 123-124].

Філософська лірика України постала як своєрідний інваріант світової філософської ліричної традиції, як універсальної, особливої, міфопоетичної, що займається світопізнанням, зберігаючи зв'язок із фольклором. А тому демократизм форми, змінний емоційний фон виступають основними рисами духовного пошуку Дмитра Павличка на шляху до омріяної істини. Отже, поетична філософія Дмитра Павличка – це інтелектуальне співвідношення психологічного та гносеологічного, національного та аксіологічного аспектів буття, в якому проглядає національна філософська традиція, підживлена емоційністю гуцульського хлопця, котрий спустився з гір, аби змінити негуманний світ.

Основні домінанти Павличкових поезій, зокрема, творів сонетної форми – екзистенційний опір тоталітаризму та автентичне буття гуцула, а також традиційні антитетичні пари – життя і смерть, свобода і добро, неволя і зло. Тематичні домінанти – час, пам'ять, правда, краса, вірність. Поетичне наповнення поезії із 60-их років при цьому має національне забарвлення, в якому переплелися генеза, спадщина, традиції, інтелектуальні пріоритети, політичні

акценти, що важливо розуміти сучасникам, особливо спробувати досягнути хоча б емоційно молоді.

### Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...» : Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні : монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
2. Іванюк Б. Жанрологічний словник Чернівці : Рута, 2001. 91 с.
3. Качуровський І. Строфіка : підручник Київ : Либідь, 1994. 272 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
5. Марко В. Гіркий мед мудрості // Кур'єр Кривбасу. 2002. Квітень. С. 163–165.
6. Неділько В. Дмитро Павличко // Українське слово : хрестоматія української літератури і літературної критики ХХ століття. У 4 кн. Київ : Рось, 1994. Кн. 3. С. 170–177.
7. Павличко Д. Твори: в 3 т. / Автор передмови В. Моренець. Київ : Дніпро, 1989. Т. 1. 501 с.
8. Соловей Е. Українська філософська лірика Київ : Юніверс, 1999. 368 с.
9. Таран Л. Енергія пошуку. Київ : Радянський письменник, 1988. 248 с.
10. Якубовська М. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Одеса, 2002. 16 с.

**Швець Марина** – студентка 2 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття.

*Ірина Яроцька*  
*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Поляруш Н. С.*

## **ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ВИМІРИ СПОГАДОВОЇ ПРОЗИ ЯРА СЛАВУТИЧА**

Історичні обставини трагічної для України епохи, доби масштабних соціальних експериментів, кривавих диктатур знайшли відображення в художньо-документальній прозі українських письменників, які працювали на еміграції. Вони переповідали про трагічний досвід, набутий в силу політичних обставин, з причини якої змушено покинули рідну землю, подали образ не лише персонажів, а й рідної України.

У спогадових творах Лесі Богуславець, Анатолія Гака, Віри Вовк, Івана Кошелівця та ін. наголошено на переосмисленні буття людини у світі абсурду, невпинної боротьби за виживання, боротьби добра зі злом, правди з кривдою. Імена діаспорних письменників стали відомі читачам після проголошення незалежності України. До того часу їх творчість перебувала поза національним літературним процесом, не осмислювалась літературною критикою. Значна частина творів, особливо мемуарних ще й досі чекає на дослідників.

**Актуальність** обраної теми зумовлена назрілою потребою більш детального вивчення української діаспорної спогадової літератури для виявлення через текст основних світоглядних засад письменників, аналітичного осмислення ними життєвих реалій.

Серед дослідників української діаспорної мемуарної прози – Ю. Григорчук, І. Жодані, О. Фірман, Ю. Ковалів, М. Васків, В. Мацько, О. Онищенко, Т. Швець та ін.

**Мета** статті – з'ясувати ідейно-тематичну

спрямованість спогадів Яра Славутича, які суттєво увиразнюють життя та побут українців у чужому просторі.

Яр Славутич (до 1941 року – Григорій Михайлович Жученко) народився у 1918 році в селі Благодатному на Херсонщині в заможній селянській родині. З дитинства відчув на собі тиск сталінської репресивної системи: сім'я була розкуркулена, батька заслано на північ, йому разом з матір'ю та сестрами вдалося утекти з потяга, зазнати поневірянь як сім'ї «ворога народу». Навчаючись у Запорізькому педагогічному інституті, Григорій зазнав переслідувань за читання «заборонених» книжок: довелося побувати у катівнях НКВС. По Другій світовій війні опинився за океаном. Там згодом закінчив Пенсильванський університет з дипломом доктора. Згодом став відомим ученим-україністом, літературознавцем, літературним критиком. Яр Славутич разом з іншими представниками української діаспори проводив значну роботу по налагодженню зв'язків з Україною, всіляко сприяв її духовному відродженню, входженню незалежної України до культурологічної еліти світу. Яр Славутич – талановитий поет, автор дев'яти збірок поезії. Його книжка «Розстріляна муза» (Детройт, США 1955) започаткувала ряд викривально-звинувачувальних робіт на адресу більшовицько-імперського тоталітаризму, чиненої ним розправи над українською літературою [1, с. 250]. Яр Славутич склав тоді список близько 200 поетів, прозаїків, літературознавців, розстріляних у в'язницях чи замучених на каторжній праці у масових таборах смерті. Не менш вагомим є його внесок у розвиток української діаспорної мемуарної прози.

Мемуари, як відомо, є літературним жанром у формі спогадів, а тому під час творчого процесу значна роль відводиться пам'яті як продукту суспільної свідомості. Мемуаристи не обходять увагою вічні теми: любов, війна і мир, морально-етичні проблеми як універсалії буття людини. Дослідниця мемуарної діаспорної прози

Т. Черкашина наголошує, що «значна частина еміграційних творів середини минулого століття мала ностальгійний характер. Основними мотивами стали мотиви дому та дороги. Використовувалася широка палітра засобів образності. З 1970-х років еміграційні спогади стають більш аналітичними, містять компаративні елементи, у пам'яті мемуаристів відтворюються найменші деталі минулого життя в тісному взаємозв'язку з соціально-історичним контекстом» [2, с. 29].

Ідейно-тематична спрямованість спогадів Яра Славутича увиразнює життя і побут українців у чужому просторі. Відомо, що побувавши у Південній Америці, Яр Славутич у вересні 1972 р. написав спогади нарисового характеру «Козак і Амазонка» [3, с. 3], в яких автор розповідає про весілля в Буенос-Айресі. Відбувся шлюб між Маркіяном Когутом, власником туристичного бюро «Блюр» в Торонто, і дочкою наддніпрянців Танею Ямнюк, яку назвав «амазонкою», і не тому, що живе в Аргентині, в місті Буенос-Айрес, а тому, що зуміла завоювати серце сорокарічного холостяка. Автор вдається до позначення точної дати: 15 серпня 1972 р. він вилетів у Південну Америку, але спершу відвідав Бразилію, м. Ріо-де-Жанейро, де гостював у поетеси В. Вовк (Селянської). Письменник приємно згадує гостини, захоплено розповідає про творчі досягнення письменниці: *«Привіти з Канади, розмови про двотомну антологію української літератури в португальському перекладі, що лежить на столі в коректурних гранках... а тим часом уже й лоскоче ніздрі! Запах свіжого борщу. Які смачні наддніпрянські борщі (не дармувала в Києві!) готує ця привітна, ласкава поетка, дарма що з таким хижим псевдонімом Вовк, ця перекладачка української прози й поезії на португальську мову, ця професорка порівняльної літератури. Майже такі ж добрі, як із рук моєї дружини. Невисокого зросту, ця людина провадить велику місійну працю, гадаю, найбільшу українську працю на всю Південну Америку. Бразилійський*

*читач має вже п'ять книжок пера цієї невтомної популяризаторки нашого письменства» [3, с. 4].*

Яр Славутич відвідав міську книгозбірню, оглянув й українські видання, а також побував на виставці українських часописів, що її влаштував Микола Гец (чоловік О. Мак), де зібрано «перші українські видання у Бразилії, серед них – «Зоря», «Прапор», «Праця», «Український хлібороб», «Місіонар». Зі зворушенням оглянув я примірник рукописного часопису «Україна» – з тих часів, коли наші поселенці не мали поліграфічних засобів» [3, с. 6]. А далі – шлях на Аргентину, де гідом для нього був студент Микола Лівша, який одразу ж «взявся за пристосування мого початкового підручника української мови до навчання аргентинців. Незалежної вдачі, стоїть він серед амазонок – наче скеля серед загрозливих прибоїв чи пак прихлюпів (як у нашого патріярха Л. Ромена) – і не піддається ніяким чарам, ніякій підступній силі ласкавих обіймів, зате дуже радо показує туристам-українцям столицю Аргентини, яку він знає не гірше від найскладніших математичних аксіом і теорем. Отож, п. Микольця став моїм досвідченим провідником. Перш за все, ми відвідали пам'ятник Тарасові Шевченкові, визначний твір українського мистецтва, що його вплив у високому надхненні славний канадець Молодожанин, який, до речі, створив бюст М. Лисенка для Ювілейної авдиторії в Едмонтоні. Велично стоїть наш Тарас у розлогому парку побізу Вашингтона, якого він так і не діждався за свого земного життя, але з яким зустрівся в Аргентині. Стоїть не менш велично, ніж у місті Вашингтоні інший твір Молодожанина чи у Вінніпезі Дараганів шедевр, чи в Палермо поблизу Торонта «колективний» Тарас. Може й краще для нас, українців, що аргентинський Шевченко значно ліпший за пам'ятник першому президентові Сполучених Держав (не стейтів!) Америки, що випрямився поряд – неоригінальний, майже банальний» [3, с. 8–9]. Яр Славутич вдало наголошує тут на патріотичному почутті:

українська культура значно досконаліша від чужинецької. Тут спрацював синдром дихотомії «своє – чуже» у просторі суб'єкт-об'єктних співставлень. Про перебування в Аргентині письменника і про його літературний вечір часопис «Наш клич» 21 вересня 1972 р. подав інформацію, в якій Яр Славутич добачив неточність, отож: *«Треба лише виправити фактичну помилку: захистив я дисертацію-про творчість М. Ореста, а не Г. Сковороди»* [3, с. 10].

Відомо, що після українського весілля в Буенос-Айресі Яр Славутич відбув до Мексики. Про це він скаже: *«У Мексиці потрапив на концерт Ленінградського мюзик-холу, в колективі якого працював виходець з України: співак Валентин Баглаєнко, якого чарівний голос полонив мене ще раніше піснею «Летять, ніби чайки», говорив зі мною поправною українською мовою... Та й один із виконавців ансамблю сказав мені приблизно таке: «Я вже сім років у Ленінграді – на Україну повертатись ніззя». Останнє слово прозвучало в його устах не то з жалем, не то з навмисним сарказмом, як мені здалося, не випадково в різновиді мовного суржикю. Подумавши, він додав: «А рідну мову ми зберігаємо, здається, краще, ніж ви в Канаді, де я також бував». Я був гордий за цього молодика, не знаючи й не питаючи його імени та прізвища»* [3, с. 15–16].

У мемуарному творі Яр Славутич порушив кілька тем: дотримання українцями народних звичаїв і традицій (весілля, гастрономія, кулінарія), збереження української культури та її пропаганди серед чужинців, захист української мови – осердя національної ідентичності. Перебуваючи у Мексиці, мав розмову з уродженцем Криму, естрадним артистом В. Баглаєнком (1934–1991) та його колегою і зрозумів, що в Радянському Союзі українська мова була затиснута, наче в лещата, не мала такого широкого застосування як «общепонятна» російська мова. Недаремно ж автор спогадів наводить приклад студента М. Лівши, який заходився вивчати українську мову з аргентинцями за його підручником, у такий спосіб

наголошуючи на збереженні рідної мови поза межами України.

Отже, працюючи в жанрі спогадової прози, яку віднесено до прози nonfiction, Яр Славутич не був позбавлений суб'єктивності викладу матеріалу, фрагментарності нарації. Важливим тут є те, що спогадові твори увиразнюють образ автора, розкривають сприйняття ним життя, усвідомлення його сенсу, формування ідентичності. Мемуарна проза Яра Славутича репрезентує українських персонажів переважно у просторі чужини, ностальгії за рідним краєм, за Україною. Вона є безцінною складовою культурно-історичної спадщини українського народу.

### Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка Центр, 2012. 440 с.

2. Черкашина Т. Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова, структурна та ідейно-художня еволюція : автореф. дис ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2015. 36 с.

3. Яр Славутич. Козак і Амазонка (З подорожі по Південній Америці). Едмонтон : Славута, 1973. 16 с.

**Яроцька Ірина** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська література ХХ – початку ХХІ століття.



## УКРАЇНА ЯК СИМВОЛ-ДОМІНАНТА У НЕОРОМАНТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

Василь Симоненко був справжнім патріотом своєї, неіснуючої тоді держави України, підтвердженням цього є весь його невеликий творчий доробок (найвідомішими українцям зі школи є поетичні твори, такі, зокрема, як «Жорна», «Піч», «Баба Онися», «Русь», «Дід умер», «Україно, п'ю твої зіниці», «Лебеді материнства», «Берег чекання» та інше). Про себе поет-публіцист і журналіст завжди говорив так: «Я – українець. Оце і вся моя автобіографія» [2]. Діалог із Україною, із українським народом, поставленим у підневільні та злиденні умови життя, звернення до славного минулого українців – це міцна основа майже всієї його громадянської поезії, саме вона довгий час привертала увагу читачів, хоч зараз стала менш цікавою.

**Актуальність** статті полягає у спробі визначення місця образу України в ліричних творах і в публіцистичній поезії Василя Симоненка.

**Мета** статті – проаналізувати пафос творчого доробку шістдесятника, відлигівця Василя Симоненка, охарактеризувавши окремі образи-символи в його поезіях.

Василь Симоненко – знакова постать другої половини ХХ століття – і то не тільки в розрізі мистецькому, літературному, а й у контексті суспільному, оскільки його поезія перейнята таким потужним громадянським пафосом, що його могли почути не тільки друзі-відлигівці та вороги-режимівці, а й звичайні українці (у цьому контексті варто лише нагадати такі поетичні твори: «Лебеді материнства», «Ти знаєш, що ти людина», «Дід умер») [5, с. 12].

Євген Сверстюк якось наголосив, що Василь Симоненко належить до тих людей, чії біографії треба вивчати як частку історії України [5, с. 4]. Поезії В. Симоненка сприймається як символ правди художнього слова, незрадлива синівська любов до Вітчизни (еталонною тут є, на наше переконання, багато риторично поезія «Земле рідна! Мозок мій світліс...»):

*... я живу тобою і для тебе,  
Вийшов з тебе, в тебе перейду,  
Під твоїм високочолим небом  
Гартував я душу молоду [1].*

Окремі твори нагадують зізнання поета в коханні своїй рідній, мудрій Україні. В Україні ніколи не забували Василя Симоненка, читач ставився до нього з любов'ю. Його поезія справді полум'яна, спонукальна завдяки своїй риторичності, вона весь час пробуджувала сумління, кликала на боротьбу проти брехні, підлості, зрадництва, лакейства; усе це послугувало аргументом для вивчення творчості шістдесятника у контексті історії, права, різних видів мистецтва в школі. За інвективні вірші, за розслідування трагедії в Биківнянському лісі Василя Симоненка, як і художницю Аллу Горську, карали навіть після смерті – ігноруванням, фальсифікаціями, забуттям.

Василь Симоненко прожив лише 28 років, загинувши від репресивних дій тоталітарної системи, як і чимало інших авторів; тобто для літературної творчості було менше десяти років. Олесь Гончар назвав Василя Симоненка «витязем молоді української поезії» [5, с. 306]. Про себе поет написав так: «Щось у мене було від діда Шевченка і від прадіда Сквороди» [3].

Хрестоматійна патріотична поезія «Україно, п'ю твої зіниці...» написана у формі монологу ліричного героя, зверненого до матері-України. Василь Симоненко звертається до України як до рідної неньки, його синівська розмова щира й задушевна. У ній відчуваються Шевченкові традиції:

*Україно! Ти моя молитва.  
Ти моя розпука вікова...  
Гримонить над світом люта битва  
За твоє життя, твої права [1].*

У вирі буденної суєти, між тривогами й битвами «за твоє життя, твої права» («Україно, п'ю твої зіниці» [1]), ліричний герой стає неоромантичним, у ньому багато романтичного пафосу від Володимира Сосюри: він наче на хвилину зупинився, щоб звести подих, щоб подивитися в материнські очі, тобто в очі України також (нагадаємо тут, що Василя Симоненка виховали бабуся з дідусем, батьки матері), побачити все, що приховане в них тільки для єдиного сина; усе це не могло не відбитися в творчості. Бурхливе життя планети Землі, зображене фрагментарно, постійно перериває тихий монолог шукача, пілігрима, або ж це діалог сина-патріота і матері, матері України, тому в поезії багато різноманітних звертань: «Україно!», «мамо, горда і вродлива», «nene» («Україно, п'ю твої зіниці...»). Контрадикторні, протилежні інтонації знаходимо у звертанні до тих, хто заважає тій тихій, проникливій розмові:

*Ради тебе перли в душі сію,  
Ради тебе мислю і творю –  
Хай мовчать Америки й Росії,  
Коли я з тобою говорю [1].*

Наведемо тут приклад іншої гнівної риторики, за якою відразу впізнають публіцистику Василя Симоненка («Україно, п'ю твої зіниці...»):

*Одійдіте, недруги лукаві!  
Друзі, зачекайте на путі!  
Маю я святе синівське право  
З матір'ю побуть на самоті [1].*

Вияв високої, патетичної любові до України чи не найпотужніше звучить у сповідально-ораторійній поезії «Земле рідна! Мозок мій світліє...»:

*Земле рідна! Мозок мій світліє,*

*І душа ніжнішою стає,  
Як твої сподіванки і мрії  
У життя вливаються моє [1].*

Та найпопулярнішим серед читачів уже в добу СРСР стала Симоненкова колискова «Лебеді материнства», що сприймається в пісенному еквіваленті, як ліричний гімн (традиція таких творів надзвичайно потужна в українській культурі, що свідчить про її високий рівень):

*Припливайте до колиски, лебеді, як мрії,  
Опустіться, тихі зорі, синові під вії.*

*Темряву тривожили криками півні,  
Танцювали лебеді в хаті на стіні.*

*Лопотіли крилами і рожевим пір'ям,  
Лоскотали марево золотим сузір'ям [1].*

Мати і Батьківщина завжди ототожені в віршах шістдесятника з людиною жіночої статі – з дівчиною чи з жінкою, із мамою чи з бабусею. Поет застерігає й заповідає: що б не спіткало українця в житті, якщо б навіть довелося впасти на чужому полі (тобто в боротьбі, натяк на Другу світову війну – дуже багато українців загинуло саме з 1944 року, коли визволяли Європу, борючись у 53 арміях світу про гітлерівського режиму), то «*прийдуть з України верби і тополі...*» [1], а тому твір пронизує надважлива державотворча ідея:

*Можна все на світі вибирати, сину,  
Вибрати не можна тільки Батьківщину [1].*

Вільнодумний, експресивний козацький Василів дух, у чому не сумнівається його читач, бунтував проти наруги над кожною особистістю в СРСР, від репресивного свавілля більшовицьких можновладців. А тому він не втомлювався й не боявся опонувати режимові своєю відвертістю, звирявся в любові до України, що має надзвичайно багато смислових повторів («Україно, п'ю твої зіниці»):

*Україно! Ти – моя молитва,*

*Ти моя розпука вікова...  
Гримотить над світом люта битва  
За твоє життя, твої права [4].*

Підозріле ставлення тоталітарної влади СРСР до Василя Симоненка спричинене не тільки його чесною громадянською позицією та сміливими трибунними віршами. На це вплинув і той факт, що твори поета побачили світ на Заході, у Європі, а саме в мюнхенській «Сучасності» було опубліковано щоденникові «Окрайці думок» та недруковані в Україні вірші [5, с. 9].

Любов до окупованої режимом Вітчизни знайшла своє відображення в багатьох поезіях Василя Симоненка, під впливом боротьби й любові він створив шедевр української та європейської поезії, колискову «Лебеді материнства», адже твір можна читати людям будь-якого віку, він наповнений казкотворчістю, материнством і патріотизмом. Це, без перебільшення, гімн незрадливій материнській любові та синівській відданості, а також безмежній вірності Батьківщині. На думку молодого автора, є величини – духовні, незмінні, вічні, серед них найперші – Батьківщина й мати, вибирати або зрікатися яких – великий гріх.

Те, що за формою твір є колисковою, видно відразу, це з перших рядків – домінують тут казка й мудре та щире напучування матері малесенькому синові. Композиційно твір розгортається у сплетінні кількох взаємопов'язаних мотивів. Спочатку це мотив казкового дивосвіту, яким огорнена дитина завдяки великим старанням одного з батьків – матері.

Автор добре розумів, що турбота материнська і ніжність, а також батьківська опіка – то найперші підвалини щасливого дитинства, яке справді неможливо уявити без казки й пісні народної, без колискової, без загадки, без забавлянки, ці ознаки вбачаємо у творі. У духовному світі радянських українців вони продовжували відігравати надважливу виховну роль. А мотив казкового дивосвіту

Василь Симоненко вмiло пов'язав iз образом рiдноi хати, що сповнений «материнської доброi ласки», твiр захоплює вiд початку чарiвним танцем незвичайних рожевих лебедiв (вiдблиск вечiрного сонця на стiнi) i фантазмагоричними сивими очима казки [2].

Для втiлення свого задуму Василь Симоненко обрав такий легкий вид строфи, як двовiрш, це давало йому змогу висловлювати глибокi фiлософськi думки стисло, емко, сконцентровано й афористично. Поезiя завершується рядками, що стали крилатими:

*Можна все на свiтi вибирати, сину.*

*Вибрати не можна тiльки Батькiвщину* [1].

Для глобального, планетарного вiдображення рiдного краю в лiрицi поета-шiстдесятника щедро використано прийом персонiфiкацiї, що засвiдчує опосередковано рефлексiю образiв у архетипному смислi «Великої матерi». Так у поезiї Василя Симоненка лiричний герой гостро вiдчуває межову вдячнiсть рiднiй землi як простiй жiнцi-працiвницi («Спасибi»):

*Я вклонюся землi i скажу їй:*

*– Спасибi,*

*що менi ти прослалася, тепла, до нiг... [1].*

Подiбне простежуємо й далi: «Будь безсмертна в своїх трудiвничих лiтах» (поезiя «Спасибi» зi збiрки «Тиша i грiм»). Захоплення рiдною землею вiчне, як «дiвчам» у «кiсниках барвистих iз райдуг веселих / з бiлим бантиком чистих, замрiяних хмар» [1], «найгенiальнiшою з породiль» (поезiя «Крик ХХ вiку» зi збiрки «Земне тяжiння», [1]); автор пiдкреслював щоразу жiночу сутнiсть України. Таке ставлення до землi лiричного героя вiршiв Василя Симоненка вичерпно вмотивовує його поетичну нiжнiсть i до неї, та до її природи: «*Легко нiжнiсть мою голубину збагнути*» (поезiя «Спасибi») [5, с. 2].

Дмитро Павличко свого часу писав про поета: «Вiн мало жив, немов лiтак, що ховається за обрiєм швидше, нiж доб'ється до нашого слуху шум його двигунiв. Василь

Симоненко зник за пругом життя скоріше, ніж долинув до нас могутній гук його серця, зарядженого тривогою двадцятого віку і любов'ю до української землі» [5, с. 16].

«...Василь Симоненко писав просто і чесно, він тільки виписувався, тільки починався. Йому, відірваному від столиці і її новацій, було найтяжче. Симоненкові судився найдовший шлях у поезію і – на пекучий сум – найкоротше життя», – таким глибоким переживанням наситила свої спогади про досліджуваного автора Ірина Жиленко на сторінках «Homo feriens» [5, с. 11].

Отже, патріотизм шістдесятника Василя Симоненка не є штучним чи силуваним, він не показний, а природний, глибинний, зафіксований на генному рівні, загострений певною межовою ситуацією, що склалася тоді в підневільному суспільстві СРСР, тому в черговий раз усе це ставило мистця перед вибором: згинатися й далі перед нікчемною тоталітарною владою чи здобуватися на свободу. У своїх часто публіцистичних віршах Василь Симоненко звертався до України як до рідної матері, він учив читача безмірно поважати й ніжно любити землю роду й народу. У його творах ліричний герой веде чесний діалог із читачем, звертається до того, про кого пише, а найчастіше це його ліричні візаві: рідна земля й ненька або ж сили природи.

### Література

1. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.

2. Радченко В. Образ України у творчості Василя Симоненка і Василя Стуса. URL : <http://mij-kraj.com.ua/literaturoznavstvo-movoznavstvo-ta-folklor/obraz-ukrainy-u-tvorchosti-vasyliia>

3. Симоненко В. Абетковий покажчик творів. URL : <http://poetyka.uazone.net/symonenko/>

4. Симоненко В. Ти знаєш, що ти – людина? Вірші, сонети, поеми, казки, байки. Київ, 2005. 269 с.

5. Тарнашинська Л. Василь Симоненко : «Україно, ми моя молитва». Київ, 2007. 120 с.

6. Шаф О. Лірика Т. Мельничука та Василя Симоненка : світоглядно-естетичні паралелі в контексті шістдесятництва // Літературознавство. 2011. С. 304–307.

**Дубіцька Наталія** – студентка 4 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія другої половини ХХ століття, поезія шістдесятників.

*Тетяна Соколовська*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ЧОРНОБИЛЬСЬКА ТРАГЕДІЯ В ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО**

**Актуальність** дослідження полягає у вивченні Чорнобильської трагедії в творчості Ліни Костенко, що залишаються недостатньо вивченими. У багатьох українських та зарубіжних письменників є твори присвячені Чорнобильській трагедії. Цим самим, вони не приховують і не замовчують правди, тому що прийдешні покоління мусять знати про жахливу катастрофу України і винести з неї урок, що відповідальність за майбутнє тільки в наших руках. Чорнобильська катастрофа хвилювала і Ліну Костенко. Відлуння цієї трагедії чути у творах поетеси, в її публіцистичних матеріалах, у повісті «Зона відчуження» (1996 р.) і навіть у документальному фільмі «Чорнобиль, тризна» (1993 р.).

**Метою** статті є виявлення особливостей трактування трагедії Чорнобиля в творчості Ліни Костенко, що



становить основу ліричного переживання поетеси. Чорнобильська трагедія настільки хвилює авторку, що навіть у творах на іншу тему виникають спогади про Чорнобиль, і на основі цього формуються думки і почуття поетеси.

У своїх творах Ліна Костенко не тільки висловлює свої почуття, переживання чи описує певні історичні події, вона ставить досить складні, але водночас важливі питання. І цим самим намагається знайти власну істину. Ліна Костенко писала і пише для України тільки правду. У своїх творах, публічних виступах про аварію на ЧАЕС вона хоче донести як все було насправді, адже більшість людей до цих пір не знають всієї правди. Починаючи з 1991 року вона їздить до Чорнобиля із постійними історико-культурологічними експедиціями, щоб допомогти зберегти ту історію, культуру українського Полісся. В своїх творах вона звертається до цієї болючої теми і розповідає про стан речей в покинутому українському краї.

Збірка поезії «Річка Геракліта» [1] Ліни Костенко була видана в Києві 2011 році. Упорядницею стала Оксана Пахльовська – донька Ліни Костенко. Композиційно збірка складається з чотирьох частин, що побудовані за календарним принципом (чотири пори року: «Осінні карнавали», «Сліпучий магній снігових пустель», «Весна підніме келихи тюльпанів» і «Що в нас було? Любов і літо»). Вся збірка пронизана пейзажною, любовною лірикою, що пробуджують почуття радості, спокою. Але на тлі цього Ліна Костенко не забуває минуле і вочевидь найпершою серед них є тема аварії на Чорнобильській АЕС. Поезії присвячені цій трагедії повертають нас в минуле, аби нагадати, що таке може статися зі всією Україною.

Перша поезія, яка розкриває тему аварії на ЧАЕС, – «Осіння піротехніка – тумани». Тут є символ життя, який розкривається через відношення матері та дитини:

*Чиєсь дитя подибало до мами,  
а мама десь на відстані сльози [1, с. 53].*

І небуття, що накрило Чорнобильську зону після аварії:

*У Зоні віє вітер небуття* [1, с. 53].

Наступна поезія в збірці «Чорнобиль-2». Вірш розгортає тему антиприродного, антилюдського ефекту Чорнобиля як явища. В системі образів твору згадані «хворі» ліси:

*Ліси хриплять застужено, як бронхи* [1, с. 115].

Відзначається також «гробова тиша» зони, що вказує на відсутність життя і розгортає тему смерті Чорноболя:

*У Зоні тиша. Тиша гробова* [1, с. 115].

У цій поезії інтерпретовано, що попри Чорнобильську трагедію природа ще живе. І образи «їжачка», «сови», «косулі» символізують те, що на цій території ще є життя:

*Там спить їжак. Їжак узимку лежень.*

*І ніч іде з ліхтариком сови.*

*Там мох скубе косулька ще не вбита* [1, с. 115].

Образ Чорнобиля у вірші «Чорнобиль-2» постає як втілення згубного зла, що руйнує природу:

*Йому не треба кленів і акацій,*

*ні голосів, ні мальви на тину.*

*Вже навіть ржавим залишком локацій*

*він може думати тільки про війну* [1, с. 115].

Образ «фантома» символізує смерть, яку ніхто не жде, також показано образ сел до яких прийшла смерть:

*Але, ліси розсунувши плечима,*

*Фантом іде, куди його не ждуть.*

*І тільки села мертвими очима*

*Його у далеч тоскно проведуть* [1, с. 115].

У «Чорнобиль-2» Ліна Костенко співвідносить природу і цивілізацію, вона протиставляє красу природи згубній силі цивілізації. У поетичному світі Ліни Костенко, який надзвичайно багатий і різноманітний думками,

почуттями, образами, трагедія Чорнобиля часто відлунює навіть тоді, коли вірші прямо не розвивають цю тему. Так, наприклад, у вірші «Прийшов у місто дуже гарний лось» [1, с. 208] детально відтворюється образ тварини, яку люди сприймають і як ліричний об'єкт, і як прекрасну істоту природи, близьку людині:

*А що такого? Лосі нам рідня.*

*Креснув рогами – як трамвайні дуги* [1, с. 208].

Фінальний рядок несподівано апелює до теми Чорнобиля:

*Він, може, йшов до мене навмання –*

*з моїх лісів, з чорнобильської туги* [1, с. 208].

Збірка поезій «Мадонна перехресть» [2] Ліни Костенко вийшла в Києві у 2011 році. В ній надруковано нові і раніше не публіковані поезії різних років, авторка і далі розробляє той тематично-проблемний блок, що окреслився у попередній збірці «Річка Геракліта». Це, крім пейзажної, філософської і любовної лірики, також екологічна проблематика (лісові пожежі, зникнення цілих видів тварин чи забруднення океанів) і тема Чорнобиля (додано вже й рефлексії над нещодавною трагедією Фукусіми).

Збірки «Річка Геракліта» та «Мадонна перехресть» схожі між собою тим, що в них присутні описи природи Чорнобильського краю до аварії та після неї. Мотив байдужості людей до природи наскрізний у цих збірках. Але в них є і відмінне. Якщо у віршах, вміщених в «Річці Геракліта», переважає атмосфера, яка зберігається в Чорнобилі вже довгий час, то у «Мадонні перехресть», окрім цього, наявні заклики берегти природу, не бути байдужим до неї та не повторювати помилок минулого.

У поезії «Жаби ганяють ряску над нуклідами» [2, с. 63] поетеса запитує:

*О земле моя, земле, кому ти дорога?*

*Світ славен був Платонами,  
Світ славен був Евклідами,  
тепер все всім до лампочки,  
до фені, до фіга [2, с. 63].*

Цими словами Ліна Костенко інтерпретує, що не знає, що буде далі зі світом, вона боїться, що люди не схаменуться і стан погіршитися, хоча здавалося б, що гірше вже нема куди.

Останніми рядками поетеса підсумовує та дає змогу замислитися, що кожен з нас винен в тому, що зараз відбувається і що кожен може змінити ситуацію:

*Отак все далі й піде, настояне на злі?  
А часом вже і думаєш, – а може, люди віруси,  
от просто собі віруси на цій живій Землі*

[2, с. 63]?!]

Більшість поезій Ліни Костенко мають мотив самотності. Особливо це видно в одному з її віршів. Рядки цієї поезії наповнені смутком, адже зараз в цьому краю немає нічого, крім горя і страждання. Але тут є спогади, що залишилися від минулого щасливого життя:

*Не половіють в полі колоски.  
Не ходять люди. М'ячики не скачуть.  
В Чорнобиль повертаються казки.  
Самі себе розказують і плачуть [2, с. 60].*

Рядки цієї поезії наповнені смутком, адже зараз в цьому краю немає нічого, крім горя і страждання. Але тут є спогади, що залишилися від минулого щасливого життя.

У збірці «Мадонна перехресть» чорнобильські мотиви посідають головне місце серед інших мотивів, бо перегукуються з мотивами самотності, минулого, пам'яті, що сприяють більш повному їх розумінню. Ліна Костенко не просто описує природу чорнобильського краю, ту атмосферу, вона закликає кожну людину берегти природу, щоб не зруйнувати її ще більше, адже тоді ми знову почуємо той «дзвін» [2, с. 101].

Отже, проаналізувавши поезію Ліни Костенко, можемо зробити висновок про те, що поетеса зробила величезний внесок в нашу Україну. Усі вірші, які можна розглядати як чорнобильський цикл, пронизані творчою індивідуальністю Ліни Костенко, її вмінням спиратися на традиції, змінювати і збагачувати їх. Звертаючись до традицій класичної пейзажної лірики, де домінує краса і гармонія природи, подана очима спостерігача, який милується нею, поетеса модифікує поетику цього жанру, реалізуючи тему трагічної дисгармонії природи, її руйнування через аварію на Чорнобильській АЕС.

### Література

1. Костенко Л. Річка Геракліта / упоряд. та передм. О. Пахльовської. 2-е вид. Київ : Либідь, 2016. 288 с.
2. Костенко Л. Мадонна перехресть. Київ : Либідь, 2012. 112 с.
3. Костенко Л. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 559 с.
4. Кузьмич-Походенко А. Проблема Чорнобиля у публіцистиці Ліни Костенко // Молодий вчений. 2015. № 12 (27). Частина 4. С. 150–153.
5. Філат Т. Особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля в ліриці Ліни Костенко (стаття друга). URL : <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjC5bmRIITpAhWP16QKHb2bClcQFjAAegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fpsl.onu.edu.ua%2Farticle%2Fdownload%2F146423%2F151060&usg=AOvVawluoU8DVYReFdIh6YcmE4Wi>
6. Філат Т. Особливості художнього трактування трагедії Чорнобиля в ліриці Ліни Костенко (стаття перша). URL : <http://repo.dma.dp.ua/4235/2/Лина%20Костенко%20-Одесса%201.pdf>

**Соколовська Тетяна** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська поезія кінця ХХ – початку ХХІ століть.

*Софія Пуздерко*

*Наук. керівн. – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ЕКОЛОГІЧНІ РЕГІСТРИ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО**

**Актуальність** теми полягає в тому, що на сьогоднішній день світова спільнота не на жарт стурбована такими екологічними проблемами, як зміна клімату, поява озонових дірок, забруднення атмосфери та водного середовища, виснаження та забруднення ґрунтів, вирубка лісів, знищення здатності природного середовища до самоочистки та самовідновлення тощо. Не винятком є і Україна, яку деякі науковці називають зоною екологічного лиха. На тлі цих проблем і виникла необхідність у створенні та запровадженні такого механізму управління діяльністю суб'єкта господарювання, який буде контролювати та максимально знижувати вірогідність забруднення навколишнього середовища викидами людської діяльності та підвищуватиме довіру іноземних країн та компаній до вітчизняного виробника, що в свою чергу, сприятиме підвищенню конкурентоздатності української продукції.

Ліна Костенко – одна з найбільш яскравих постатей української літератури ХХ століття. Глибина поетичного слова Ліни Костенко зумовлена великим духовним потенціалом її творчої особистості, адже мистецтво для неї – не форма вираження думок і почувань, а стан душі, світовідчуття. У творах Ліни Костенко природа виступає у всій своїй величі в кожному пору року. Кожний вірш, з якого

постає дивосвіт природи, впливає на нашу екологічну свідомість. Бажання захищати природу приходять до тих, хто відчуває її красу. Проте у Ліни Костенко кілька поезій присвячено суто екологічній проблемі. Одна з них, чи не найбільш вражаючих поезій – «Ще назва є, а річки вже немає».

Не секрет, що у доробку Ліни Костенко це одна з найвагоміших тем. З кожним віршем розумієш силу єднання людини з природою, залежність наших почуттів від сезонів, погоди, природних змін навколо. Через тему природи у віршах передано неймовірний діапазон інших тем: любові та кохання, натхнення, енергії та відпочинку, дитячих спогадів, філософських роздумів, патріотизму та історичної пам'яті, та багатьох інших.

Уже багато написано і сказано про втрату сучасною людиною гармонійного співіснування з природою. Поезії Ліни Костенко з екологічної тематики змушують кожного українця проїнятися тривогою за долю рідної природи. природа – це не просто степ, трава, річка, ліс, сосни, туман, дощ і вітер, а дарований Богом дивосвіт, у якому людина знаходить красу, спокій, черпає сили. Та маючи цей життєпростір, людина повинна пам'ятати, що не можна поспоживацькому ставитися до природи, слід увесь час дбати про її відновлення, бо й сама людина – її невід'ємна частка.

*Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить.  
Бляшаний звук води, веселих крапель кроки.  
Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,  
і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!  
А це уже віки. Ніхто уже й не зна,  
в туманностях душі чи, може, Андромеди –  
я в мантіях дощу, прозора, як скляна,  
приходжу до живих, і згадую про мертвих.  
Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю.  
Він добре вам зіграв колись мою присутність.  
Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.  
І, може, це і є моя найвища сутність [4, с. 57].*

У довкіллі все живе своїм неповторним життям, яке ніхто, хоч би тобі й цар природи, не має права перервати. У спілкуванні з травами й деревами, птахами й небом, сонцем і вітром лірична героїня відкритіша й органічніше, ніж у розмові з людьми. Тільки на одинці з природою можна до кінця бути самим собою, нікого не боятися, не лицемірити, не шукати компромісів.

Часто в пейзажній ліриці Ліни Костенко ідейною домінантою стає філософський мотив: осінь у природі – це підсумок життя, коли час пожинати плоди свого труду, озирнутися й оцінити пройдений шлях: *«Оце і є усі мої права. / Уже й зникає сонце за горбами – / сад шепотів пошерхлими губами / якісь прощальні золоті слова...»*.

Поезію Ліни Костенко в пантеїстичному аспекті осмислення досліджували В. Брюховецький, Т. Салига, М. Ільницький, Г. Клочек, О. Ковалевський та інші. Природний світ – пантеїстично всюдисущий, сповнений чистоти і таємничості, у спілкуванні з ним душа відновлює втрачені зв'язки з Творцем, пізнає істину буття, виходить за межі буденності, розчиняється в макрокосмі.

Натурфілософська проблематика знайшла своє високохудожнє втілення в багатьох віршах Ліни Костенко. У них простежуються основні філософські опозиції: людина і природа, життя і смерть, гармонія і дисгармонія, особистість і всезагальні закони буття, які набувають субстанційного значення. У натурфілософських поезіях Ліни Костенко поєднано два метажанри: філософський та феноменологічний.

Варто зазначити, що Л. Костенко має дар перейматися долею окремої маленької людини й народу як спільноти з усталеними традиціями і, переплавивши ці почуття в слова, передати своє душевне потрясіння читачеві, збуджуючи його увагу й спонукаючи до мислення. У художніх творах поетеси є мотиви, що містять архетип Дому, який оприявлений як споконвічний потяг людського серця за батьківським домом. Поезія «Українське



альфреско», на наш погляд, створена як об'ємна картина про автентичний дім-буття українця. Уже в назві вірша авторка вказує на стиль виконання цього твору в давній техніці настінного живопису – альфреско, що полягає в нанесенні водяної фарби на вологу штукатурку. Проте в умілих руках майстриня тримає не пензлик та палітру, а гостре перо та багатобарвне образне слово, за допомогою яких вона плавно відтворює фрагмент із життя літньої подружньої пари. У збірці «Мадонна перехресть» поезія «Мені снилась бабуся. Що вона ще жива» знаходимо низку архетипних символів: хата, дорога, дід, баба, вишні, лелека тощо, – які занурюють уяву читача в ідилічний мальовничий простір споконвічного буття українця. Хата – ось символ дому, з яким пов'язані предковічні мрії українця про добробут сім'ї та уявлення про сенс життя. Дід і баба – це постійні атрибути щасливого подружнього життя.

Авторський концепт «природа» має складну структуру, оскільки формується з інших концептів, які об'єднують у собі образи різного ступеня узагальнення. Зокрема, серед складових аналізованого концепту виділяємо концепти стихій, пір року, дерева, квітки, явищ природи тощо. У свою чергу, концепт дерево включає образи власне дерева, дуба, берези, верби, горобини та інші; концепт квітки реалізується через образи троянди, бузку, бульдонежу; сукупний концепт явищ природи представлений образами дощу, вітру, снігу, туману, інею, морозу; смислову єдність утворюють складові концептів пір року (зима, весна, літо, осінь) та основних космічних стихій (земля, небо, вода). Кожен із складових названих концептів утворює коло смислових інтерпретацій. Концепти природних стихій, окрім семантичних інтерпретацій, представлених лексемами земля, небо, вода, реалізуються через коло образів, зокрема земля – через образи степу, поля, гори, скелі; небо – через образи сонця, місяця, зір; вода – через образи річки, озера, океану, моря. Подекуди конкретні образи є складовими кількох концептів, що

утворюють концепт «природа». Так, образ дощу водночас входить у концепти «явища природи», «вода», «небо»; образ хмар – у «явища природи» і «небо» та ін. Уважаємо, що в таких випадках належність образів до концептів варто визначати відповідно до їхнього значення, враховуючи при цьому семантичні відтінки [1, с. 20].

Цікаво, що природа в Ліни Костенко є семантично важливою навіть у зразках пейзажної лірики, оскільки картина природи зумовлює досягнення важливої істини, призводить до просвітленого самозаглиблення. Подекуди природа є тлом для вираження семантики інших образів та осмислення інших концептів.

Визначною рисою аналізованого концепту у поезії Ліни Костенко є його поєднання з музичним началом й образотворчим мистецтвом, адже «природа для поетеси звучить, вона сповнена свого особливого музичного ритму.

Ліна Костенко та природа має велике коло асоціацій до яких входять авторські бачення якими концепт обростає в поетичному світі. Природа виступає у функції універсального метафоризатора і як один із елементів концептуального каркасу визначає шляхи та способи інтерпретації світу поетесою [2, с. 251].

У поезіях Ліни Костенко поєднуються твори, де домінує тема гармонії людини і природи, з віршами, які акцентують руйнівний аспект співвідношення природи і суспільства. Поетесу глибоко хвилює проблема взаємостосунків між природою і людиною, яка нехтує гармонією, руйнує довкілля в корисливих цілях. Провідною в усіх поезіях Ліни Костенко є думка про те, що гармонія між людиною (дитям природи) та природою (Божим творінням) відповідає законам Всесвіту. І коли порушуються ці закони, на суспільство чекають руйнація, духовна деградація та повне вимирання. Саме тому найпопулярніша поетеса України, духовний символ нації стверджує своєю творчістю необхідність постійної роботи

для розвитку гармонічних взаємостосунків між людиною і природою.

### Література

1. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии : Высш. школа, 1990. 303 с.
2. Клочек Г. Ліна Костенко : навчальний посібник-хрестоматія. Кіровоград : Степова Еллада, 1999. 320 с.
3. Природа, пейзажі у віршах Ліни Костенко.  
URL : <http://ukrlitra.com/tvory/tvory-ukrainskoiu/102-pryroda-peizazhy-u-virshakh-liny-kostenko-tvir-analiz>
4. Ставицька Л. Серцем вистраждане слово // Мовознавство. 1990. № 6. С. 23–29.

**Пуздерко Софія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** поезія Ліни Костенко.

*Марія Сієнко*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

### **МОДЕРНІСТСЬКА ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ: ВІД БОРОТЬБИ ЗА УНР ДО СПРОТИВУ НАЦИЗМУ**

У Центральному державному архіві зарубіжної україніки зберігається низка періодичних українських закордонних видань ХХ ст., на сторінках яких представлено поетичну творчість українських емігрантів (як професійних, так й аматорів) розмежовану на періоди, які передусім

зумовлені історичними подіями двох світових воєн [6]. Модерністська поезія цих періодів засвідчує незламність духу творчості, якому перебування за межами Батьківщини не стає на заваді боротьби та праці за її розвиток, зміцнення, незалежність. На особливу увагу заслуговує історик і дослідник української еміграції Симон Наріжний, який у своїй праці зазначає: «Українська політична еміграція стара, як стара наша історія» [5, с. 9] – звідси цілком очевидним стає значення проведення даного аналізу емігрантської творчості I половини ХХ століття для подальшого структурування і досліджень.

**Актуальність** дослідження. Проблема (вимушеного чи добровільного) виїзду української інтелігенції закордон ніколи не переставала бути однією із найсуттєвіших. З огляду на стан вітчизняної літератури і культури, попередніх досліджень в цілому, усе розмаїття письменників емігрантів неможливо втиснути у термін «емігрантська література». Кожен митець – є самотнім, тож і пише, і відчуває себе по-різному. Ціла плеяда письменників і поетів не з власної волі вимушені були жити на чужині, але вони завжди творили для України, зверталися до українського народу, боролися за незалежність пером. З початку ХХ століття відбулося чимало змін, але питання національної ідентичності українських емігрантів досі залишається актуальним для сучасної молоді української літератури.

Тема української модерністської поезії стала предметом дослідження багатьох науковців, серед яких: Тамара Гундорова [1], М. Ільницький [3], В. Мацько [4], Соломія Павличко [7], Галина Сварник [8], Марко Роберт Стех [9], Ю. Шерех [11] та інші. Проте аналізуючи джерельну базу помічаємо нестачу більш сучасних розвідок з теми дослідження.

**Завдання** – проаналізувати попередні праці науковців, дослідити передумови творчості та поглибити аналіз модерністської емігрантської поезії I половини

XX століття, беручи початок від боротьби за УНР і закінчуючи спротиву нацизму.

У першій половині XX ст. українська еміграція була спричинена діяльністю Революційної Української Партії [5, с. 10], створенням Українського Інформаційного Комітету [5, с. 11] та Першою світовою війною – через яку «на еміграції опинилися майже всі найвидатніші діячі австрійської України» [5, с. 12]. Перша хвиля української еміграції на межі XIX–XX ст. уважається трудовою, тож вона представлена скромними літературними набутками, що з'явилися переважно в США й Канаді. Зокрема, це жанр заробітчанських та емігрантських народних пісень, які дійшли до нас у збірниках Володимира Гнатюка, Філарета Колесси та інших фольклористів. Тому цілком очевидним стає той факт, що найвидатнішими представниками України закордоном стали переважно колишні учасники національно-визвольних змагань – друга хвиля української еміграції.

Перші літературні угруповання українців з'явилися у середині 1920-х років у Європі – у Чехословаччині та Польщі. Це, передусім, так звана «Празька школа» чи «празька група» під якою розуміють «частину української поезії, яка розвивалась в умовах української еміграції 20-30х рр. цього століття» [3, с. 55.]. До представників якої належали поети Олесь Бабій, Юрій Дараган (на думку М. Ільницького – перший поет [3]), Іван Ірлявський, Юрій Клен, Юрій Липа (споріднений за іншою ознакою, адже ніколи у Празі не жив [8, с. 87]), Наталія Ливицька-Холодна, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Леонід Мосендз (як продовжувач традиції київського неокласицизму [8, с. 88]), Олег Ольжич, Олекса Стефанович, Олена Теліга та ін.

На особливу увагу заслуговує цитата Ю. Шереха: «Те, що поети «празької школи в період між двома світовими війнами жили й творили – всі роки або частину їх – у Празі, звичайно, обставина зовнішня. Стилістично відмінності між ними дуже великі. Липа не писав як Теліга,

Теліга була радикально відмінна від Олекси Стефановича або Євгена Маланюка. Спільними були хіба відразу до побутово-народницьких традицій – риса радше негативна – та ще піклування про формальну виточеність вірша – при дуже широкому діапазоні в виборі самих форм, від близьких до неокласики в Олега Ольжича, через бароккові Юрія Липи до пунктирно-фольклорних в Оксани Лятуринської, з тим, одначе, що мало не завжди були присутні елементи стилізації» [11, с. 446].

Це підтверджує думку про те, що письменники «Празької школи» хоч існували і творили разом зі спільною метою (для України), залишалися самобутніми та відрізнялися певними творчими ідеологіями, стилями й використаними прийомами. На протигагу цьому, деякі науковці запевняють, що (до прикладу) сьогоднішня поезія «шестидесятників» містить у собі елементи «празької школи»: широке використання нерівних рим, технічне модернізування цілої серії символів-образів, невіпопадливе творення неологізмів, накопичування рідкісної лексики, і т. д. [8, с. 90].

Основу «Празької школи» складали колишні вояки армії УНР, інтерновані в табори, зокрема на території Польщі. Пізніше більшість українців-емігрантів переїхали до Чехословаччини, де в Празі діяли Український вільний університет [5, с. 113], Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова [4, с. 172], Українська академія пластичного мистецтва «Студія» [5, с. 193], Історико-філологічне товариство, Українське правниче товариство, у Подєбрадах – Українська господарська академія. Зокрема, у цих закладах навчалися Євген Маланюк, Наталія Лівицька-Холодна, Юрій Дараган, Олена Теліга, Олег Ольжич, Оксана Лятуринська та ін. Досліджуючи їхню літературну традицію, науковець І. Фізер зазначає про їхнє свідоме використання української літературної спадщини у творах: «Їхні вірші пронизані поетичними шаблями, метафорами, ритмічними формами з Слова о полку

Ігоревім, козацьких дум, з віршів українського барокко. Вони свідомо орієнтуються на творчість Шевченка, Сковороди, Гоголя» [10, с. 19].

«Пражани» не мали ні статуту, ні програми, дехто з них заперечували існування угруповання [8, с. 87], тим не менш, їхня поезія характеризувалася спільністю концептуальних настанов, яскравим історіофізмом та націєтворчим пафосом. Зокрема Юрій Шерех твердить, що спільними для пражан була, не стилістика, а риси світогляду, віри, ідеології [11, с. 447].

Тобто історіософія у справжнє ті ціннісно-сміслові засади «Празької школи», які пов'язані з героїзмом, патріотизмом та національною традицією. Українські емігранти проголошували націю основною «персоною», «особистістю» історії, тому саме вона прочитується чи художньо вибудовується ними в площині національного буття як єдиного дійсного простору існування, а метод контрастування й порівнювання, на думку І. Фізера, міг би довести правильність теорії єдиного потоку, оскільки українська нація, як і інші, має свою мистецьку традицію [10, с. 19], яка, вкрадається в мовну тканину мистецького твору за допомогою таких ідіоматичних конструкцій та такого сполучення слів, що притаманне тільки одній національній літературі [8, с. 90]. Отже, це підтверджує нашу думку про свідоме використання та дотримання українськими емігрантами національних парадигм творчості в боротьбі за Батьківщину.

Поети «Празької школи» часто публікувалися у львівському «Літературно-Науковому Віснику», пізніше «Віснику», редагованому Дмитром Донцовим, що дало підстави вести мову про вплив ідеолога націоналізму на їхню творчість, хоча деякі з поетів-пражан заперечували цей вплив. Назважаючи на це, свої неповторної духової традиції шукали в історії, у фольклорі, і втілювали – в історії княжої доби – Олег Ольжич і Оксана Лятуринська, в козачо-барокковій – Юрій Липа, у своєрідній панепохальній

історіософії – Євген Маланюк [8, с. 91]. Зокрема, Юрій Шерех додає про Олега Ольжича: «У нього не тільки Україна переставала бути живою Україною, а українська людина – людиною, у нього майже зникав сам поет, перетворюючися на робота конспірації й організації, а в ідеалі й усі ставали «на сталь перекутими в огні», «брилами камінними» [11, с. 446].

Згодом частина українських літераторів знову повернулася до Польщі, де вони заснували з ініціативи Юрія Липи групу «Танк», яку Юрій Шерех оцінює як «бунт всередині імперії Донцова» [11, с. 446.] і що стала результатом полеміки з Дмитром Донцовим, а також конкуруючий журнал «Ми» Андрія Крижанівського (зі схожою проблематикою з літератури, культури, громадського життя, ініційований спільно з Євгеном Маланюком та Наталією Лівницькою-Холодною) [8, с. 90].

Найбільш активним було літературне життя українців, які опинилися в Німеччині та в Австрії. Серед них, зокрема, Іван Багряний, Михайло Орест, Улас Самчук, Юрій Шерех, Юрій Косач, Тодось Осьмачка та інші. Тут певний час перебували і представники другої хвилі еміграції: Євген Маланюк і Юрій Клен, які вже спільно з першою хвилею у вересні 1945 р. у місті Фюрт недалеко від Нюрнберга утворили Мистецький Український Рух (МУР), що діяв упродовж 1945-1948 рр. [10, с. 199-200] Члени МУРу ініціювали видання цілої низки часописів: «Арка», «Літаври», «МУР», «Літературно-науковий вісник» тощо. Ці видання були помітним проявом духовного життя українців в еміграції та ставали «місцем зустрічі» для літераторів і публіцистів із українським корінням.

Отже, модерністська поезія I половини ХХ століття вражає власним розмаїттям, яке супроводжується не однозначними думками дослідників та потребує детальнішого висвітлення. Кожен митець реалізувався в неповторному стилі, використовуючи власний підхід до тематики, ідеології, суті модерністської поезії, але



представники української інтелігенції об'єдналися навколо емігрантської націєтворчої ідеї – заради України.

### Література

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму «Часопис «Критика». Вид 2. Київ, 2009. 447 с.
2. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.
3. Ільницький М. Юрій Дараган – перший поет «Празької школи» // Вісник Міжнародної асоціації українців. Київ, 1993. Ч. 1. С. 55.
4. Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття : монографія. Хмельницький : ПП Дерепа І. Ж., 2009. 388 с.
5. Наріжний С. Українська еміграція. Прага, 1942. URL : <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/2648/file.pdf> с. 9
6. Ніколаєва Т. Українські письменники-емігранти // День. 2015. № 29. URL : <https://tsdazu.archives.gov.ua/archives/427>
7. Павличко С. Теорія літератури, Київ : Основи, 2002. 679 с.
8. Сварник Г. Чи існувала «Празька школа» української літератури? // Українські проблеми. Київ, 1995. Ч. 2. С. 87–97.
9. Стех М. Пастка «вітчизняного» стереотипу. «ЛітАкцент», 2010. URL : <http://artvertep.com/news/11959.html>
10. Фізер І. Вступна стаття // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. Том I / Упорядкували Б. Бойчук і Б. Рубчак // «Сучасність». Мюнхен, 1969. С. 19–20.

11. Шерех Ю. Стили сучасної української літератури на еміграції 1945. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології. Харків : Фоліо, 1998. Том 1. С. 161–195.

12. Шерех Ю. Третя сторожа. Київ, 1993. С. 446.

**Сіснюк Марія** – студентка 4 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** образ України в творчості українських емігрантів I половини ХХ століття.

*Ольга Грама*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В.І.*

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА**

Анатолій Дімаров в українську літературу прийшов доволі рано, але те, що він написав, пов'язано з історією його роду, батьків, держави, України загалом. Він зумів розповісти про наболіле крізь призму пережитого, але світогляд письменника не став від цього спотвореним чи людиноненависним. Уроки Анатолія Дімарова в дитячій та підлітковій літературі – це насамперед життєствердні уроки моралі, світлого чуття краси, енергії, навчання та любові до кожної деталі, яка оточує нас у житті. Про вибір тем для своїх творів письменник писав: *«Я брався за теми, офіційно майже заборонені, бо ж усі писали на виробничу тематику, а я – про сім'ю й виховання дітей»* [3, с. 13]. Радянщина наклала свій відбиток на авторів цієї епохи, однак А. Дімаров один з небагатьох, хто не піддався на ідейні провокації цензорів.

**Актуальність** статті пов'язана з потребою проаналізувати художні особливості дитячої прози Анатолія

Дімарова в контексті доби й осмислити її значимість для сучасного читача.

С. Іванюк слушно назвав літературу для дітей «унікальним документом, у якому, як у краплині води, відображаються прагнення тієї чи іншої епохи, домінантні тенденції суспільної свідомості» [2, с. 78]. На наш погляд, слід наголосити також на тому, що поняття «суспільна свідомість» навіть у тоталітарній державі не тотожне офіційній ідеології, воно охоплює й опозиційні настрої та тенденції, які так чи інакше відбиваються в літературі й інших видах мистецтва. В Україні 60–80-х років уже саме звернення до національних художніх форм було виявом певного дисидентства, оскільки суперечило офіційному ідеалові «єдиного радянського народу». Оцінювати сьогодні тогочасні повісті для дітей (як, до речі, будь-які тодішні твори) слід обережно і тактовно, постійно спираючись на аналіз конкретних текстів, проникаючи вглиб їхньої художньої структури, шукаючи приховані смисли. Поетологічний, а не соціологічний підхід має стати основним ключем до адекватного їх розуміння й визначення місця в історії літератури.

Такою візитівкою в дитячій творчості Анатолія Дімарова є повість «На коні й під конем» (1971). На перший погляд – це біографія маленького хлопчика Тольки, спочатку дошкolarика, згодом школяра, учня старшої школи, вояка радянської армії, який на власні очі побачив наступ фашистів на рідну землю. В легкій та доступній формі ми знайомимося з неймовірними і жвавими пригодами дитини, пізнаємо світ її інтересів, розваг, фізичної та розумової праці, рухову діяльність та допитливість, першу дитячу та юнацьку закоханість. На перший погляд, це один з мільйонів звичайних дітей доби розвинутого соціалізму. Але ця думка хибна. Перед нами не просто Толька, а сам Анатолій Дімаров, який описав власні життєві дитячі й дорослі пригоди, своє становлення, не приховуючи від читача нічого, не ідеалізуючи ні себе, ні

свого героя. «В кожному моєму творі є і прототипи, і конкретні події, і домисел, і те, що нашептано Богом» [4, с. 214]. Тому, на нашу думку, така щирість і є першим секретом успіху майстра слова.

Анатолій Дімаров – автор ліричної прози. Одним із перших кроків А. Дімарова до опанування ліричної поетики була його автобіографічна проза. У прозі 60-х років фігура оповідача прагне заповнити собою весь простір. Оповідь відбувається як ланцюг асоціацій, спогадів оповідача, навколо яких розгортаються певні епізоди життя. Принцип біографізму притаманний повісті «На коні й під конем», обумовив появу потужної особливості – народно-етичне начало. Очевидною є і документальність сюжету. Все це продукувало посилення у повісті ліричного, сповідального начала.

Про свою творчу лабораторію автор згадував: «Я весь час прагнув зробити із читача співавтора, щоб він теж побув у моїй шкурі й в деяких місцях навіть додумав сюжет» [3, с. 14]. Тому світ у дитячій прозі сприймається через дитячу емоційність, з її надто суб'єктивною і часом гіперболізованою оцінкою реалій. Так в історії «Біля ялинки» ми разом з Толькою та меншим братом Сергієм переживаємо радість від святкування Нового року, щире захоплення і миттєве розчарування від усвідомленого і пережитого конфлікту, коли їм захотілося поласувати сріблястим пряником з нижньої гілки ялинки, обернулося розчаруванням і усвідомленням своєї бідності: *«Коли Юрко втихомирився, його мати запропонувала нам знову погратися. Та мені вже було не до гри. Я раптом побачив свої та Сергійкові блаженські штаниці, і черевики, почищені сажею, і мамине простеньке плаття, порівняв усе те з парадним одягом Юрася, якого встиг зненавидіти, з розкішною сукнею його матері – мені стало так незатишно, як ще не було ніколи»* [1, с. 74]. Бажання голодної дитини можна зрозуміти, тому модель світу в творах про дитинство чіткіше передає авторський погляд,

при цьому сутність наближеності оповідача до героя допомагає гостріше відчутти плин часу.

Розповідаючи про дивовижні й веселі пригоди, автор володіє магією незримого виховного впливу. Він говорить про дитячу гру, але долучає історичний контекст. Так, в історії «Земляні млинці», діти під час голодомору залишалися дітьми, їм властиво розважатись. Коли вони гостювали у Ванька, взяли з собою дівчинку Ганнусю, *«вона була дуже худа, і тоненькі, як палички, ноги, здавалось, ось-ось не витримають, поламаються, лише великий живіт, віддуваючись наперед, задирав брудну сорочину»* [1, с. 31]. Діти в цей час думали тільки про їжу, тому грали в гостину зі смаколиками. Коли Ганнуся вхопила чорний земляний млинець і надкусила його, зрозуміла, що то земля, вона *«плакала так, що аж трусилося худеньке тільце, а обличчя її розпачливо кривилося»* [1, с. 31]. Тільки тоді діти усвідомили, що не кожна гра доречна.

У повісті «На коні й під конем» А. Дімаров прямував саме до створення образу автора. Проте, відчуваючи інтуїтивно його подекуди стримуючу образну статичність, письменник прагне вивільнити його, надати розкутості думці і слову, як наслідок авторська мова за своєю лексикою, синтаксисом уподібнюється демократизованому герою з орієнтацією на розмовну, усну інтонацію. Така стилізація створює не ілюзію причетності до народного буття, це – саме буття, а оповідач-герой – не над ним і не спостерігач. Він учасник цього дійства, але поки що не наважується виокремити з нього.

Анатолій Дімаров не ідеалізує свого героя, він чесний з собою і зі своїм читачем, який піддається виховному впливу від твору. Письменник розповідав, що «я ніколи нічого не досліджував для своїх творів. В архіві не ходив, очевидців не шукав. Брав усе від життя – хоч, може, я й не дуже розумний, але з пальця нічого не висмоктував. Те, що зворушувало в житті, те й описував. Писав так, як

умів, нікого не наслідував» [3, с. 16]. Ілюзія ідеального лакованого героя зіпсувала б враження від твору, а письменник оголює свою душу. В історії «Слово і діло» Толька зізнається, що щиро слухав маму, але траплялася дивовижна річ: *«я щиро погоджувався з нею, поки її слухав. А вибігав з хати, і добре мамине слово вилітало з голови. Так було й зараз»* [1, с. 105]. Для прозаїка тема материнства особлива. Вона близька до теми сім'ї, тому й «основне у вихованні дітей – це приклад батьків. Для мене таким взірцем стала мама. Від неї навчився ставитися до жінки, як до особистості, яку ніколи не можна ображати. Хоч як злився, але жінкам ніколи боляче не робив» [3, с. 19]. Образ мами виписаний з любов'ю. Вона не просто вчителька, годувальниця, берегиня домашнього вогнища, вона людина, яка в складні часи рятувала синів від голоду й зневаги, морального й психологічного цькування.

Халепи чіплялися за головним героєм, але в будь-якій ситуації він залишався оптимістом. Тому ідейно твір переконує в тому, що будь-які задатки, здібності, ситуації в шкільному та домашньому житті треба використовувати на свою користь. Тільки людина з позитивним світобаченням може легко долати життєві випробування.

Оповідач А. Дімарова – це його іпостась, що була лише позначена легкими штрихами в повісті «На коні й під конем». У всій своїй повноті вона розкрилась у подальшій творчості. Тобто А. Дімаров лише типологічно вписався в яскраво втілену ідею родового «автора-героя».

## Література

1. Дімаров А. На коні й під конем. Київ : Видавнича група КМ-БУКС, 2016. 416 с.
2. Історія української літератури: у 2 т. Київ : Наук. думка, 1987-1988. Т.2. 742 с.
3. Наш Дімаров. Статті. Інтерв'ю. Спогади. Листи. Присягати. Упор. Є.Дімарова. Київ : Фенікс, 2015. 327 с.
4. Письменництво: важкий хрест чи лавровий вінець?

: анкета / упоряд. В. Бондар. Київ : Ярославів Вал, 2010. 368 с.

**Грама Ольга** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська дитяча проза другої половини ХХ століття.

*Олександра Григорович  
Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **РАННЯ ІСТОРИЧНА ПРОЗА ЮРІЯ МУШКЕТИКА: СЕМЕН ПАЛІЙ ТА ІВАН МАЗЕПА В ТЕНЕТАХ САМОДЕРЖАВСТВА**

У творчій спадщині Юрія Мушкетика особливо знаковими є повістеві та романні твори історичної, героїчної тематики, це стратегічні для української цивілізації та державотворення епічні полотна, які незаслужено проігноровані в системі шкільної освіти. Наша розвідка присвячена проблемі ідентифікації творів мистця як кардинальних у контексті націотворення. Із 1954 року, від повісті «Семен Палій» аспіранта Київського державного університету Юрія Мушкетика, до двадцятих років ХХІ століття й далі, твори мистця, котрий нещодавно відійшов у вічність, – своєрідна художня історія України на скрижалях двох жорстоких століть, а саме ХVІІ і ХІІІ ст., барокової доби, у якій формувалася українська європейська державність і була втрачена в нерівній, підступній боротьбі з боку сусідів, боротьбі, що суперечила кодексу честі [6, с. 14].

Свого часу вельми помпезно відзначалося 300-ліття «возз'єднання» України з Росією, а «Тези про 300-річчя возз'єднання України з Росією (1654-1954)» були

виголошені як офіційна концепція історії для всіх мистців СРСР. А тому не дивно, що українські письменники не уникли ідеологічного впливу, тоталітарних спецслужбівських схем, не уникнув їх і Юрій Мушкетик у своїй прозі підрадянського періоду. У повісті «Семен Палій» Іван Мазепа постає відступником від реформ Петра I, а Семен Палій, натомість, виписаний як патріот і достеменний герой. Після переосмислення значення барокової постаті реформатора Івана Мазепи й тиранії Петра I в історії України та Європи оцінка діяльності Семена Палія залишається компенсаторною, його, так би мовити, уневиннюють.

Справді, спроби гетьмана Івана Мазепи відірвати Україну від Московського царства, а згодом – Російської імперії, затьмарили ті вісімнадцять років так званого «докарлівського» періоду його гетьманування, коли Іван Мазепа, ще не заручившись підтримкою Карла XII, був у тіні Петра I, виступав багатим землевласником, а його козаки воювали на боці Московщини на величезній території, від Фінляндії до Азова, а також ліквідували башкирське повстання. Про це не часто згадують мистці та історики, відтак применшуючи значення козацтва в розбудові Московської держави.

Про характер стосунків гетьмана Івана Мазепи з полковником Семеном Палієм письменники діаспори, які, начебто, не заангажовані ідеологічно, висловлювалися на диво гостро. До прикладу, Леонід Полтава, виправдовуючи опального Івана Мазепу, написав так: «Пожертвувавши головою повсталого хвастівського полковника Семена Палія, який славно виступив проти зазіхань Польщі, гетьман Іван Мазепа зайняв своїми військами і Білу Церкву, і всю Київщину... Замість гинути мільйонам, загинула тільки одна людина-мученик. Гетьман не мав вибору. Підтримувати і далі протипольського повстанця у Хвастові означало накликати з України польського і московського війська. За необхідне довір'я гетьман заплатив Петрові I



головою Семена Палія. Старий макіавелліст, був непохитний – він не хотів мислити серцем» [3, с. 42-43].

Сталося так, що повість Юрія Мушкетика вийшла друком одночасно з ідеологічно правильною «Переяславською Радою» Натана Рибака; подібний до Пушкінської поеми «Полтава» цей антиісторичний опус, відвертий ідеологічний фальсифікат по-справжньому не оцінений і може впливати на свідомість людей [1, с. 35-36]. Апологети, на зразок полковника Капусти, схожого на майора НКВС, що був серед старшини у війську Богдана Хмельницького, а також фальсифікування фактів, подій і явищ – звична справа для науки СРСР та й звична позиція типового автора радянської вульгарної соцреалістичної літератури. Згадаємо тут і сцену з ідеологічно правильної драми Олександра Корнійчука «Богдан Хмельницький» (на зразок «Загибель ескадри»): драматург усупереч історичним фактам на Переяславську Раду, так би мовити, «привів» геройського козацького полковника Максима Кривоноса, котрий насправді помер від чуми під час боротьби з поляками за Львів ще в 1648 році... Це типові зразки того, як художній твір підганяли під ідеологічні схеми, маскуючи ці злочинні маніпуляції під художні вигадки. На жаль, це стосувалося також і Юрія Мушкетика, ідеологічні риштовання автор інтенсивно знімав уже в добу незалежності, зізнавшись свого часу, що сам невисоко оцінює більшість власних творів, а від окремих відмовився. Тому ми оцінюємо його повість «Семен Палій» як епічний твір, що був неочікувано майстерним, як для письменника-дебютанта. Прозаїк виписав характери героїв у дусі доби, передав їхні складні переживання в перебігу боротьби за свободу, панорамно зобразив життя народу України доби бароко, к. XVII – поч. XVIII ст., геополітичну ситуацію, Україну між Московським царством, згодом Російською імперією та Річчю Посполитою, передавши дух зазіхань ітервентів [5, с. 146].

Семен Палій зображений у своїй діяльності на Правобережжі, у взаєминах зі шляхтою, у момент поширення унії, під час спроби створити певний форпост православ'я; він намагався заселити землі навколо Фастова прибулими українцями з інших територій, зміцнюючи місто та фортецею, оточуючи їх ровом і валом. Хоча дозволив формувати полк король Речі Посполитої, на підконтрольній йому території поширилося самоврядування козаків. Три походи війська польського на Фастів (1691 рік, 1693 рік, 1700 рік) були ефективно відбиті, а переговори з Іваном Мазепою щодо з'єднання з Лівобережною Україною не принесли великого успіху через так званий «вічний мир» 1686 року. Юрій Мушкетик зумів детально описати дипломатичний трикутник: Іван Мазепа – Петро I – Семен Палій. Цар Московії Петро I не повністю приймав те, що доводив йому Іван Мазепа, хоча Семен Палій правий берег зробив «своїм», переслідуючи мету – вигнати поляків за Случ, про що мріяв гетьман Богдан Хмельницький. Ефективними були повстання козаків під проводом Семена Палія у взятті Білої Церкви, Корсуня і Немирова, Львова і Кам'янця, а поляки начувалися «нової Хмельниччини». Проте історично Семен Палій був не єдиним керівником цього визвольного маневру. І не лише не виставляв варту по Дніпру для перехоплення втікачів. Діяльність Семена Палія мала європейський контекст, поки він не відмовився від підтримки політики Івана Мазепи й не повірив Петрові I [3].

Насправді ж Семен Палій за закликами універсалів Яна III Собеського, короля Речі Посполитої, улітку 1683 року з підрозділом запорозьких козаків рушив на допомогу європейській коаліції до Відня, столиці Австрійської імперії. Брав участь у відбитті в Османській імперії Сеценської Естергомської та Парканської фортець в Угорському королівстві та на теренах Словаччини. Так, після цього він претендував на обрання гетьманом Правобережної України, отримавши привілей Яна III Собеського (у листах король називав Семена Палія

«богатирем з-під Відня»). Тому сейм Речі Посполитої відновив на Правобережжі козацький устрій, і Семен Палій разом з наказним гетьманом Андрієм Могилою, полковниками Захаром Іскрою, Андрієм Абазином, Самійлом Самусем, реколонізував спустошене війнами Правобережжя 25 серпня 1685 року. Потім брав участь у війні Священної ліги (Річ Посполита, Австрійська монархія, Венеція та Ватикан) з Османською імперією та в російсько-турецькій війні. У складі війська Речі Посполитої відбивав в Османів молдовську столицю Ясси.

Начебто саме «за наказом царя», спровокованим Іваном Мазепою, Семена Палія схопили, заарештували і відправили до Сибіру. Але в цій ситуації також є темні місця, оскільки Семен Палій сам підтримував взаємини з Карлом XII, це стало відомо Петрові I, а Іванові Мазепі нічого не залишалось, як підтвердити наказ царя. До того Іван Мазепа надавав кошти й підтримку родині пораненого під Ясами Семена Палія. Перед арештом Семен Палій виступив під знаменами Івана Мазепи. Натомість Юрій Мушкетик згадав у своїй повісті не лише період заслання Семена Палія, а й гетьмана Івана Самойловича, збожеволілого в тому ж таки Тобольську. Коли Іван Мазепа перейшов до Карла XII, Семена Палія цар повернув із Сибіру на прохання полковника Антіна Танського, із трьох братів, один із котрих доводився зятем Семенові Палієві (узяв за дружину його доньку Марію). Під Полтавою Семен Палій виступив проти Івана Мазепи.

Про Семена Палія складені не лише героїчні народні пісні та легенди, багатим матеріалом для Юрія Мушкетика стали поема Тараса Шевченка «Чернець», поема-балада Левка Боровиковського «Палій», повісті Федора Бурлаки «Битва на Кодимі». Згаданий цей опальний герой також у поезіях Тараса Шевченка «Іржавець», «Швачка», є одним із головних персонажів у романі Володимира Малика «Чорний вершник» (із тетралогії «Таємний посол»); герой-звитяжець завжди був і залишатиметься привабливим для

мистців, особливо для тих, чиї координати збігаються з рухом опору [4, с. 15–16].

Отже, підступна політика царської, а потім і червоної Москви, яка насправді роз'єднувала українців, мала би бути врахованою в письменницькій діяльності українців, на що натякають чимало дослідників творчості шістдесятників, зокрема, В. Дончик, М. Жулинський, Т. Гундорова, О. Забужко, А. Гуляк, М. Кондратюк, Н. Поляруш, І. Зелененька та ін. Хоча й сам автор кваліфікував свій твір як повість, за жанровими ознаками це таки історичний роман, епопея. Населений десятками персонажів, кожен з яких має своє обличчя (як портрет, так і психологічну характеристику), він є реалістичною художньою картиною подій того часу.

### Література

1. Гуляк А. Історична проза Юрія Мушкетика : проблеми сучасної рецепції // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер. : Філологія. 2009. Вип. 2. С. 35–59.

2. Дончик В. Істина – особистість (Проза Павла Загребельного). Літературно-критичний нарис. Київ : Рад. письменник, 1984. 248 с.

3. Дончик В. Український радянський роман : рух ідей і форм. Київ : Дніпро, 1987. 429 с.

4. Зелененька І. «Чиї це ілюзії стенають плечима, якого народу...»: Тарас Мельничук і літературний процес 60-90-х років в Україні. Монографія. Вінниця : «Едельвейс і К», 2008. 152 с.

5. Кондратюк М. Жанрова специфіка українських романів «зв'язку часів» // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту. 2004. № 15. С. 146–149.

6. Пономаренко В. Поетика та проблематика романів «Чорний Ворон» («Залишенець») та «Маруся» Василя Шкляра : дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 199 с.

**Григорович Олександра** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська історична проза другої половини ХХ століття.

*Світлана Шалаєва*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Крупка В. П.*

## **ЖІНОЧА ПРОЗА В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ ЖАНРОВИХ ПРОЧИТАНЬ**

Література кінця ХХ століття характеризується виникненням величезної кількості непритаманних їй раніше жанрів, це жанри масової літератури: фентезі, детектив, трилер, «жіночий» роман та ін. На таке явище літературознавці відповіли досить не структурованими, хаотичними і спорадичними опрацюваннями нового матеріалу. Дослідниця сучасної популярної літератури Н. Герасименко вказує, що «відсутність тодішньої системності у вивченні нових літературознавчих тенденцій і, як наслідок, хибне тлумачення, підміна назв деяких літературознавчих дефініцій (наприклад, «масова література» – «серединна» – «белетристика») або ж накладання визначальних ознак одних на другі нерідко можна спостерігати й досі» [1, с. 56]. Плутанина та підміна жанрів не оминула і так звану «жіночу прозу», «жіночий роман», адже саме наприкінці ХХ століття сформувалась думка, що жіноча проза – літературний продукт винятково жіночий. Тобто створений жінками для жінок та про жінок. Отож, появу теоретичних розвідок на тему сучасної, зокрема жіночої прози, можна вважати досить недавнім надбанням. Об'єктом дослідження жіноча проза стала таких науковців: В. Агеєвої, Є. Барана, О. Бойченка, І. Бондаря-

Терещенка, Я. Голобородька, С. Філоненко, А. Таранової, Л. Гуляк, О. Гомілка, Г. Грабовича, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Г.-П. Рижкової, Т. Тебешевської-Качак, О. Ярого, С. Яковенка, М. Крупки та інших.

**Метою** статті є дослідження розвитку жіночої прози в контексті сучасної літератури, визначення специфіки жіночого письма, ознайомлення із жанровою системою жіночої прози.

**Актуальність** розвідки зумовлена активним розвитком жіночого письма, збільшенням кількості жіночої прози в системі масової літератури.

Її розвиток, як підкреслює С. Яковенко, [8, с. 230], припадає на 90-ті роки минулого століття, цю нішу займають О. Забужко, І. Роздобудько, С. Йовенко, Г. Пагутяк, С. Майданська, І. Жиленко, Є. Кононенко, М. Матіос, О. Пахльовська, Н. Околітенко, М. Ломонос, Н. Тубальцева, М. Гримич, Г. Вдовиченко та ін. Основним завданням та ціллю письменниць став новий образ жінки в сучасному суспільстві. С. Яковенко пише про становлення сучасної жіночої прози так: «жіноча ідея» пройшла досить довгий шлях через ранній модернізм зламу століть (образ жінки-царівни або й просто «людини» у прозі О. Кобилянської чи «одержимої» інтелектуалки у Лесі Українки) та еміграційну українську літературу (Д. Гуменна). Жіноча проза початку ХХІ століття, особливо публіцистично активна, в чомусь продовжує ці соціально-феміністичні тенденції, але здебільше вже відходить від них, перемикаючи увагу із соціальних на інші – метафізичні, екзистенційні чи просто антропологічні виміри буття» [8, с. 230–231].

Проте чіткого визначення «жіноча проза» та «жіночий роман» нема, а в літературній критиці це явище розглядається лише описово. Під «жіночим романом» зазвичай мають на увазі кишенькові покетбуки з рожевою обкладинкою з сердечками та героями-коханцями [2, с. 93]. С. Філоненко пояснює, що «недовіра літературознавців до

терміна «жіноча проза» зумовлена як недостатнім станом дослідженості самого феномена жіночої літератури, так і значною вульгаризацією цього терміна, помітною останнім часом, особливо на рівні масової свідомості» [7, с. 12]. Погляди науковців щодо визначення та окреслення цих понять розходяться: дехто вважає, що ототожнювати «жіночий роман» з «жіночою літературою» неприпустимо; інші пропонують чітко розмежовувати ці два поняття. Щоб визначити, що таке «жіночий роман» та «жіноча проза» і в чому їх відмінність слід опиратися на думку сучасних літературознавців. Так, наприклад, Н. Герасименко зауважує на тому, що так званий «жіночий роман» у кращому разі стереотипне уявлення про те, яка література могла би цікавити жінок і чим би вони могли показати свою відмінність від чоловіків [2, с. 94–95]. Літературознавець Г. Улюра на київському семінарі з гендерної лінгвістики зробила спроби чітко розмежувати поняття «дамська» та «жіноча» література, аргументувавши тим, що жіноча література «не є оціночною категорією» і не створюється лише в рамках жанру любовного роману. Адже автора-чоловіка, який створив подібний твір назвуть автором не чоловічого любовного роману, а соціально-психологічної прози [2, с. 95]. Отже, можна зробити висновок, що поняття «жіноча проза» не є тотожним жіночому «дамському» роману, хоч чіткої межі між ними не існує, а завданням сучасного літературознавства є виявлення винятковості та специфіки сучасної жіночої прози.

С. Філоненко справедливо зауважує, що «попри наявність самих жінок-письменниць, жіночу прозу не усвідомлювали окремою специфічною течією літератури» [7, с. 18]. У статті «Інша мова жінки»: художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст.» дослідниця пише: «Українська жіноча проза 90-х рр. ХХ ст., репрезентуючи нову концепцію особистості жінки, звертається до унікального життєвого досвіду самих авторок, у цьому – витoki автобіографічності як істотної

риси жіночої прози. Суб'єктивізація прози пов'язана з показом героїні «зсередини», ліризацією, спрямованою на розкриття неоднорівності, складності психічного життя героїні, виявлення діалектики свідомого й позасвідомого» [5, с. 55].

Жіноча проза 90-х рр. – початку ХХІ століття окреслює саму «природу жіночого письма» (чуттєвість, тілесність, афективність, інтимність, психологізм, фрагментарність, автобіографізм тощо). Наявність цих рис у творчості письменниць «нової хвилі» особлива і різна, що залежить від того, які тенденції переважають у творчій позиції [4, с. 8]. Тому цілком справедливим є визначення специфіки та особливостей жіночої прози зосереджених на психологізм, сентиментально-чуттєвий аспект художнього твору, фемінність тексту тощо.

Критик і літературознавець Я. Голобородько пояснює популярність саме прозового типу літератури серед письменниць «нової хвилі» і вказує на те, що саме проза є найпродуктивнішим, «найбагатішим ґрунтом» літературних трендів: «Проза передбачає нічим не обмежену наративну свободу митця й абсолютно довільну частотність написання та публікації його текстів... містить внутрішній ресурс «серійності», можливість «запуску» проблемно-сюжетних схем, жанрової тенденції, текстового продукту як своєрідної «лінії» [3, с. 44]. Тому цілком закономірно, що наслідком такої популярності стає розгалужена жанрова система творів. Дослідження жанру в масовій літературі (зокрема жанрова своєрідність в творах жіночої літератури) заслуговує розгляду в окремих літературних розвідках, оскільки категорія жанру є ключовим поняттям з'ясування природи масової літератури загалом [6, с. 146]. З'являються нові жанри в системі жіночої прози такі як соціально-психологічний роман, інтелектуальний роман, химерний роман з рисами міфологізму і фантастики, роман-хроніка, документальний роман, комічний роман, роман-трагіфарс, жіночий та



іронічний детектив, пригодницький роман, саспенс, трилер, роман-мелодрама й «дамський роман», чикліт тощо [6, с. 151].

Загалом жанрова своєрідність жіночої прози не обмежується традиційними любовними романами і аж ніяк не схожі на типові «рожеві» тексти. До таких творів слід віднести прозу І. Роздобудько, а саме її психологічну драму «Гудзик», роман-алюзію «Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя», роман-рефлексію «Все, що я хотіла сьогодні». Ці твори, попри авторство жінки, аж ніяк не належать до типової (як прийнято вважати) дамської літератури. Авторка зосереджується на внутрішньому, психологічному стані своїх героїнь (при цьому не виключаємо наявність у даних текстах елементів любовного роману), що робить прозу Ірен Роздобудько унікальним явищем жіночої літератури. Як слушно зазначає літературознавець Я. Голобородько: «З тим художнім IQ, яким володіє Ірен Роздобудько, прийшов час суттєво підвищувати вимоги до нових літературних трендів. І це може бути цікавим не лише естетичним, а й суто експериментальним завданням, оскільки додасть нового матеріалу до проблеми: існує безпосередній зв'язок між «серійною» літературною традицією, індустрією і художньою якістю тексту чи ні» [3, с. 50]. До письменниць фемінної прози окрім І. Роздобудько варто віднести і О. Забужко, С. Майданську, Н. Тубальцеву, С. Йовенко та ін. Саме їх проза на думку літературних критиків та літературознавців характерна глибоким психологізмом та автобіографічністю, що передає читачам життєвий досвід авторки та привносить в жіночу літературу нову концепцію особистості [5, с. 50].

Отже, початком «нової хвилі» в жіночій прозі вважаємо кінець ХХ століття, авторки продовжили жіночі ідеї письменниць минулого століття, зробивши акцент на чуттєвості, автобіографічності, фемінності та психологізмі текстів. Попри відсутність у літературознавстві чітких

розмежувань поняття «жіноча проза» та «жіночий роман», варто зазначити унікальність саме жіночої прози в контексті сучасної масової літератури. Наявність масиву текстів, які не обмежуються традиційними індустріальними проєктами в жанрі любовного «дамського» роману є доказом унікальності, літературної винятковості жіночої прози і заслуговує на подальше детальне вивчення.

### Література

1. Герасименко Н. Жіноча література: чи справді рожева? // Слово і час. 2015. № 3. С. 56–69.
2. Герасименко Н. Популярна література кінця ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Тернопіль : Джура, 2010. 264 с.
3. Голобородько Я. Українська fashion-література (Тексти і цінності Ірен Роздобудько) // Вісн. НАН України. 2010. № 1. С. 44–50.
4. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80-90-х років ХХ ст. Монографія. Тернопіль : Навчальна книга. Богдан, 2009. 192 с.
5. Філоненко С. «Інша мова жінки» : художні особливості української жіночої прози 90х рр. ХХ ст. // Слово і Час, (2), 2008. С. 49-56. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/810>
6. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/ гендер /жанр : монографія/. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 .
7. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія. Київ, Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2006. 156 с.
8. Яковенко С. Наймолодша українська жіноча проза. Студії з україністики : зб. наук. праць; НАНУ, Міжнар. школа україністики, Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2004. Вип. V : До 190-річчя з дня народження Тараса Шевченка. С. 230–242.

**Шалаєва Світлана** – студентка 4 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** сучасна українська література, жіноча проза початку ХХІ століття.

*Маргарита Кльоц*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Зелененька І. А.*

## **ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЇ МОНОДРАМИ ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА «СИНІЙ АВТОМОБІЛЬ»**

Нині драматургічні шедеври Ярослава Стельмаха становлять особливий інтерес для авторитетних літературознавців і молодих дослідників його творчості. У цьому зв'язку варто відзначити наукові роботи Г. Дорош «Українська психологічна драма 70-80-х рр. ХХ століття» (2002 р.), Л. Бондар «Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ ст.» (2007 р.), Л. Сидоренко «Поетика сучасної української метадрами» (2018 р.), Т. Вірченко «Сучасна українська драматургія. Галерея портретів» (2018 р.).

У поле зору науковців потрапили окремі драми Ярослава Стельмаха, проте нині в науково-теоретичному витлумаченні його драматургічної спадщини ще й досі залишаються певні лакуни. Зокрема, зауважуємо, сьогодні актуальним є вивчення драматургічного доробку мистця з позицій модерного дискурсу, представлене поодинокими розвідками. **Метою** цієї статті є дослідження композиційних особливостей монодрами Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль».

Одна з найкращих драм Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» написана на межі 80-90-х рр. ХХ ст. Вона відразу ж привернула увагу широкого загалу після

публікації в «Современной драматургии» (1991 р.). На думку Л. Сидоренко, саме ця драма відіграла посутню роль у формуванні монодрами й справила неабиякий вплив на розвиток метадрами в українській та зарубіжній літературі: «Новаторська п'єса фактично відкрила вектори аваторефлексії літератури не тільки для «нової хвилі», а й наступного творчого покоління» [7]. У одному з інтерв'ю Олексій Вергинський – артист Молодого театру – згадує: «...коли розпочалися репетиції і я глибше занурився у текст, зрозумів, що «Синій автомобіль» – це величезна історія родини письменника, творчої людини, яким був Ярослав Стельмах» [5].

Для ґрунтового висвітлення сюжетно-композиційної специфіки монодрами «Синій автомобіль», уважаємо, необхідно вказати на її жанрову особливість. Основним її виразником прийнято вважати монособ'єктність, під якою варто розуміти присутність одного суб'єкта дії, у якого його розділена свідомість – об'єкт висвітлення (до прикладу, у драмі «Синій автомобіль» це письменник А.). У цьому зв'язку, зауважує Ж. Бортнік, доцільно говорити про особливості суб'єктної організації цього жанру, де осібне місце займає діалог свідомості суб'єкта дії з авторською свідомістю. Така діалогізація, на думку вченої, створює сприятливі умови для диференціації монодрами з превалюванням епічних або ж ліричних рис [3, с. 15]. Крім того, стверджує О. Бондарева, ліро-психологізм – структурна риса монодрами (в тому числі й драми «Синій автомобіль»), при цьому не менш важливими ознаками є емоційність монологів дійової особи, орнаментальна стилістика зовнішнього мовлення, сценічне «оживання» думок, спогадів, вигадок, а також оригінальність і внутрішня сила того чи того протагоніста [2, с. 29].

Л. Бондар кваліфікує «Синій автомобіль» антидрамою, оскільки в ній «руйнуються класичні канони драматичного жанру, а саме: нівелюється сюжетна

логічність, домінантним стає сам текст, тобто на перший план виходить не зміст, а форма, і, відповідно, змінюється характер конфлікту, який полягає тепер у протистоянні текстових структур, а не героїв і обставин. Майже зникає інтрига. Замість притаманного сценічному жанру дуалізму домінує тяглість, яка мотивована рефлексійністю сюжету. Наявність у драмі лише одного героя (А.) обумовлює виключно монологічний характер фабульної структури» [1, с. 10].

Існує думка стосовно того, що Ярослав Стельмах виступив новатором в руслі тенденції до послуговування автобіографічним матеріалом з метою репрезентації інтенсивності авторської присутності в драмі [4, с. 40], відтак «Синій автомобіль» – це символ Я-дитини персонажа [4, с. 143].

Відразу впадає в око промовистий факт: у драмі присутній один центральний герой – письменник А., при цьому провідна тема твору – репрезентація творчого процесу. У цьому зв'язку літературознавці аргументовано доводять, що така специфічна риса уможливорює характеристику мистця в широкому модальному діапазоні (від комедійно-іронічного спектру до ліричного чи трагічного), а це, наголошує Л. Сидоренко, «моделює ефект катарсису й заглиблює глядача у філософську проблематику загальнолюдського трагізму буття, складності вибору, пошуків себе, переживання вразливості і конечності існування» [7].

Композиційно драма побудована так, що реципієнт з самого початку дізнається, що А. загалом успішний письменник, який опинився в стані творення нового шедедру. Перед очима постає картина серйозної роботи, складний пошук сюжетної канви майбутнього твору, відтак мистець перебуває в гострому нервовому напруженні: *«Чорт забирай! Були ж колись золоті часи! Ні турбот тобі, ані клопоту, повзаєш собі без паспорта і возиш по підлозі синій автомобіль – був у мене такий, з*

коліщатками. (Із смішком)», «А тут!.. (З ненавистю вгати́в кулаком по рукописах.) Сиди, пиши, видумуй, пробуй... Кат його знає, що іще придумати. Ні днів тобі, ні рядків! Так, на цю тему я вже писав... і на цю писав... на цю писав не я...» [8]. Уже перша ремарка містить іронічні нотки, що проявляються в штучно-показовій обстановці: власний великий портрет А. висить над маленьким погруддям російського класика. Та й сама метушня над пошуком теми твору виглядає комічно. Однак опозиція високе / масове мистецтво найяскравіше представлена не в інтер'єрі, а в спогадах мистця: «І в мене ж були свої гіркі часи, вони ще в мені, я про них думаю», «Ні, досить, досить чужих слів, чужих думок, має ж бути і в мені хоч щось своє! Свої радощі, свої страждання... То, мабуть, з них і почнімо?.. Спробувати ж можна» [8].

Творче світобачення А. не зводиться тільки до іронічного його витлумачення, оскільки далі лідерські позиції починають займати ліричний і трагічний тони. На цю особливість свого часу вказала Л. Сидоренко, зауваживши, що ці дві стихії зреалізовано в тих частинах драми, у яких герой, відкинувши всі свої фантазії та мрії про довершений шедевр, поринає в дитячі та юнацькі спогади, заново переживає всі домашні перипетії, згадує реальні (а не придумані) трагедії смерті батьків, замислюється над людськими стосунками й кінцем спілкування між рідними. У цьому зв'язку фінал твору дещо ідеалізований: серйозні думки про щастя спонукають знову до спогадів про райське дитинство, моделюючи тим самим вічний хронотоп, де всі живі й здорові й утворюють єдине ціле. Логічно, що за таких умов «перевізник» у такий міфологічний світ – синій автомобіль, який колись хлопчик отримав у подарунок [7]. Отже, красномовний символ – синій автомобіль – утворює кільце на композиційному рівні: з нього драма розпочиналася, ним вона й закінчується: «Синій автомобіль! Він дзижчить і мчить по колу, смішно нашттовхується на ніжки стільців, вганяється

носом у диван, і тоді батько чи бабуся нахилиються і поправляють його, і він знову їде своєю, призначеною лише йому, безкінечною дорогою по щербатому старому паркету, де в кожній мостині м'яко відсвічується жовта лампочка під стелею, а мати, батько, бабуся дивляться на мене з усмішкою – ми сидимо усі вчотирьох у світлому колі, окресленому тінню від абажура, а автомобіль усе їде та їде – від одного до другого, від одного до другого, мовби снуючи між ними невидиму, але вічну ниточку» [8].

Драма «Синій автомобіль» містить значну кількість суперечностей, які так чи так упливають на її сюжетну канву, однак найголовніше й найдраматичніше протиріччя полягає в тому, що письменник А., фокусуючись на заробітках, а відтак – пошукові незвичайної теми й створенні прибуткового шедевр, абсолютно не цінить того, що має, адже його спогади якраз і можуть слугувати надійним підґрунтям для створення високохудожнього шедевр. Навіть у кінці своїх розмислів А. твердо обриває нитку райських спогадів і мрій: *«Але... все ж таки... треба працювати. То на чому я спинився? Кінець»* [8]. Відтак фінал драми відкритий, оскільки А. так і не відповів сам собі на поставлені питання. З огляду на таку особливість Л. Сидоренко висловлює думку про те, що картина світу письменника А. різновекторна за своєю суттю, диференційована на опозиції життя / література, спогади / моделювання сюжетів. Саме на цих різних векторах акцентовано контрастні концепти: «З одного боку, справжнє, відверте, глибоке, трагічне, доленосне. А з іншого – вигадане, штучне, фальшиве, ігрове. Мовою «А.», ці опозиції означаються як «вартісне» і «фігня» [7].

Мистець зумів побудувати драму «Синій автомобіль» таким чином, що глядачеві надзвичайно цікаво слідкувати за інтригою, позаяк вона постійно змінює свою локальну позицію: то вияскравлюється на передньому плані (реалістичне життя письменника А.), то ховається за підтекстом (спогади, мрії, вигадки мистця). Така подача

матеріалу стала можливою завдяки тому, що письменник А. постійно подає тексти, які або пов'язані між собою, або перегукуються з текстами його спогадів чи сповіді.

Ярослав Стельмах знаний своєю увагою до найдрібніших деталей. Свого часу він особисто радив режисерам, як краще оформити сцену, представити дійових осіб тощо. У цьому зв'язку цілком виправданими є його вказівки стосовно міміки персонажів, які подибуємо в текстах драм. Однак у «Синьому автомобілі» присутні вже не просто рекомендації, а повноцінне авторське тлумачення, як-от: *«Книжки. На стіні – великий портрет А. Олія. Під ним на секретері маленьке погруддя Толстого. Величезний письмовий стіл, захаращений словниками, книжками, рукописами. А. збуджено товчеться в кімнаті, часто зупиняється, жестикулює, часом завмирає в задумі, знов кидається аби-куди. Бува, нашттовхується на стіл. На наших очах відбувається синтез думки»* [8].

Сучасні дослідники драматургічної творчості небезпідставно доводять, що в драмі «Синій автомобіль» подано провокативну модель концепції творчості мистця, а саме: 1) широке інтертекстуальне поле, сама ж стратегія інтертекстуальності використана мистцем задля культурної самоідентифікації, вияскравлення орієнтирів творчого визначення, пародіювання; 2) інтенсифікація театральності (пози й ролі героя) і літературність (авторська рефлексія стосовно доцільності тих чи тих художніх засобів); 3) залучення цілої когорти прийомів комічного; 4) присутність інноваційних і специфічних образів-орієнтирів («естет», «геній», «моральний авторитет», «безумець», «жрець»); 5) використання взаємодоповнення, очуднення, контрасту, опозиції, віддзеркалення; 6) створення складного метакоду: а) «естет» – комунікація мистця з модерністською традицією; б) «обраний», «позначений», «маргінал» / «харизматичний лідер» – перехідне художнє мислення мистця, його спроба вивищити літературу в умовах кризи; в) «графоман» – демонстрація



переосмислення тези про «смерть автора», яку ліквідує поява оригінального тексту; г) «геній» (король) / «блазень» – репрезентація опозиції повсякденність – високохудожність; г) уведення нових моделей мистця – експлікаторів кризових культурних реалій кін. ХХ ст. («заробітчанин», модифікований «Хлестаков»); д) вичленення опозицій «істинний творець» / «графоман», «геній» / «бездарність», «романтичний безумець» / «скнара», що свідчить про перехідне художнє мислення талановитого драматурга «нової хвилі» [6].

Отже, жанрова специфіка «Синього автомобіля» вимагала особливої композиції драми з метою репрезентації внутрішнього стану героя. Специфічна оповідь зумовила присутність особливого героя-оповідача, який впливає на подієвість твору. Ярослав Стельмах став справжнім новатором з точки зору залучення автобіографічного матеріалу в тексти своїх творів, зміцнивши позиції тогочасної монодрами. Особливу увагу при цьому драматург зосереджував на композиційних особливостях, як це помітно в драмі «Синій автомобіль».

### Література

1. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Херсон, 2007. 20 с.
2. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. доктора філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2007. 40 с.
3. Бортнік Ж. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен : генеза, поетика, рецепція : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2016. 20 с.
4. Бортнік Ж. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен : генеза, поетика, рецепція : дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2016. 229 с.

5. Поліщук Т. 15 років тому трагічно загинув Ярослав Стельмах // День. 2016. 5 серпня. URL : <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/15-rokiv-tomu-tragichno-zagynuv-yaroslav-stelmah> (дата звернення : 16.03.2020).

6. Сидоренко Л. Моделі мистця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Я. Стельмаха «Синій автомобіль» // Синопис : текст, контекст, медіа : електронний журнал 2016. № 1. URL : <file:///C:/Users/user/Downloads/186%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-548-1-10-20160330.pdf> (дата звернення : 16.03.2020).

7. Сидоренко Л. «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха : метадискурс і новаторство форми // Синопис : текст, контекст, медіа : ел. журн. 2016. № 2 (14). URL : [file:///C:/Users/user/Downloads/197-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-606-1-10-20160630%20\[5\].pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/197-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-606-1-10-20160630%20[5].pdf) (дата звернення : 15.03.2020).

8. Стельмах Я. Синій автомобіль. URL : <https://litgazeta.com.ua/chytaty-onlayn/stelmah-aroslav-sinij-avtomobil/> (дата звернення : 16.03.2020).

**Кльоц Маргарита** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська драматургія кінця ХХ століття.

## **КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ САМОІДЕНТИЧНОСТІ В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА**

Індивідуальна манера Василя Шкляра передбачає взаємодію декількох стильових напрямів, зокрема неоромантизму з його ірраціональним потягом до ідеалу та неореалізму, який обумовлює кожен вчинок персонажа, як мотивований і відрефлексований. Автор не вдається до надмірного дидактизму, а шукає таких форм подачі матеріалу (нерідко запозичуючи їх із жанрової літератури – детективу, екшену, пригодницького роману), які б утримували оптимальний баланс між серйозним змістом і цікавою, захопливою розповіддю. Самобутнім аспектом концепції історії у романах «Чорний Ворон» та «Маруся» є поетизація подій перших десятиліть ХХ ст., коли художня реалізація міри «історичності» підпорядкована такому завданню. Звідси – поєднання історичного факту й вимислу з домислом, увага до духовних запитів зображеної епохи, взаємодія художнього та дослідницького первнів.

**Метою** розвідки є окреслення історичної концепції В. Шкляра як розуміння історичної пам'яті, як духовного первня народу та націєтворчого чинника.

Поетика романів «Чорний Ворон» і «Маруся» В. Шкляра прикметна поєднанням традиції й новаторства, що пов'язано з генезою української історичної романістики, з особливостями роману «зв'язку часів». Безумовний здобуток письменника – віднайдена межа між документальними свідченнями та актуальною мовою масової літератури, яка дозволила у сюжетно напруженій формі розповісти про історичне минуле.

Романам «Чорний Ворон» і «Маруся» властиві основні риси жанрового різновиду історичного роману: історичний сюжет (письменник відтворює в художній формі

період визвольних змагань 1918–1921 рр.); високий ступінь документальності подій; реальність визначних постатей, донині живих у пам'яті поколінь; поєднання історичної правди з художньою, історичного факту – з художнім вимислом, справжніх історичних осіб – із вигаданими; наявність історичного конфлікту та показ соціальних сил, які за ним стоять і визначають його зміст. Як відзначає В. Пономаренко, «шляхом реконструювання біографій народних месників на основі документальних та архівних матеріалів, В. Шкляр утворив своєрідний авторський міф про повстанців – борців за волю України» [3, с. 9]. Сполучивши ознаки маскульту й так званої високої літератури, романи виявили синкретичну художню природу.

Назвавши В. Шкляра «літературним вікінгом, легіонером, який завжди готовий до текстових походів і зіткнень з образно-художніми стихіями, що раніше не розроблювалися ним», Я Голобородько слушно зазначив: «Василь Шкляр розвиває та ущільнює романну канву в такий спосіб, неначе знімає кіно, в якому наявне авантюрне, психологічне і містичне начало, відчутні риси-якості детектива, екшена і трилера. При цьому його романи проткані і заряджені такими споконвічно привабливими для людської свідомості константами, як енігматичність, динаміка інтриги, філософічність і містика» [2].

В. Шкляр майстерно висвітлив у своїх творах актуальні проблеми української самоідентичності, відновлення історичної справедливості та інтерпретації замовчуваних або маловідомих сторінок вітчизняної історії. Актуальність повстанської тематики, центральної в обох романах письменника, полягає насамперед у її нерозробленості в літературі та в об'єктивному окресленні подієвої основи засобами художнього слова.

Багаторічна праця В. Шкляра в цьому напрямі, втілена у романі «Чорний ворон», що відкриває донедавна заборонені сторінки історії України, знайшла своєрідне

продовження у творі «Маруся». Насичений подіями, які легко і швидко сприймаються читачем, із позитивним персонажем-супержінкою, отаманом Марусею, у центрі, з незмінною та невід'ємною лінією кохання провідниці повстанців та поручника Мирона Гірняка, з таємницями роду Соколовських, містичними збігами, цей твір можна означити як бестселер.

Б. Томашевський підкреслював тематичність як визначальну ознаку історичного роману, що, на відміну від авантюрного, не переслідує розвиток фабули [4, с. 166]. Роман «Чорний Ворон» В. Шкляра певною мірою синтезує риси цих двох різновидів, стаючи «героїчним нарративом про національно-визвольні змагання» [5, с. 1] та презентуючи події українського повстанського руху, що зародився біля Мотронинського монастиря – у колиці Гайдамаччини XVIII століття. Автор фокусує свій мистецький погляд на жертовній, безкомпромісній та відчайдушній боротьбі «залишенців» – тих, хто не прийняв після відходу за Збруч армії УНР нових трагічних реалій і залишився у 20-х роках ХХ століття відвойовувати в Холодному Яру незалежність України. Осмислення національної ідентичності в романі інтерпретовано на рівні поетикальної структури. Художні засоби і прийоми (персоніфікація природи, національні символи – ворон, кінь, Святе Письмо, традиційні мотиви всезнання юродивих, боротьби добра зі злом, уривки із народних пісень) передають національно-патріотичний, етносакральний колорит, реалізують художні шукання В. Шкляра та творять персонажів реально-містичними, непереможними, загадковими.

«Маруся» є насамперед історичним романом, в якому репрезентована авторська візія національно-визвольних змагань 1919–1920-х років. Історичні факти, на яких засновано твір, у поєднанні з художнім домислом і вимислом, формують художній простір національної енергії та містичної поліфонії. У текстовому діапазоні роману

історичні події органічно трансформовані у художню дійсність і становлять із нею єдине ціле. В основі твору – художньо-документальна історія про національне подвижництво реальної родини Соколовських із Житомирщини, яка в 1917–1920-х років брала участь у повстанському русі. Брати Соколовські, а потім їхня сестра, взяли на себе місію бути провідниками та ідейними натхненниками повстанського опору загарбницькій більшовицькій армії. Як і в романі «Чорний Ворон», письменник послуговується численними документальними матеріалами (архівні документи, спогади, епістолярій тощо), що уможливило дотримання історичної правди про постать головної героїні, отаманші Марусі, та про події 1917–1920 років загалом. Зокрема, в авторській післямові В. Шкляр відзначив роль листів у моделюванні образу Марусі («Під час написання роману я отримував листи з Житомирщини, Київщини, Вінниччини [...]. І це були оповіді не про збірний образ Марусі (знаємо не про одну отаманшу під таким ім'ям), а саме про тебе, Олександрю Соколовську» [7, с. 309]).

На основі документів у романі відображено боротьбу з більшовиками армій УНР та УГА, підкреслено участь повстанських загонів у національно-визвольному русі, відтворено соціальний і політичний контекст означеного періоду. Відсутність організованої військової сили, сильної армії була однією з головних причин трагічної поразки національно-визвольних змагань. «Не мали українці, коли не числити двох куренів УСС, і своєї армії, а про адміністрацію, яка всеціло находилась у ворожих руках, навіть і не згадувати. Тому будувати державу для українців значило – імпровізувати: все творити від початку, від основ і то у воєнному огні та хаосі після розвалу Австро-Угорщини» [1, с. 64–65], – констатує історик українсько-польської війни 1918–1919 рр. Антін Крезуб (псевдонім Осипа Думіна – сотника УСС і армії УНР, члена УВО). Авторіві вдалося відобразити широке, масштабне епічне

полотно її боротьби та партизанських загонів із більшовиками, відтворити трагізм і невідворотність неминучості кровопролиття, загибелі безлічі українців, перейнятих національною ідеєю.

Письменник зумів майстерно поєднати важливу і актуальну проблематику, історичну достовірність, психологізм із гостросюжетністю й авантюрно-пригодницьким началом, забезпечивши цим своїм творам статус бестселерів.

Отже, історична концепція В. Шкляра, основою якої є розуміння історичної пам'яті як духовного первня народу та націєтворчого чинника, а зв'язку часів як умови еволюції суспільства, знайшла вдалу реалізацію в романній формі, засвідчивши тим самим актуальність жанру історичного роману, його важливість для сучасного реципієнта.

### Література

1. Крезуб А. Нарис історії українсько-польської війни 1918–1919; друге вид. Нью-Йорк : Око, 1966. 180 с.
2. Літературний компас. Ярослав Голобородько про Василя Шкляра. URL : <http://blog.lib.kherson.ua/goloborodko-pro-vasilya-shklyara.htm>.
3. Пономаренко В. Поетика та проблематика романів «Чорний ворон» («Залишенець») та «Маруся» Василя Шкляра : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 20 с.
4. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва, 1999. 334 с.
5. Філоненко С. Історія в тренді: автор і читач іще зустрінуться. URL : <http://litakcent.com/2017/12/03/istoriya-v-trendi-avtor-ichitach-ishhe-zustrinutsya/> (дата звернення: 10.06.2018).
6. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 384 с.

7. Шкляр В. Маруся : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 320 с.

**Салюк Максим** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** історія української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

*Юлія Максимова*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Віннічук А. П.*

## **ВНУТРІШНІЙ ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА НОВЕЛИ «АННА-МАРІЯ» МАРІЇ МАТІОС**

Перша із циклу «Одкровення» новела «Анна-Марія» – взірць зображення тонкого внутрішнього психологізму на тлі бурхливих реальних подій. Осмислення цього твору – захоплива мандрівка до глибин людської мудрості. Автор, відстежуючи долю персонажів, розкриває перед читачем одвічні закони життя, пояснює, що їх незнання призводить до негативних наслідків у майбутньому. Аналіз особливостей психологізму новели і стане **метою** розвідки.

Описані в новелі події відбуваються в рідному селі Марії Матіос Розтоках на Буковині. У творі зображено передумови одруження головного героя Іларія з Анною Гафтиняковою. Автор засуджує розгульний спосіб життя й наголошує на тому, що «закон бумеранга» завжди працює безпомилково і кожен у результаті власних дій отримає те, на що заслуговує. Проблематика кохання переплітається із питанням вибору: головний герой закоханий в Анну, тому вирішив тримати «добровільний восьмижитневий піст» [1, с. 190], щоб таким чином очиститись від гріхів. Крім того, письменницю непокоїть доля жінки в суспільстві. На



прикладі образу Марії спостерігаємо, як зіпсована репутація може впливати на подальше життя людини.

Ще одна особливість новели – характерне для психологізму злиття сюжетних частин, коли кульмінація є розв'язкою водночас.

Марія Матіос подає розлогий деконцентований портрет кожного персонажу. Іларій був найстарішим парубком у рідному селі, але досі не одружився. Головному герою притаманна полігамія, проте жодна із коханок не пробудила в хлопцеві справжніх почуттів, то було лише сильне захоплення: *«Він втрачав із ними розум, із жонами й молодицями, розведеницями й невідданими, – але жодна не могла його втримати надовго...»* [1, с. 192]. Система цінностей Іларія досить хитка: *«Гріха він не мав. Діти за ним не плакали. <...> А втім, плакали десь і його діти. Однак про те не знав ніхто, окрім їхніх мамів»*[1, с. 192]. Як бачимо, автор не засуджує напрямую спосіб життя головного героя, проте натякає на його безвідповідальність і нерозважливність. Коли Іларій зустрів Анну, вона була ще дуже юною. Хлопця зворушили її покірність, ніжність, недосвідченість. Оповідач зауважує, що *«усі знають, що старий Гафтиняк на Анниному виданні лишить їй усі свої ліси, так само всі знають, що навіть, коли хто й візьме Марію, то Гафтиняк не дасть їй нічого за ганьбу своєї фамілії»* [1, с. 196]. Сам Іларій *«не знав достеменно, що він сватав: Анну чи ліси?»* [1, с. 198]. Як бачимо, приводом до цього шлюбу для хлопця стали і щира закоханість, і матеріальна зацікавленість. Щоправда, наречений зізнається, що *«йому ще не грало так серце ані до одної дівки, ані до вдовиці, ані до молодиці»* [1, с. 198]. У такий спосіб авторка поглиблює основну проблематику твору, показуючи, що істинні почуття виникають лише до духовно чистих людей.

Згідно з дослідженнями І. Насмінчук, у системі поетикальних засобів прози Марії Матіос заголовок новели «Анна-Марія» вказує на центрального персонажа [2, с. 2]. 3

цього можна зробити висновок, що автор таким чином узагальнює образ нареченої Іларія, проте розмежовує персоналії героїнь у творі чіткими характеристиками.

Спосіб життя старшої сестри був подібний до Іларієвого. Загальна характеристика образу дівчини досить лаконічна: *«Марія не є файна. Може, через те, що не файна, то й пуста...»* [1, с. 196]. Під час опису сватання автор натякає на її вагітність: *«Підозріло розповніла, з диким блиском в очах і зі схрещеними під грудьми руками, стояла, приперта до печі й важко, що було чути на всю хату, дихала»* [1, с. 196-197]. Письменниця навмисно не конкретизує давність стосунків старшої сестри Анни та Іларія. Достеменно не відомо, хто батько майбутньої дитини, проте, аналізуючи Маріїну реакцію на сватання до Анни, читач здогадується, що ним є головний герой: *«Таємний і страшний жар пахів з її обличчя»* [1, с. 197]. Наречений усвідомлює, що *«не хотів би тепер ніколи зостатися з нею наодинці»* [1, с. 197], йому дещо ніяково свататися до молодшої сестри після відносин зі старшою. У день вінчання Марія не радіє одруженню: *«...Молода...довго й надто повільно клонить перед ним голову, а тоді подає вже не тремтячу руку», «...Рука була...майже нежива»* [1, с. 200]. Старша сестра – антипод молодшої, вона виходить заміж, щоб покращити свою репутацію в селі й уникнути долі матері-одиначки.

Лише характеризуючи Анну автор розповідає про зовнішність, це вказує на духовну чистоту дівчини, адже її можна побачити навіть через портрет: *«білу, як ранній туман, свіжу – як молода гуслянка, неторкану – як опівнічна вода»* [1, с. 193]. Образ дівчини сповнений романтизму. Батько самостійно вирішує її долю не лише за давнім звичаєм, а й зважаючи на юний вік доньки. Анна зацікавила Іларія дивною сміливістю, коли вперше впевнено заговорила з ним у зрубі, пасучи овець.

Іларій *«женився..., ніби робив це із зав'язаними очима»* [15, с. 193]. Гафтиняк підозріло легко погодився

віддати за хлопця Анну, хоч прямо сказав нареченому: «...*Те, що ви сватаєте в мене не моє дівче, а мій лісок – це я знаю...*» [1, с. 197]. Батько нареченої висунув одну умову: молодята не повинні бачитися до вінчання. Наречений погодився, бо розумів, що *«мусив платити»* [1, с. 198] за очікуване матеріальне надбання. День одруження можна назвати часом розплати Іларія за його гріхи. Автор підводить читача до несподіваної кінцівки: *«АННА НЕ ЧЕКАЛА ЙОГО»* [1, с. 199]. Значне приниження хлопець пережив, коли Гафтинюки знехтували давньою традицією й не прийшли першими до церкви, цим автор ілюструє деяку їхню зверхність, зважаючи на стан старшої доньки. Побачивши на місці нареченої вагітну Марію, Іларій миттєво пережив яскраву палітру емоцій і психологічних станів: здивування, розчарування, усвідомлення, пригнічення, розпач: *«Він чує, як тисячі батогів цьохають над головою, розколюючи обважнілий раптово карок»* [1, с. 201]. Незважаючи на неочікуваність розв'язки, кінець новели є логічним покаранням головного героя за гріх розпусти.

Твір містить художні фігури, що поглиблюють психологізм персонажів. Увиразнюють зміст твору характерні для новели символи. Недарма в народі кажуть, що очі – дзеркало душі. Значну увагу письменниця приділила їх опису, характеризуючи настрій Марії. Змальовуючи сватання, автор зазначає, що очі старшої сестри були *«з диким блиском»* [1, с. 196], а також сприйняття дівчини Іларієм: *«Її погляд ударив його»* [1, с. 197]. Під час зустрічі перед вінчанням старша донька Гафтинюків спочатку вдає, ніби не бачить хлопця, але потім дивиться на нього *«безжалісними, палаючими очима»* [1, с. 201]. На весілля наречену привіз кінь. В українській літературі ця тварина символізує волелюбність, нескореність та вірність. Письменниця підкреслює нестачу цих рис в образі Марії, настрої якої зображено в описі її коня: *«якийсь лінивий чи змучений, бо несе її так поволі, як*

ніс би мерця, а не молоду. О, певно, й у коневі є гонор Гафтинякової крові» [1, с. 200]. Тут згадується тема роду, спадковості певних ознак, яку автор часто порушує у своїх творах. Натомість тривогу Іларія передає поведінка коня, який «чомусь фиркає і непокоїться... – на його шийі занадто голосно калатають дзвінки й дрижить перина на сідлі» [1, с. 200]. На початку твору наявна біблійна алюзія «...Це буде зараховано на суді Господнім» [1, с. 190], що передає силу віри головного героя в дієвість вигаданого ним посту. Душевні переживання нареченого ілюструє порівняння «метавсь, як у гарячі» [1, с. 191]. Застосовані для пом'якшення евфемізми «а тоді Анна понесе від нього» [1, с. 197], «знав її Іларій у сорочці й без» [1, с. 195] застосовані для уникнення вульгаризації деяких висловів. Фразеологізми «намастив собі голову смальцем» [1, с. 196] і «жив у дідька за дверима» [1, с. 199] зміцнюють лексичну базу новели. Твір збагачений стилістично забарвленими словами, що належать до розмовної лексики: «розведениця» [1, с. 192], «біданка» [1, с. 193], «бідашка-солодашка» [1, с. 199], які описують соціальний чи моральний стан жінки. Західноукраїнський діалектизм «карок» [1, с. 201] нагадує про територіальні особливості показаних у творі подій.

Отже, новела «Анна-Марія» – довершений психологічний твір із широкою проблематикою та багатогранними образами. Після аналізу ситуації, у яку потрапили персонажі, читач усвідомлює, що жити варто достойно, аби самостійно творити щасливе майбутнє на міцному підґрунті надійного минулого.

### Література

1. Матіос М. Нація. 5-те вид. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. 256 с.
2. Насмінчук І. Заголовок у системі поетикальних засобів прози Марії Матіос. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu\\_fil\\_2013\\_33\\_59](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2013_33_59)

3. Насмінчук І. Проза Марії Матіос : Особливості індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2009. 16 с.

**Максімова Юлія** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза початку ХХІ століття.

*Валерія Загурна*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Віннічук А. П.*

## **ПРОБЛЕМА БАТЬКІВ І ДІТЕЙ У НОВЕЛІ «ПРИЗНАЙ СВОЮ ДИТИНУ» МАРІЇ МАТІОС**

Новела «Признай свою дитину» входить до циклу «Одкровення» збірки «Нація» (2006) Марії Матіос. Це один із творів, у якому крізь призму глибокого психологізму розкрито проблему складних стосунків у родині.

**Метою** наукової розвідки є простежити вплив психологізму (прихований психологічний процес, художні деталі, форма оповіді тощо) на розкриття проблеми батьки – діти.

Уже назва новели «Признай свою дитину» сформульована специфічною спонукальною конструкцією, маркує інтенсивність психологічного чинника. Такі заголовки, принагідно зауважує І. Насмінчук, мають значний енергетичний заряд, тому відзначаються особливістю вводити читачів у силовий діапазон авторської ідеї, формувати в них систему емоцій, настроїв та смислів, коригувати процес сприйняття. Прикметно, родинні номінації превалюють з-поміж інших назв та утворюють трикутник, котрий експлікує не тільки гармонійну сім'ю, але й досконалий Усесвіт. Водночас ці домінанти

засвідчують ціннісні орієнтири людини, сталий світогляд українського народу, заснований на родовій традиції. «Подвійний статус заголовка як компонента конкретного тексту і як компонента традиції – зазначає І. Насмінчук – породжує різноманітні асоціації і забезпечує читача можливістю віднаходити конкретні джерела інформації» [4, с. 225].

О. Луць цілком справедливо зауважує, що М. Матіос надто добре знає жіночий психотип, оскільки його мисткиня дуже довго вивчала та спостерігала, відтак авторка дійшла висновку, що в тій чи тій жінці отого «згубного психологізму» набагато більше, аніж у чоловіків [2]. Безперечно, емоційна природа жінки, її постійні переживання можуть довести до справжнього відчаю. Однак, подібний психологізм присутній і в новелі «Признай свою дитину», адже, зрештою, Дмитро власноручно загнав себе в глибоку психологічну кризу, якій, згідно з фіналом твору, немає та й не буде кінця: *«Однак Оксана голосила писклявим – Таниним – голосом і трясла чорною циганською чілкою над білим своїм – сметаним – лицем і над його чорним, незрозумілим горем. Дмитро неохоче підвів очі до дзеркальця на стіні. Крім болю й страху, він нічого тепер не побачив у ньому»* [3]. Крім того, сцени психологічних змін головного героя вражають своєю художньою проникливістю й чуттєвою глибиною.

Психологічно Дмитро настільки «вигорів», що своїми думками й поведінкою уже не нагадував повноцінного дорослого чоловіка, здатного тверезо мислити. Це підтверджує, наприклад, його втеча до маминої хати (*«...Дмитро дивився крізь мамині фіранки на Оксану...»* [3]), нерішучість (*«... хотів був би вийти до неї й заперечити – що чужої він ще не нюхав...»* [3]), пошук причини не в собі, а в комусь іншому (*«... то через Татарина таке заколотилося в хаті, а більше ні через кого...»* [3]).

У цій новелі межові стани М. Матіос подає досить ефектно: *«На Дмитрові горіла шкіра й мозок, йому мутився розум, коли він думав, як усе село обертається й шепчеться вслід, коли він іде на роботу до колгоспної комори. Правда, шепталися, певно, крадькома, бо він так ні разу не почув того, хіба що домислив»* [3]. Широка уява героя настільки розгулялася, що вийшла за межі свідомого глузду, відтак вона почала керувати його вчинками, як-от: *«Вона вже замішувала паляничку з води, муки й солі, коли Дмитро люто й боляче вхопив її за руку: – Курва мама твоя була, й ти вже хочеш?! – і вперше вдарив дитину по обличчю. Закам'яніла Таня дивилася чорним пасльоном так ненависно й смертельно, що Дмитро вдарив її вдруге й вийшов із кухні, тріснувши дверима»* [3]. Емоційний надмір, безперечно, спровокував і знищення Дмитром сімейних фотографій, що, на нашу думку, можна сприйняти як намагання героя зітерти родинну історію, щоб не було й сліду.

М. Матіос підігрує інтригу, згущуючи фарби. Так, спочатку герой перебував у глибоких думках, згодом почав уважно спостерігати за старшою донькою, невдовзі розпочав справжню діагностику за сімейними фотографіями, потім почав грати роль такого собі детектива, слідуючи скрізь за дружиною, згодом об'єктом для своїх спостережень він обрав того самого Татарина, нарешті, як слід піджививши уяву, Дмитро відіграється на рідній дитині й не знаходить іншого виходу, як утекти до матері.

Уважаємо, особливе значення має авторська розповідь про приховані психологічні процеси. М. Матіос користується найменшою можливістю вияскравити ту чи ту промовисту деталь, витлумачити її значення, розкрити психологічний підтекст: *«Але отут, навколішки перед доньчиним диваном, зачув Дмитро вперше, як заворушилася в грудях холодна гадина неприязні до світлого Таниного волосся. Так-так, не до самої Тані, а лише до її волосся»* [3].

Уже було згадувано, що нейтральна оповідь створює неабияку змогу для авторки ввести читачів у внутрішній світ героя. Завдяки такій формі, постулює А. Єсін, для митця немає таємниць у душі літературного персонажа, відтак він знає про героя абсолютно все, а тому може детально відслідкувати ті чи ті внутрішні процеси, встановити причинно-наслідкові зв'язки між враженнями, думками та переживаннями. На думку дослідника, нейтральний оповідач також має високий шанс коментувати самоаналіз персонажа, розповісти про всі душевні порухи, які для самого героя непомітні або в яких він не хоче зізнатися. Крім того, нейтральний оповідач психологічно інтерпретує зовнішню поведінку персонажа, його міміку, жести тощо [1, с. 37].

Форма оповіді від третьої особи впливає і на перебіг художнього часу. До прикладу, М. Матіос може коротко схарактеризувати тривалі події, як-от: *«Він міг сидіти годинами, не реагуючи на Оксанину безконечну балачку, то в кухні, то в стайні, то біля криниці. Він мовчав. Його начебто заніміло. Він мовчав і тоді, коли Оксана бідкалася, чи не заслаб чоловік, і спроваджувала його до лікаря. Він мовчав за сніданком, обідом і вечерею»* [3]. Натомість використання прийому замовчування абсолютно не вказує на відсутність змін в емоційному стані Дмитра. Скоріше навпаки: М. Матіос ніби ненароком пропонує реципієнтові самому провести психоаналіз, позаяк за такою мовчанкою приховані значні трансформації. Наведений уривок свідчить про те, що мисткиня з легкістю могла б детально описати всі психологічні зміни Дмитра. Незважаючи на це, розкодування мовчанки відсутнє, але наведений уривок буквально насичений психологізмом. Науковці переконливо доводять, що замовчування про приховані психічні процеси в ролі художнього натяку особливо «вигідні» для письменників, оскільки створюють необхідні умови для ще об'ємнішої репрезентації внутрішнього світу персонажів [1, с. 49].



Образ Оксани також характерний особливим психологізмом, подеколи навіть трагізмом. Завдяки її ретельно виписаному й психологічно довершеному образу висвітлено складні стосунки в родині.

Прикметно, що в новелі використано й доволі цікаву архітектуру, яка уможливила з'ясування причини змін Дмитра. Коротка й випадкова репліка п'яного Петра Татарина стала своєрідним двигуном у руйнуванні психічного здоров'я героя: *«Дмитро з Оксаною все ще ліниво міряли дорогу, коли Петро ззаду зненацька поклав долоню на Дмитрове плече: – А що ти такий гоноровий, що й не озиваєшся, так, як би я був стовпом, чи тобі не рівня?! Даремно... А Таня, твоя старшенька, таки на мене похожа, таки на мене... ти лишень придивися... – та й п'яно похилитався в передрання...»* [3]. Крім того, структура цієї новели настільки вдало продумана, що твір від самого початку й до кінця тримає читачів у психологічній напрузі.

### Література

1. Есин А. Психологизм классической литературы : книга для учителя Москва : Просвещение, 1988. 176 с.
2. Луць О. Жінка, яка підбирає слова для долі нації. URL : <https://www.nasze-slowo.pl/zhinka-yaka-pidbiraye-slova-dlya-doli-natsi/> (дата звернення : 11.04.2020).
3. Матіос. М. Нація. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. 256 с. URL : <https://avidreaders.ru/book/nac-ya.html> (дата звернення : 09.04.2020).
4. Насмінчук І. Заголовок у системі поетикальних засобів прози Марії Матіос // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2013. Вип. 33. С. 224–227.

**Загурна Валерія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза початку ХХІ століття.

*Дарія Лялюк*

*Наук. керівник – к. філол. н., ст. викл. Крупка В. П.*

**«ТИ БУВ ВІДЛУННЯМ ГОЛОСУ...»  
(ПРО ЗБІРКУ «ПОСТАТЬ ГОЛОСУ»  
ГРИЦЬКА ЧУБАЯ)**

Тихі звуки бриніли хоч і прибрав зі струн руку,  
І згук вився ніби дим попід листям,  
І він провів очима звук.  
**(О. Лишега «Поцілунок Елли Фіцджеральд»)**

Поет Олег Лишега саме так згадував збірку Грицька Чубая «Постать голосу». Він писав: «Коли думаю про відлуння, згадую «Постать голосу». Ти стояв по той бік слова, Ти був тим відлунням... Тим вітром, що несе відлуння на нас звідти, звідки озивається голос...Слово прислухається до себе... ця Постать голосу – мабуть, душа...» [4, с. 244].

**Метою** статті є окреслення поетикальних особливостей збірки «Постать голосу» Грицька Чубая та виокремлення ключових образів і символів, що репрезентують внутрішню філософію автора.

Рання лірика митця слова, упорядкована в «Постаті голосу» (1968), містить твори, образність яких передає сюрреалістичну точність деталей, широке використання звукових елементів. Збірка містить вибрані юнацькі вірші Г. Чубая. Назва дуже тонко й символічно передає онтологічні драми ліричного героя. З одного боку, маємо широкоплановий монолог у діалозі (це, коли інша сторона діалогу лише «постать голосу», а не сам голос, лише

віддзеркалення), а з іншого – фізичне мовчання як єдиноправильний шлях зберегти свою «іншість» [1, с. 43].

К. Москалець з цього приводу писав: «Уважно вчитуючись знаходимо, відтак, два ключові для поетичної філософії Грицька Чубая орієнтири: прихід до себе тотожний можливості говорити – і чути – справжні речі; на противагу ж з'являється антиномічний двійник, коли самовтрата означає не тільки виступання з автентичності, а ще й лихий надмір «не тих», фальшивих слів та людей, єдиним порядунком від яких стає свідоме, затяте мовчання» [3, с. 27].

Не випадково збірка починається знаковим для автора віршем «Я ніколи ні про що не запитував...», у якому підіймається питання виходу з німого мовчання, мислення, яке, ніби скальковане від когось іншого. Він наголошує, що варто починати щось нове, відмінне від пасиву. Г. Чубай переконаний, потрібно вести діалогічні стосунки зі світом, що ґрунтуються на глибокому та зосередженому спогляданні.

Митець слова надзвичайно сильно пов'язаний із природою, він розуміє її, відчуває, тому у нього навіть не було потреби запитувати щось у Природи. Він сам жив за її правилами, мовчки знав, що в ній все гармонійно.

Автор показує нерозривний зв'язок із природою, акцентує увагу та на тому, що усе це існує разом із нами і є невіддільною частиною людини, адже і тиша, і грім живуть поруч з нами. Ліричний герой роздумує над тим, як матінка-природа забезпечує людство такими важливими і потрібними для існування речами, як, наприклад, кисень, що дає нам щодня дерево. Варто зауважити, що автор разом із ліричним героєм робить це мовчки, тому робимо висновок, що монолог із самим собою є невід'ємною частиною філософії Г. Чубая.

Споглядання увінчується раптовою появою «постаті голосу могого», яка запитує сама в себе те, що автор потенційно вже знав, те, про що він роздумував подумки.

Це своєрідний момент розуміння – те, що мало прийти, прийшло й перетворило звичайні речі на реальність. Постає голосу звернулася до дерева:

*Доброго ранку, зелена пташко,  
чи не втомилась ти всеньке літо  
понад хатою літати?  
Сядь на підвіконня,  
я пиона тобі винесу,  
зелена пташко [5, с. 26].*

Це істинне існування в собі, що може перевтілити дерево на пташку, нагодувати її і, таким чином, віддячити йому та природі за дари, що вона дарує людству. К. Москалець зауважував: «Відтепер поетові, як первісному чародієві, що пройшов усі стадії ініціалізації, вділяються дари таємних знань. Він починає розуміти мову побутових речей, риб і птахів, уміє бачити їхнім баченням, чути їхнім слухом, читати – і записувати – їхні думки» [3, с. 89]. Ці слова не можна не підтвердити рядками із поезії «Вечір»:

*Зелений вечір як морська вода  
заповнив кімнату  
фіолетові водорості тіней  
повиростали у ній аж до стелі ...  
... і ти зачудований забувши навіть  
про те що треба дихати  
слухаєш як чотириноге крісло  
оповідає шафі про те  
що воно є родичем восьминога... [5, с. 45].*

Важко не помітити, що поезія без розділових знаків, а це є дуже важливим моментом, адже автор таким чином намагається вкотре довести читачеві, що це його внутрішній монолог, його течія думок, яка перетворює буденні речі на щось більш особливе, значиме та важливе. Автор, ніби хоче сказати нам про світ природи, який ми інколи не помічаємо. Причому робить це мовчки, надаючи нам можливість самим почути ці звуки.

Інший бік мовчання бачимо у вірші «І знов нестерпно тихо настає...». У цьому тексті розглядається глибока задума поета перед рутинною та світовим коловоротом. Таке проживання для нього нестерпне:

*І знов нестерпно тихо  
настає якась чужа зухвала веремія,  
де тінь моя мене не впізнає,  
де голос мій і той мені чужіє* [4, с. 46].

Свою душу Г. Чубай тут зрівнює з хрестом і проводить акт саморозпинання:

*Я там мовчу. Задихано мовчу.  
Я там слова навшпиньки обминаю.  
Мов верст важкенний, душу волочу  
і сам себе на ньому розпинаю* [4, с. 45].

Це – природна реакція на тягар, де навіть звичні для нього слова, оминаються. Невимовленість – психічний бунт й зрозуміле протиставлення вищості поетичного «я» із Всесвітом. Ліричний герой перебуває в межовому стані, десь на «грані крику». Тобто, ми маємо, з одного боку, мовчання, а з іншого – депресивний голос. Сам текст виступає єдиним способом «виговоритися». Страх приходить подивитися на перебіг цього стану, але його з'ява – лише мить, він лише тінь страху, бо, насправді, він не бере із собою ані звуку. Страх – пасивний, і герой знову залишається зі своєю невимовленістю сам на сам:

*Та він лиш мить торкається плеча  
і геть іде, не взявши ані звуку,  
і знов, моє мовчання, як свіча,  
поодаль слів блукає тихоруко.  
Над ним небес дір'явий балаган.  
Над ним пригасле місячне багаття...  
Та цілий гурт немовлених багань  
які все більше схожі на прокляття...* [4, с. 47].

Очищення голосом не помічаємо. Присутній подих циклічного пробігання однієї й тої самої дії, яка в чомусь

головному відбувається з помилкою, а ліричний герой не може визначити, у чому полягає неправильність ритуалу.

У творах Г. Чубая часто зустрічається символ дерева, який у різних поезіях набуває інколи абсолютно протилежних конотацій. «Постать голосу» презентує декілька, інколи абсолютно різних, виявів цього символу. Часто дерево виступає у відтінках зеленого кольору і це є класичним показом життєствердної енергії природи. Але зустрічаємо й всохле дерево, що є протилежним до попереднього вияву.

Цікавим бачимо образ дерева у верлібрі «Дерево парадоксальності...». Парадоксальність цього дерева у показі радянської системи, сам абсурд існування в такому режимі та система, яка може давати лише викривлені плоди, та й зрештою сам ріст цього дерева протилежний до росту звичайного дерева на лоні природи:

*дерево парадоксальності  
корінням вгору посаджене  
росте і десь там під землею  
на ньому вже спіють  
квадратні груші [4, с. 41].*

Власне ось ці квадратні груші – це викривлене сприйняття суспільством того, що насаджувала радянська влада. Це не звичайне дерево, що зростає десь у лісі та дає кисень людству, як це було зображено у вірші «Я ніколи ні про що не запитував», тут, лише у декількох рядках автор показує поламані долі людей, «посаджене вгору корінням» життя.

Частим у всій творчості Г. Чубая є образ дому. Це, як і традиційний символ чогось рідного й того, в чому можна знайти прихисток, щось природно тепле й затишне. Але існує й мотив дому в собі. Тої кімнати в мозку, куди втікає ліричне «єго» поета, де найзручніше виголошувати свої монологи та вироки системі й цивілізації. Зазвичай, такий образ дому-в-собі супроводжується означенням болю, втоми, психологічного виснаження:

*Я там мовчу.  
Приречено мовчу під тихим криллям  
втомленого дому  
і знов свічу мовчання, як свічу,  
за упокій собі ж таки самому [4, с. 37].*

«Постать голосу», на нашу думку, далеко не схожа на збірку дев'ятнадцятилітнього юнака. У цьому є щось містичне й загадкове. Очевидно, автор, чи то силою власного розуму та геніальності, зумів відчутти, що проживе на цій планеті дуже мало й через це неймовірно швидко намагався великими порціями видати все те, що приховувала його душа.

Уважно вчитуючись у поезії Г. Чубая, знаходимо глибоку філософію життя, яка ґрунтується на вмінні мовчати говорячи, бачити звуки душею та перетворювати їх на щось набагато більше у нашому світосприйнятті.

### Література

1. Козяр О. Бажаю, прагну, хочу я відкрити свою ніким не бачену весну : Грицько Чубай та його твори // Українська мова та література (Шкільний світ). 2006. №14–15. С.43–44.
2. Кравець Д. Бентежний світ поезії Грицька Чубая // Проблеми славистики. Луцьк, 2005. С. 40–45.
3. Москалець К. Прихід до себе // Сучасність. 2008. № 9. С. 90–96.
4. Чубай Г. Плач Єремії. Львів : Кальварія, 2001. 156 с.
5. Чубай Г. П'ятикнижжя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.

**Лялюк Дарія** – здобувач ступеня вищої освіти магістра факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** історія української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

*Богдана Ковалюк*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Ткаченко В. І.*

## **ЧОЛОВІЧЕ Й ЖІНОЧЕ НАЧАЛО В РОМАННІЙ ПРОЗІ В. МАСТЕРОВОЇ**

«Правда – ось вища сутність творчості Валентини Мастерової...» – так свого часу висловився Юрій Мушкетик у передмові до роману «Смарагд» [2, с. 5]. Ця особливість червоною ниткою пронизує усю творчість письменниці. Можливо, саме тому її часто порівнюють з Олесем Гончарем, Павло Загребельним, Григорієм та Григором Тютюнниками, герої яких теж мали «золото душі», що не тьмяніє від фальші часу, а найголовніше – від людської неправди.

Валентина Мастерова – переможниця літературних конкурсів, автор кількох романів, повістей, оповідань. Її творчість – феномен, у якому відображено нові мотиви, образи, проблеми, які дає їй життя простого українського народу, але це не «заїжджені» теми, а ті, які болять та замовчуються.

Не заважаючи на популярність текстів Валентини Мастерової, її романістика перебуває, на наш погляд, на стадії початкових літературних досліджень. Тексти Валентини Мастерової досліджували С. Божко, О. Сизоненко, О. Сопронюк, М. Ткач та ін. Недостатність аналізу сучасних тем авторки й пояснює **актуальність** дослідження. Ще одна особливість текстів авторки вибрала мету нашого дослідження: охарактеризувати та порівняти головних героїв романів «Суча дочка» Олени та Данила (Данька) – головного героя роману «Смарагд», долі яких, на перший погляд, різні.



У передмові до роману «Суча дочка» О. Сизоненко пише: «життя власноруч нагородило талановиту письменницю таким рідкісним, таким «закрученим» і дивовижним сюжетом» [3, с. 5]. Але в романі вбачаємо не тільки трагізм нещасної жінки, але й утвердження жіночої сили, перемогу у боротьбі із враженим хибними духовними цінностями суспільством права на володіння власним життям.

Коли найкраща подруга кидає немовля, глибинний материнський інстинкт спонукає Олену усиновити його. З появою дитяти батьківська хата, «...*яка дихає з усіх кутків материнським теплом...*» [3, с. 11], асоціюється з внутрішньою чистотою, цнотливістю змінюється на усамітнене життя серед людей («... *часом не могла осягнути, що відбувається з нею... Годувала дитину, купала, прала пелюшки. Але все тільки тому, що так треба робити... докоряла собі, що забрала, і ненавиділа Любу...*») [3, с. 32]. Дівчина постійно відчувала провину перед батьками, особливо перед матір'ю, якій боліла «*ганьба, що увійшла у їхній дім разом із дитиною*» [3, с. 55]. Олені вдалося перебороти себе, суспільні стереотипи. Своєю працею вона здобувала повагу, а деколи навіть зневагу односельців.

Здавалося, поява Володимира в її житті має усе змінити. Закоханість у житті («*вона мріяла про таку любов*») [3, с. 82] змінив її будні, він називав кохану «*польовою царівною*», «*вона ні про що не думала, була настільки щасливою, що аж лякалася свого щастя*» [3, с. 92]. У душі дівчини буяла гармонія злиття воедино з містом, але її порушила нова обраниця, коханка-журналістка, яка зруйнувала молоду сім'ю. Він зневажив кохання Олени та надав перевагу новим почуттям та обіцяному батьками матеріальному благополуччю. Тепер вже дружина здавалася йому «*надто приземленою, зі своїми невдачами, чужою дитиною, наївним бажанням бачити світ іншим, ніж тим, яким він був насправді*» [3, с. 107]. У

цей момент вона шукає прихисток у чужому селі, ще в довосенній хаті баби-партизанки Степаниди.

Чому ж знахарка стала для неї рідною? Можливо тому, що цілителька дає їй шанс бути почутою та зрозумілою, а також мудрі поради: «...не прислухайся до людського поговору...», «якщо до чогось прийшла чи вистраждала, то й не думай, що всі тебе зрозуміють чи оцінять» [3, с. 155], що є актуальними й сьогодні.

Авторка пише: «Конкретні люди й цілий народ стають заручниками якогось недоумкуватого лідера, якому бракує елементарного відчуття власної нікчемності, через що летять у прірву роки й десятиліття розвитку держави або ж маленького села, безхарактерного, заляканого війнами, голодом, злидненным життям» [3, с. 97], а жінка-героїня приречена на конфлікт з таким руйнівним соціальним середовищем, вона потребує визнання власної ідентичності, через що і змушена стати сильною, розуміти себе як «інакшу», працювати на землі. Тільки це стає важливою умовою повернення Олени до себе справжньої, набуттям її життя нового сенсу.

Не зважаючи на всі перипетії, головна героїня залишається прикладом цілісності й справжньої жіночності, людяності, бо хоча й настраждалася, але залишилася людиною, яка «має душу в порядку» [3, с. 191]. Дівчина, а тепер уже жінка, яка бореться з відчуттям самотності та збереженні духовного жіночого начала, все ж знайшла сенс свого життя – її діти.

Головний герой роману «Смарагд» Данило (Данько) ще ж перших сторінок тексту (дитинство хлопчика) знаходиться в пошуку себе, життєвого сенсу. Хлопець змалечку мав скалічену долю (тато взяв собі молоду циганку, а коли вона народила йому двох синочків, привів нову дружину; для нього було соромом те, що його діти циганчата, хоча його мама теж стара циганка Маріуца, тому діти й не знали своєї матері Ізабелли, і не могли зрозуміти такої байдужості мачухи Марти, яку називали мамою).

Через усю сюжетну канву бачимо конфлікт двох світобачень: дитячого, наповненого уявою, захопленням красою персоніфікованої природи, пошуком довірливо-чистої любові (представлено спочатку маленьким Даньком, а потім хлопчиком Сашком), та дорослого, що руйнує гармонію довіри, вбиває паростки любові, демонструє диктат сили і пристосуванства, розхилюючи систему загальнолюдських цінностей.

Авторка звертає увагу на суспільно-політичний канон людини ХХ століття – значення партії у житті родини («...удома взяв нагайку – вона, як і на хуторі, служила Григорію, хоча й не лежала тепер під портретом Леніна, а висіла на кухні») [2, с. 27]. У долі хлопця і його брата бачимо приреченість. По закінченні 8 класу Данька відправляють до родичів у Рахів, де його хочуть одружити на «засиділій у дівках» дівчині: *«Намагався не згадувати Софію, запаморочену гашишем ніч, а коли згадував, відчував сором і незрозумілу провину. Перед ким – не знав, але не перед Софією»* [2, с. 42]. Потім батько, знаючи про синове небажання вчитися, відправляє його на навчання до старшого брата Юрка на ветеринара. Хлопці в місті були зовсім чужими, усі насміхалися з їхніх рваних туфель, засмальцьованих штанів, Данько займався ворожбою. У справжнє кохання він не вірив, навіть відштовхнув від себе дівчину Маргариту, яка його кохала: *«Заспокойся, Маргаритко. Ти найкраща з усіх дівчат на нашому курсі. Повір, у тебе попереду велика любов. Справжня. А мені прости... Хотів щось іще відчутти, ніж звичайне співчуття, але все в ньому ніби вмерло ...»* [2, с. 71]. Але й там вільній та гордій душі було тісно: *«Одного разу на практичних заняттях помітила у хлопця на шиї маленького хрестика. Ніхто на курсі хрестиків не носив, бо всі були комсомольцями», після чого юнак відштовхнув директорку, що та впала»* [2, с. 74]. І знову батько вирішив долю сина, хоча йому й не було років, його забрали в армію і незабаром відправили в саме пекло, в Афган: *«Напівфеодальний*

*Афганістан лежав за тисячі кілометрів від його Батьківщини, і він не міг зрозуміти, кого і що повинен захищати в цій країні. Не просто захищати – убивати афганців на їхній землі» [2, с. 82]. Там же хлопця було скалічено.*

І ось після повернення додому він нарешті, спалахнув першим коханням до Мирослави, але, фізично скалічений Афганістаном, не хоче зв'язувати своєю безпомічністю сільської красуні: *«відчув, що зараз упаде, отут, на очах усієї молоді й Мирослави. Легенько відштовхнув дівчину і, зіпівши зуби, пішов понід стіною до дверей» [2, с. 128],* тому свідомо відштовхує її, глибоко тамуючи почуття.

Хлопець вирішує піти у священники, але і тут він бачить повно перешкод. Йому здавалося, що церква його врятує, він бачив себе у спілкуванні з Богом, допомозі ближньому, але зіткнувся із суворою реальністю, ченці Лаври годували його обіцянками про постриг, але зневажали, бо бідний, він вирішив піти до старовірів, де його прийняли і *«коли прочитали молитву на одягання під'ясника, замість імені Данило прозвучало – Смарагд» [2, с. 167].* Він хотів бути ченцем, здійснити мрію йому допоміг Агапіт і він же дав йому наймення Варфоломій. Здається, усе стало реальністю і йому має бути легко з Богом. Та навіть у селі, де він був шанованим священником, його цікавила людина, її доля, усю свою пенсію чоловік віддавав місцевому люду, хотів, щоб діти мали школу, уся церква общини – це був отець Варфоломій, він вишивав рушники, а також нарешті здійснив дитячу мрію – вишив, задуману в дитинстві, картину маків. Найбільше він опікувався хлопчиком Сашком, в якому, напевно, бачив себе (хлопець теж був сиротою, матері непотрібний, а бабуся старенька ледь зводила кінці з кінцями).

Той, до кого йшов Данько, кинув йому новий виклик, у школу вчителькою прийшла Мирослава, і хоч як він не

стримував своє кохання, але «душа шукала любові...» і знайшла її.

Данило постійно боровся з новими викликами, але все ж його серце взяло верх, вже після батькової смерті він простив його, помирився з мачухою та шкодував за роками, які не повернеш. Найбільш шкода йому було брата Юру, в якого дружина, діти, а після батькових «експериментів»: «*Чорнобиль? Коли ти там був? – Тоді й був. У тебе, братику, афганська земля горіла під ногами, а в мене плавилася рідна*» [2, с. 276] він теж втратив здоров'я.

Отже, не має сенсу ділити героїв Валентини Мастерової за гендерними ознаками, вона показала, що під натиском суспільства, кожен може впасти, а встануть – лише одиниці. Провівши, Олену та Даня-Данила-Варфоломія через чистилище земного життя, письменниця безмежно вірить у їхні безсмертні душі, у воскресіння з попелу народу, який, за Франком, «замучений, розбитий, як паралітик той на роздорожжю». Адже наші герої – узагальнений образ українців, тому вражає їх сила та мужність, мрія знайти сенс цього нелегкого життя.

### Література

1. Владимірова В. Художньо-психологічна концепція жіночності в романі Валентини Мастерової «Суча дочка» // *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2016. Вип. 25(1). С. 13–15. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2016\\_25%281%29\\_\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2016_25%281%29__5)
2. Мастерова В. *Смарагд* : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 288 с.
3. Мастерова В. *Суча дочка* : роман. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 240 с.
4. Царук А. Богошукацтво як дорога до себе // *Літературний Чернігів*. 2019. № 2 (86). С. 163–169. URL : <https://cutt.ly/5yxsNDV>

**Ковалюк Богдана** – здобувач СВО магістр факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** сучасна жіноча проза.

*Анастасія Яхно*

*Наук. керівник – к. філол. н., доц. Віннічук А. П.*

## **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБІРКИ «ПАРАСОЛЯ НА КОЖЕН ДОЩ» ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ**

Вихід у світ збірки «Парасоля на кожен дощ» (2008) став знаковим явищем для сучасної української літератури, оскільки нею Л. Тарнашинська – український літературознавець, критик, прозаїк, поетка – заявила про себе як про талановиту письменницю в жанрі малої прози, в якій вивисує духовні й психологічні проблеми над усіма іншими. Причину їхнього виникнення авторка вбачає в суперечливому людському характері, який визначають стрижневі опозиції *свідоме / підсвідоме, раціональне / чуттєве*. При цьому мисткиня особливо уважна саме до чуттєвої сфери, котру скрупульозно досліджує завдяки вдало обраній формі внутрішнього діалогу й самоаналізу. Спостережено, що Людмила Тарнашинська розкриває внутрішній світ людини, її психологічний стан на тлі побутових та сімейних протиріч, позаяк в умовах рутини люди найчастіше вдягають на себе різні маски, відтак втрачають свою індивідуальність.

**Метою** наукової розвідки є розкрити жанрові особливості новел збірки «Парасоля на кожен дощ» Л. Тарнашинської.

Визначальними жанровими ознаками новел Л. Тарнашинської є: невеликий обсяг; лаконізм; стислість; змістова концентрація; сюжетний динамізм; мінімальна кількість авторських характеристик; присутність

психологічної або ситуаційної несподіванки; усічення окремих композиційних елементів; художня деталізація тощо. Усі ці ознаки дають дослідниці О. Федосій суттєві аргументи стверджувати, що в Л. Тарнашинської домінують лірико-психологічні новели [4, с. 20].

Творам збірки «Парасоля на кожен дощ» властива сюжетно-композиційна однолінійність і несподівана кінцівка, при цьому центральними складниками можуть бути емоція, подія, суперечність, висвітлені неординарним способом. Крім того, для новелістичної форми мисткині характерне усічення або ігнорування тими чи тими композиційними складниками. Не можна оминати увагою й присутність таких рис, як динамізм та уривчастість оповіді. До того ж Л. Тарнашинська часто послуговується специфічним прийомом несподіванки (психологічної або ситуаційної) з метою репрезентації переломного моменту, забезпечення контрастності чи паралелізму колізій [4, с. 14].

У новелі «Одна кімната на двох» уже з самого початку перед уявою реципієнтів на тлі чуттєвих вражень сформовано детальний образ міжміського автобуса, у нагрітому салоні якого «загуск» солодкий аромат білих лілей із гострим запахом поту та нав'язливим духом нафталіну. Мисткиня з надзвичайною деталізацією описала ймовірну причину нафталінового запаху, залучивши в текстовий масив образ-символ тернової святкової хустки – чорної з яскравими квітами. Такому «традиційному» автобусному духу авторка протиставляє абсолютно інший – городній, свіжий, справдешній, цілющий огірковий запах, який поширює така ж «свіжа» дівчинка, образ якої побудований уже на візуальних відчуттях й асоціаціях, позаяк юність і блакитний колір її платтячка асоційовані передовсім зі свіжістю. Принагідно зауважуємо, що представлений образ міжміського автобуса виконує й особливу композиційну функцію, утворюючи кільце, оскільки ним і розпочинається, і закінчується твір [4, с. 16].

Особливе зацікавлення Л. Тарнашинської вияскравленням сенсорних відчуттів має значущу інформативно-номінативну, образну, експресивну й асоціативну вагу. Крім того, такі відчуття можуть упливати й на авторське жанрове витлумачення того чи іншого взірця малої прози мисткині.

Специфічною деталлю в інших творах є, до прикладу, прізвище головного героя, котре експлікує кризові відносини в сім'ї (ідеться про «маленьку повість» «Дуля»): *«Прізвищем, видать не вгодив... Хоч би спитала, порадилася... <>... Хай би же на мені й рід наш скінчився... Мною крапку поставили б! А так... таємно... крадькома... Це недовіра, Марино, невіра в мене. Нелюбов, коли казати точно...»* [3, с. 236]. Характерно, що ця художня деталь виступає номінативним маркером твору, а також трансформує стандартну композицію: зав'язка й розвиток дії вкорочені, присутня кульмінація, відсутня розв'язка, відкрита кінцівка (у суперечці подружжя зовсім забуло про власну дитину, образ якої доцільно витлумачити як останню єднальну альтернативу для Сашка й Марини).

У новелі «Флорентина» побутує подібна деталь – жіноче екзотичне ймення, не прийняте соціумом, для якого героїня була то Тиною, то Капелюшницею, то повійницею, адже так звичніше: *«...чудернацько-химерне ім'я губилося за буденними звичними, а часто й лайливими словами, що завжди були наготові для повсякденного вжитку – хіба що в спілкуванні з дітьми чоловіки шукали слів гречніших, а від того й силуваниших, децю штучних, показних – звісно ж, для виховання»* [3, с. 228]. Та Флорентина вирізнялася з-поміж інших не тільки своїм ім'ям, але й особливим смаком стилю, адже героїня буквально закохана в свої капелюшки. Таку неординарність Л. Тарнашинська подала через сприйняття Флорентини представниками обох статей, які *«... відчували тільки якийсь невловимий повів чогось незвичного, чогось далекого й незбагнено-прекрасного, що годі було уздріти на їхніх звичних вулицях, бо воно бовваніло*



десь у чужих небачених краях» [3, с. 229]. Так само незвично представлено й лейтмотиви твору: відстоювання думки про людську гідність – незважаючи на присутність деяких житейських гріхів та специфічне сприйняття оточенням, Флорентина знала собі ціну й ідентифікувала себе гідною особистістю, показовою при цьому є навіть її некваплива й плавна хода: «...йшла вулицею, поколихуючи стегнами й крисами свого капелюшка, чоловіки (та й жінки також) проводжали її німими поглядами...» [3, с. 230].

Художня деталь, котра водночас є й назвою, характерна ще для одного «об'ємного» твору Л. Тарнашинської. Безперечно, її повість «Сорочине гніздо» заслуговує особливої уваги, позаяк у ній деталь употужнює свій функційний потенціал. У цьому зв'язку цінні думки висловлює О. Федосій: «Сорочине гніздо, виконуючи у творі роль художньої деталі, зумовлює паралелізм художньої образності: сирітське гніздо (післявоєнне обійстя, де минали дитячі роки героя), сімейне гніздо (родина Костя) тощо» [4, с. 13]. Більше того, саме завдяки цій промовистій деталі відбувається поглиблений самоаналіз головного героя на лікарняному ліжку.

На формально-змістовному рівні Л. Тарнашинська віддає перевагу специфічним прийомам, зокрема залучає в текстовий масив своїх творів компоненти несподіванки.

Такою несподіванкою, наприклад, у творі «Одна кімната для двох» стала раптова зустріч Наталі й Ірини Кирилівни, яка вплинула на висвітлення життя цих героїнь на темпоральному рівні. Складається таке враження, що між колишньою ситуацією зради Наталиного батька й цією зустріччю пройшло дуже мало часу, позаяк Наталя пам'ятає все в найдрібніших деталях. У творі досить тонко передані найінтимніші порухи душі як Наталі, так й Ірини Кирилівни. Складається таке враження, що авторка повністю розуміє внутрішній світ обох героїнь, звертаючи увагу реципієнта на життєві обставини, в яких опинилися жінки. Так, підсвідомо виникає пояснення їхньої

самотності. До прикладу, описані дитячі роки Наталі розкривають умови формування не тільки її характеру, але й ставлення до чоловіків. Батько, якого Наталя називає на прізвище (Полянець), став далеко не взірцем справжнього чоловіка. Він, зраджуючи матері з Іриною Кирилівною, назавжди поранив душу маленької ще тоді Наталочки. Припускаємо, що ця образа настільки глибоко в'їлася в серце й душу Наталі, що навіть при знайомстві з чоловіками перше, що її хвилювало, чи не чекають їх удома дружини. Підтвердженням цих припущень, на нашу думку, слугують неодноразові запитання такого змісту, адресовані психологу Жоржеві. Наталина зверхність, уважаємо, спричинена також цією дитячою психологічною травмою.

Доволі цікавий жіночий образ наявний у творі «Орися Трохимівна», у витворенні якого вагому роль відіграє ретроспекція. Жінці ніяк не йде з голови прочитане у вранішній газеті, де йшлося про її чоловіка – Семена Жука. Орися Трохимівна згадує давній випадок, котрий вплинув на долю старої вчительки: *«По селу вже прошеlestило, жодної хати не обминувши: украла. Вона, молода вчителька Орися Трохимівна, вкрала лантух кукурудзи»* [2, с. 6]. Орися Трохимівна, згадуючи окремі моменти з життя, ніби переживала їх заново. Неначе ще раз Марійка запропонувала їй горохв'яний пиріжок, мовби знову Семен обзивав її злодійкою й ворогом народу, а Пилип повторно свідчив про те, що нібито бачив, як Орися тягла додому повний лантух тієї злощасної кукурудзи. У свідомості старої вчительки зароджуються нотки самоаналізу. Так, вона згадує, як сприймала не тільки тодішню ситуацію, але й свого чоловіка, при цьому намагаючись відшукати бодай найменше пояснення: *«Семена ж – попри всю образу на нього, якій і слів не мала (слову «зрада» потрібні хіба епітети?) – вона потай жаліла. Думала, певно, картається в душі тим, що виявився боягузом, переклав свою вину на дружину. Хіба*

*просто зважитися на таке? Це ж на все життя той тягар! Молодою була тоді, наївною...» [2, с. 6].*

У малій прозі Людини Тарнашинської жанрові модифікації відбуваються і завдяки неабиякому функційному потенціалу протиріччя, котре стає основним сюжетно-композиційним елементом. Так, у новелі «Що дозволено Богові...» особнє місце відведено внутрішньому монологіві оповідача-чоловіка. З одного боку, всі його думки направлені на те, щоб навіть випадково не зустріти жінку, котра його кохає: «Я ладний перетворитися на пил, що приростає до підшов перехожих – сотень, тисяч, мільйонів підшов: аби тільки стати невидимим, небаченим, нестрінутим...». Однак з другого боку, його очі підсвідомо «шукають тих печальних очей», а душа «скулена, зачасна» прагне запалити в тих очах «сонячні іскорки – бодай лиш на мить...» [1, с. 16].

Отже, важливе значення для жанрового моделювання малої прози Л. Тарнашинської має оригінальне образотворення за допомогою низки емоційно-психологічних колізій. Авторка майстерно створює як чоловічі, так і жіночі образи, проте останнім особливо властивий глибокий психологізм та внутрішній драматизм. Мисткиня намагається комплексно окреслити емоційні, духовні й інтелектуальні складники жіночого характеру.

### **Література**

1. Гнатюк М. Варіативність самовияву : науковий і художній текст Людмили Тарнашинської // *Слово і Час*. 2010. № 1. С. 16.
2. Тарасюк Г. Людмила Тарнашинська : «Не маю неприязні до часу, в якому випало жити...» // *Українська літературна газета*. 2010. № 23 (29). С. 6–7.
3. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті. Київ : Неопалима купина, 2008. 260 с.

4. Федосій О. Жанрові моделі сучасної української малої прози (Людмила Тарнашинська, Галина Тарасюк, Володимир Даниленко, Олександр Жовна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : О. Федосій. Київ: 2011. 22 с. URL : <https://studfile.net/preview/8113170/>.

**Яхно Анастасія** – студентка 3 курсу факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

**Наукові інтереси:** українська проза початку ХХ століття.

**Для нотаток**

# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

## Збірник наукових статей Випуск 14

Підписано до друку 09.06.20.  
Формат 84x60/16. Папір офсетний.  
Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman.  
Умов. друк. арк. 16,37.  
Зам. № 3402.

Віддруковано з оригіналів замовника.  
ФОП Корзун Д.Ю.

Видавець ТОВ «ТВОРИ».  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до  
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів  
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.  
21027, м. Вінниця, вул. Келецька, 51А, прим. 143.  
Тел.: (0432) 69-67-69, 603-000  
e-mail: [info@tvoru.com.ua](mailto:info@tvoru.com.ua), <http://www.tvoru.com.ua>